

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Películas seleccionadas

Autor/es:  
Santamarina, Antonio; Alberó, Pere; Merino, Imma; Zunzunegui, Santos;  
Alenso, Luis; Aldarondo, Ricardo; Vidal, Nuria; Lufiego, Esperanza; Torreiro,

Citar como:

Santamarina, A.; Alberó, P.; Merino, I.; Zunzunegui, S.; Alenso, L.; Aldarondo,  
R.; Vidal, N.... (1997). Películas seleccionadas. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41057>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

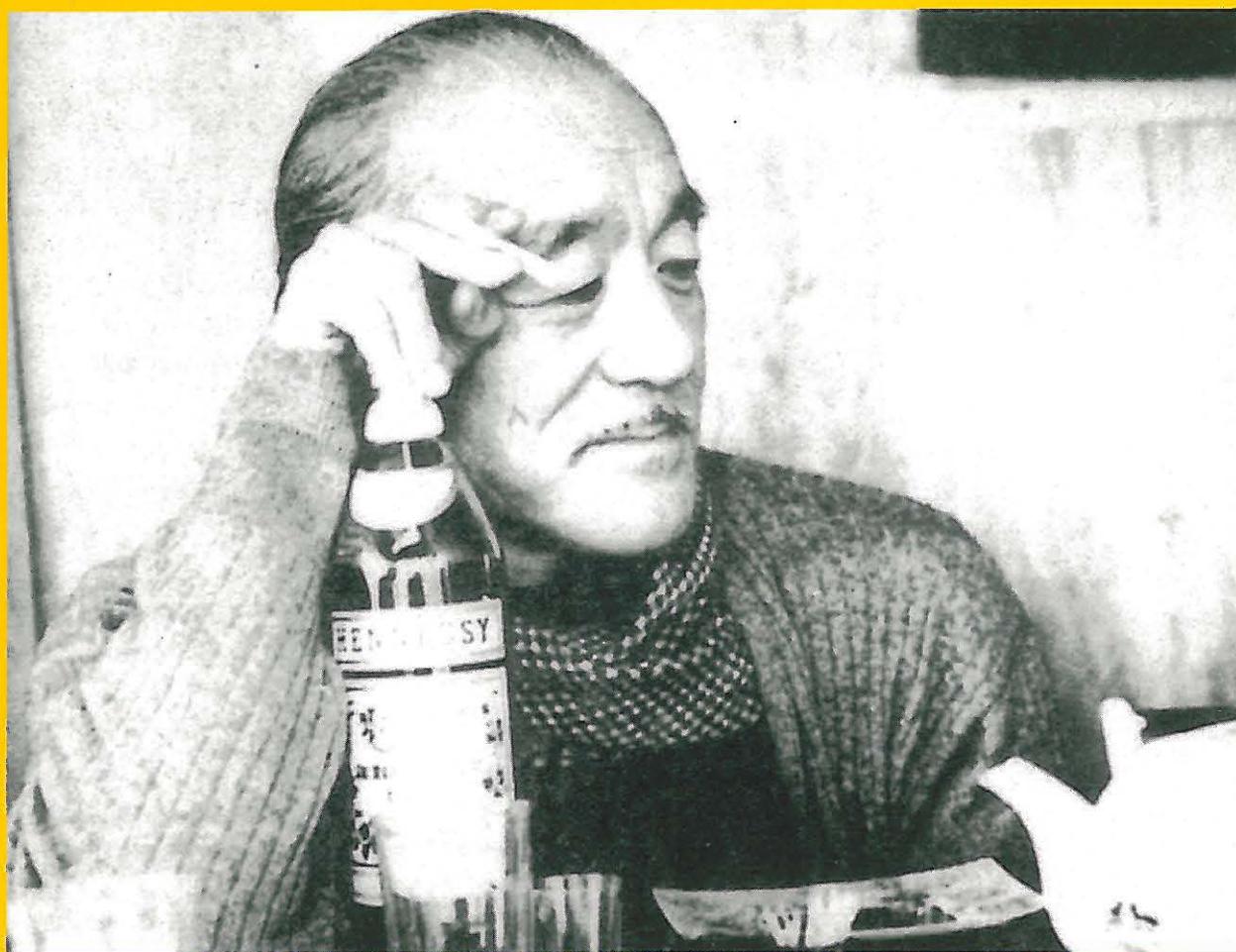
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código 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**

Yasujiro Ozu



# Películas seleccionadas



# Caminad con optimismo

(*Hogaraka ni ayume*, 1930)

**Antonio Santamarina**

Un año antes de que Merwin LeRoy firmase **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1931) dando origen -según se viene aceptando habitualmente- al período clásico del cine de *gangsters* en Estados Unidos, Yasujiro Ozu rueda **Caminad con optimismo**, una película que -conforme ponen de relieve sus componentes melodramáticos y argumentales y la construcción de alguna secuencia, como la del salón de billar- bebe sus fuentes en algunos títulos precursores de aquel género -singularmente **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), de Josef von Sternberg- y en la propia cultura popular japonesa.

Ésta había dado lugar en los años

veinte, bajo el influjo de la modernización y de la occidentalización del país, a una serie de relatos -de los cuales el más conocido sería *Asakusa kurenaidan* (1929-1930), de Yasunari Kawabata- que tenían a personajes de los bajos fondos como protagonistas de sus historias. En realidad no se trataba de *gangsters* en sentido estricto, ni siquiera de *yakuzas*, sino más bien de simples *gamberrros* callejeros que, siguiendo modas y costumbres importadas de Norteamérica, realizaban algunos pequeños golpes ocasionales con los que iban sobreviviendo a duras penas. La productora Shochiku -a la cual el director **Cuento de Tokio** (1953) permaneció ligado durante toda su vida-

vio el filón que estos relatos representaban y, como apunta David Bordwell, comenzó a rodar "*series de romances entre gamberrros, a los cuales Ozu contribuyó con **Caminad con optimismo**" (1).*

La película narra las andanzas de uno de estos personajes (Kenji Koyama) que, enamorado de una joven (Yasue Sugimoto) apegada a las costumbres tradicionales japonesas, decide abandonar -junto con su hermano (Senko)- su antigua vida y romper con su novia (Chieko) para buscar un trabajo que lo rehabilite socialmente y poder casarse de este modo con aquella. Una historia de corte melodramático que Ozu sazona de

un cierto tono de parodia -patente sobre todo en aquellos planos donde varios personajes entran en escena ejecutando coralmente una especie de pasos de baile- aderezado con evidentes dosis de humor.

El desarrollo narrativo se focaliza -siguiendo un punto de vista múltiple, característico del quehacer del cineasta- sobre los personajes de Kenji, Yasue y Cheiko (con una atención preferente a las evoluciones del primero) y sigue una línea de evolución no exenta de ciertas disgresiones y meandros que, en palabras de Dario Tomasi, *"revela una abierta contradicción con el principio de economía y funcionalidad narrativa hacia el cual tendía el cine clásico"* (2). Una circunstancia que, unida a la voluntad experimental que -conforme se verá más adelante- desvela el cineasta en este trabajo y a la carencia todavía de un estilo depurado, provoca, en el conjunto, una cierta sensación de heterogeneidad, nacida de una a veces débil cohesión interna entre las piezas narrativas y formales del film.

Aunque el núcleo argumental de la película gira en torno a un tema característico tanto del melodrama social como de las películas americanas de los años veinte (el delincuente redimido por amor), Ozu anticipa en **Caminad con optimismo** algunos otros motivos temáticos que reiterará, con mayor o menor calado, en sus obras posteriores.

De este modo, el encarcelamiento que sufren Kenji y Senko, como resultado de su vida delictiva anterior, será tratado de nuevo -con un sentido parecido- en **Una mujer fuera de la ley** (1933) y **Un albergue de Tokio** (1935), y la separación, algo maniquea, que las imágenes y la narración establecen entre el Japón secular y el moderno, constituirá -conforme se analiza en otro artículo de este número de la revista- un tema re-

currente de la obra de Ozu, si bien con una gama de matices mucho más amplia que la mostrada en este trabajo.

En realidad, el cineasta utiliza primordialmente esa distinción en la película para contraponer los valores positivos que encarna Yasue (una especie de arquetipo de la mujer japonesa, que viste quimono clásico y vive en una casa decorada al modo tradicional nipón) con los valores negativos que arrostra el personaje de Chieko (un anticipo primitivo de la mujer fatal, que sigue la moda llegada de Norteamérica y luce un peinado a lo Louise Brooks), mostrando así los mundos contrapuestos entre los que se debate Kenji. Una diferencia de vestuario que Ozu utilizará con profusión a lo largo de toda su obra para mostrar la mayor o menor vinculación de sus personajes femeninos con los valores que encarna el Japón tradicional, aun cuando esa separación no sea, en esos títulos posteriores, tan nítida como la que revelan las imágenes de **Caminad con optimismo**.

La película -rodada con variados movimientos de cámara, como es todavía habitual en la obra muda del cineasta- incorpora también algunos recursos característicos del estilo de éste. Entre ellos, las tomas en 180 grados, la filmación de las conversaciones entre los personajes eliminando los *racords* de mirada (aunque la introducción de un plano subjetivo en el primer diálogo entre Chieko y su madre destruya la manera habitual de planificar de Ozu), el montaje en corte, la incipiente tendencia a filmar las tomas desde ángulos bajos frontales o la utilización tímida de esos encuadres "vacíos" conocidos como *"pillow-shots"*.

La forma en la que Ozu dispone ese tipo de planos dentro de la estructura del film revela que éste no ha llegado todavía a sistematizar su uso dentro del relato -los

dos planos de la tetera en casa de Yasue no alcanzan aún (como será habitual en el periodo de posguerra) la categoría de insertos, pues ambos forman parte del desarrollo narrativo de cada una de las escenas-, lo que no impide que los utilice ya como tales en el epílogo de la narración, mostrando sucesivamente una jaula de pájaros, varias pinzas de tender balanceándose en una cuerda y ropa colgada secándose al sol.

David Borwell ha analizado la apertura de la película (3), construida sobre un sorprendente movimiento de cámara, para demostrar la voluntad experimental que desvelan sus imágenes y para señalar, al mismo tiempo, las conexiones de varios motivos que aparecen en ella con el desarrollo argumental de la narración. En realidad, podría argüirse también que no se trata sólo de que la escena inicial anticipe algunos elementos temáticos y estilísticos de la película (como la importancia que los automóviles adquirirán en el transcurso de la narración y en el futuro laboral de Senko, o la sorpresa que suscita en el espectador la planificación inusual de la secuencia), sino que prácticamente el primer cuarto de hora de la película -que se corresponde, dentro del desarrollo temporal de la acción, con el primer día de ésta- contiene ya los principales motivos formales y argumentales del texto filmico.

De este modo, cuando, tras la larga persecución que se inicia en el plano de apertura, Senko es alcanzado por el grupo de hombres que corren detrás de él, Ozu introduce -en mitad de la discusión donde se intenta dilucidar si aquél es el autor del robo de una cartera- dos planos que se repetirán más tarde, con diversas variantes, a lo largo de toda la película y cuyo significado trasciende lo meramente formal.

En el primero de ellos, la cámara

encuadra los pies de Senko mientras se ve cómo uno de ellos golpea, en un gesto que parece más displicente que de impaciencia, el asfalto de manera intermitente. Este mismo encuadre, mostrando los pies de diversos personajes, se repetirá después, con diversas funciones, en el transcurso del relato. En unos casos, con un claro sentido humorístico; en otros, para caracterizar a un personaje (el calzado de Yasue y su forma de andar, constreñida por el quimono, revelan su apego a la tradición) o para describir la situación que atraviesa cualquiera de ellos (Kenji da patadas a una piedra mientras busca infructuosamente trabajo); en algunos, para mostrar en imágenes lo que se ha dicho antes con palabras (Chieko y el jefe de Yasue se confabulan para tender una trampa a ésta y el acuerdo se plasma en el movimiento acompasado de los pies de ambos en el ascensor); en otros, por último, como aparentes -sólo aparentes, como se verá más adelante- planos descriptivos (los oficinistas acudiendo presurosos al trabajo).

Toda esta serie de encuadres guarda asimismo una relación más o menos cercana con el tema de la película que da título al film y que encuentra su expresión paradigmática en la frase que, tras la detención de Kenji y Senko, Yasue dirige al primero y, después, a ambos: "*Siempre estaré esperándote. Marchad alegremente*". Una forma de ir por la vida que Ozu ha mostrado previamente, en una de las escenas correspondientes también al primer día de la acción, por medio del largo *travelling* donde Kenji y su hermano (que se ha unido a éste en mitad del movimiento de cámara) caminan juntos, al lado de los vagones del tren y mirando de frente hacia la cámara, como símbolo, acaso, de la comunión que existirá siempre entre ellos.

En el segundo de los planos cita-

dos, Senko dirige -en una toma subjetiva- la mirada hacia la bandera de un buque que flamea en el aire. Ese plano rima, primero, con otro muy posterior, donde aquél y Kenji contemplan unas banderolas que ondean al viento mientras una avioneta surca el cielo, y, sobre todo -y desde un punto de vista más metafórico-, con el plano final de la película, donde la ropa colgada que se balancea en los tendederos -y cuyo movimiento recuerda al de los dos planos susodichos- parece prometer aires de felicidad hogareña a Kenji y Yasue.

En esa primera parte de la historia Ozu introduce también una toma que no tiene, aparentemente, ninguna significación dentro del relato, ya que, en un momento dado del desarrollo de éste y sin justificación argumental alguna, Chieko se levanta de su sitio en la oficina y deja una polvera con un espejito en la mesa que -de forma algo insólita- la cámara se detiene durante un momento en mostrar al espectador. Más adelante, sin embargo, se revelará la importancia de este detalle, puesto que los pies de Yasue se tropezarán en la acera con el brillo de un espejito parecido cuando se encamine a su nuevo empleo en el tramo final de la película.

Por encima de la conexión de dicho plano con las otras tomas paralelas de extremidades inferiores y por encima del sentido funcional -como elemento de suspensión y de sorpresa y no meramente descriptivo- que, en el relato, tienen los planos anteriores a éste de decenas de pies de oficinistas dirigiéndose al trabajo, el brillo de ese espejo permite que Yasue entrevea a Kenji en lo alto de un edificio trabajando en su nuevo oficio, que, por paradójico que resulte, es el de limpiacristales. Un empleo que, en una transición anterior, Ozu ha ligado también con la madre de aquélla (que quita el polvo a los diminutos cristales de

una puerta a continuación de haberse visto practicar idéntica operación, en una ventana, a Kenji) y, por lo tanto, con la posible futura vida hogareña de éste. Pies, *travelling*, banderas que ondean al viento, ropa que se airea, espejos y reflejos, cristales... Una deliberada voluntad formal preside el engarce de estos elementos con los motivos temáticos fundamentales de la película y va impregnando de sentido el discurrir de las imágenes hacia su conclusión.

Éstos y otros ejemplos que podrían traerse también a colación revelan que, aunque no se trate de una obra totalmente conseguida, **Caminad con optimismo** es una etapa importante en la progresiva maduración del estilo del cineasta que, para esta fecha temprana, ha comenzado a encontrar ya algunas de sus claves expresivas y que, aun con sus impurezas, deja entrever detrás de sí el grado de perfección que conseguirá alcanzar durante su obra de posguerra.

#### NOTAS

1. Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Página 197.
2. Tomasi, Dario: *Ozu. Il Castoro Cinema*. Roma, 1992. Página 31.
3. Bordwell, David: op. cit. nota 1. Páginas 198 y 199.



# He nacido pero...

*(Umarete wa mita keredo, 1932)*

**Pere Alberó**

## Cuando los niños empezaron a vivir en el cine

**H**e nacido pero... (1932) es la vigesimocuarta película en la filmografía de Yasujiro Ozu; a pesar de ello, debe encuadrarse plenamente en una etapa de juventud y formación de la personalidad cinematográfica de su autor, que contaba por aquel entonces con 29 años.

En el contexto de sus películas de aquellos años -destinadas por el estudio Shochiku al consumo popular más inmediato y que en la actualidad, salvo algún título o alguna escena puntual, es difícil ver con un interés más allá del puramente hermenéutico-, **He nacido pero...** es ya una obra fundamental en la filmografía de Ozu, y no tanto por lo que pueda anticipar de sus grandes obras de madurez, sino por su propio valor intrínseco que, no por casualidad, coincide -al igual que lo hace el mejor

cine de este período, como por ejemplo la excelente **Un albergue de Tokio** (1935)- en su temática y en su tratamiento con el cine de Ozu posterior a la guerra.

Esencialmente, **He nacido pero...** es una película sobre el aprendizaje, por parte de unos niños, de las relaciones de poder y dependencia que operan en el ámbito social.

Dos hermanos de 8 y 10 años deben enfrentarse en su nuevo colegio con un grupo de compañeros

que les son hostiles. Gracias a la ayuda de un muchacho algo mayor, conseguirán que aquellos que les amenazaban se sometían ahora a su voluntad, pero esta posición triunfal entrará en contradicción cuando vean a su padre humillarse, hasta actuar como un payaso, ante su jefe, que es a su vez padre de uno de los niños sobre los que ellos ejercen su poder. Esta actitud paterna les llevará hasta una huelga de hambre que finalmente concluirá con una reconciliación y una aceptación de los sistemas de poder que imperan en la sociedad.

**He nacido pero...** tiene, en cuanto a sus elementos temáticos, la mayor parte de los que posteriormente definirán el cine de Ozu. El ámbito donde se desarrolla la historia es el familiar y el centro sobre el que gira la construcción de sus personajes: el conflicto generacional entre padres e hijos. Existe también un tercer elemento que llama poderosamente la atención, pues es prácticamente inexistente en el cine de Ozu: la repercusión de las estructuras sociales sobre el ámbito familiar o individual de los personajes. Ciertamente que todos los cambios y mutaciones que sufrirán las familias en sus últimas películas tienen su origen en los cambios que se han ido produciendo en la sociedad japonesa, pero esto apenas es posible intuirlo, ya que la familia es mostrada siempre como una entidad compleja pero aparentemente autónoma. En **He nacido pero...** lo social marca y modela en un primer plano el comportamiento de los personajes.

También la acción de **He nacido pero...** se desarrolla entre los tres espacios principales que dominan el cine de Ozu (si exceptuamos el bar que aquí no aparece). El espacio central es, obviamente, la casa familiar, con dos de sus prolongaciones básicas: una propia del Padre que es el ámbito del trabajo, ejemplificado en la Oficina. Y otra propia de los hijos como es el co-

legio y, en este caso, particularmente, el espacio intermedio de "las afueras", donde se desarrollan los juegos infantiles, espacio que contribuye -como sucede también con **Un albergue de Tokio**- a proyectar una atmósfera muy cercana a la del Neorealismo italiano.

Sobre estas coordenadas, que en su esencia son las mismas de sus películas de madurez, Ozu pone en marcha -más que una trama argumental- una serie de personajes que en su observar y en su actuar sostienen la continuidad de la película.

La cámara, prácticamente siempre al servicio de las aventuras de los dos hermanos, parece guardar un discreto segundo plano, dando la sensación de operar de una manera espontánea e intuitiva y desprendiéndose al máximo de cualquier traza de artificio para conseguir un efecto de una gran fisicidad y verosimilitud, todo ello conducido por una notable simplicidad en la construcción del discurso filmico que contrasta con la minuciosa precisión con que operará la cámara y el montaje en sus películas posteriores. Pero Ozu no deja en ningún momento que la cámara acabe alienándose en el fluir de las acciones, y mantiene en todo momento una mínima distanciamiento, que por momentos le lleva a subrayar o destacar ciertos elementos, en los que impera siempre un agudo sentido irónico: como ese *travelling* que enlaza sin solución de continuidad los pupitres de los colegiales adormecidos con las mesas del despacho de sus padres con idéntica expresión de aburrimiento.

Es ese mismo distanciamiento en la mirada del director el que permite guardar ciertas formas o cierto pudor, de manera que incluso en las situaciones más emotivas o dramáticas, como aquí es la aparición humillante del padre, éste no llegue en ningún momento

a perder por completo su dignidad, ni a caer en el patetismo. La gran habilidad de Ozu para modelar la humanidad en todos sus personajes dota de razones a la actitud del padre y le redime ante sus hijos y ante el espectador.

Otro asunto es cómo a partir de la comprensión y la rehabilitación de la figura del padre por parte de los niños, se desprende la aceptación de las estructuras sociales como algo dado e imposible de ser modificado, como una situación que debe ser asumida y con la que se debe aprender a convivir. Algo que sin lugar a dudas se contrapone con la visión más prometedora que ha generado una parte fundamental de la cultura occidental.

Otra muestra de esa delicada mediación y del empleo de un tono justo, tan característico en el cine de Ozu, lo tenemos en la excelente escena de la proyección de las películas caseras, donde muestra ante los ojos de los niños -con la aparición de su padre en la pantalla- el lugar preciso que ocupa éste en el escalafón social y al que según el final de la película, están también los niños abocados, aunque en su provisional mundo infantil sean ellos los que impongan el orden. Ozu se sirve magistralmente del cine dentro del cine para objetivizar y fijar de manera contundente aquello que en el devenir de lo cotidiano, tal vez por costumbre, tal vez por falta de atención, pudiera pasar desapercibido. Pero al mismo tiempo que objetiviza, establece una cierta distancia que impide al padre caer en la vergüenza o en el ultraje, al convertirlo propiamente en un actor. Una escena muy similar a la que encontramos años después, aunque invirtiendo la situación paterno-filial, en la escena de la proyección del *casting* de la niña en el final de la película de Visconti **Bellísima** (*Bellissima*, 1951).

Concluyendo, **He nacido pero...** es una película que sorprende

fundamentalmente por la sensación de verosimilitud que desprende. Pocas veces el mundo de la infancia ha resultado tan creíble y la anatomía de sus emociones tan precisamente matizada y viva como en esta película, y sorprende doblemente al pensar que en el cine occidental no reconoceremos algo similar hasta los inicios del Neorealismo italiano, con aquel grupo de niños del final de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aperta*, 1945) o con la galería de niños que pueblan el mejor cine de De Sica, a pesar de su gusto por los registros más sentimentales.

Años después, el propio Ozu realizaría un *remake*, sumamente libre, de esta película, con el título de **Buenos días** (1959), pero ésta ya no gira en torno al proceso de aprendizaje infantil, con la trascendencia social y moral que esto tenía en **He nacido pero...** Los tiempos han cambiado y ahora los

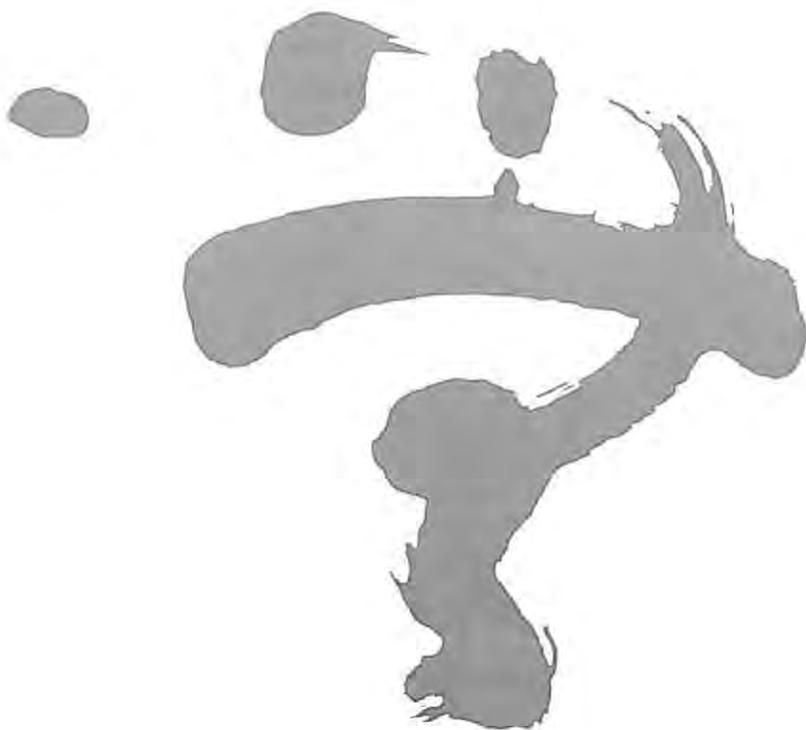
dos hermanos no se rebelan en nombre del orgullo y la dignidad, sino para obtener de su padre una televisión. Es sumamente ilustrativo -poniendo una película junto a la otra- analizar cómo en su oficio de observador, Ozu ha construido sobre un tema, más o menos similar, dos películas tan diversas. Y en esa diferenciación se deja intuir el cambio diametral que ha sufrido la sociedad japonesa y también su estética cinematográfica, ahora mucho más depurada y planificada, convirtiéndose en un ejercicio de precisión constructiva que, sin perder la verosimilitud, sí ha perdido parte de la frescura y el carácter ingenuamente infantil que tenía la primera versión.

Pero donde más se notan los cambios es en la fotografía familiar que revelan las dos películas. La geografía de la primera es la de una sociedad todavía tradicional, pero ya en proceso de cambio, de

ahí la presencia insistente de los descampados y los suburbios con esos fantasmagóricos tranvías que los atraviesan constantemente. En **Buenos días**, contrariamente, la ciudad está absolutamente construida y ordenada y todo aparece definitivamente en su sitio.

El conflicto en **He nacido pero...** surge de sentimientos básicos y tradicionales: orgullo, dignidad, poder, sumisión. En la segunda, la implantación de la sociedad burguesa ha dirigido el conflicto hacia su propio núcleo: la dependencia de los bienes de consumo, que derivará en una huelga de silencio, por parte de los niños, como protesta por el convencionalismo y el formalismo de las conversaciones de los adultos.

La defensa de los valores ha dejado paso a un problema tan contemporáneo como el del lenguaje.





# ¿Dónde están los sueños de juventud?

*(Seishun no yume wa ima izuko e, 1932)*

**Imma Merino**

A parte de permitir observar cómo se configura el estilo de Yasujiro Ozu, algunas películas de su etapa muda muestran la preocupación del cineasta por las desigualdades -y miserias- sociales y ante el hecho de que la jerarquización laboral y económica -con las acti-

tudes de sumisión implícitas- condiciona las relaciones humanas. Una de ellas es **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932).

El príncipe de opereta de *Old Heidelberg*, transfigurado el personaje de Wilhem Meyer-Foerster unos

años antes por Ernst Lubitsch en el marco de una comedia romántica que, con el título de **El príncipe estudiante** (*The Student Prince*, 1927), que apunta finalmente a un tema tan próximo a Ozu como es la brevedad de la felicidad, se convierte en **¿Dónde están los sueños de juventud?**, película

poco reconocida del cineasta japonés -entre las obras de su etapa silente, paralela a la configuración de su estilo, se acostumbra a destacar, entre otras, **La esposa de esa noche** (1930), **He nacido pero...** (1932), **La mujer de Tokio** (1933), **Un albergue de Tokio** (1935)-, en Tetsuo, el hijo despreocupado de un empresario que, durante un examen de economía en la universidad sobre las teorías de Adam Smith, busca la forma de copiar como una extensión del juego permanente que constituye su vida. Aparquemos de momento esta condición de joven lúdico y despreocupado, aunque esté relacionada con su estatus social privilegiado, para retener el hecho de que la pregunta del examen remita al teórico clásico del liberalismo económico, a un avalador de las formas capitalistas que pregona que, sin ninguna mediación social, la riqueza se reparte de una manera plausible. Retengámoslo porque lo que está mostrando Yasujiro Ozu en parte de sus películas de los años treinta -mientras Japón también está sumido en un tipo de crisis que en los países occidentales comporta un replanteamiento del modelo capitalista, pero también el fascismo, entonces ya en alza-, son las consecuencias de unas relaciones económico-sociales que, más que el reparto -aunque sea desigual- de la riqueza, genera una pobreza que, en el límite de la desesperación, puede llevar a la prostitución y el robo -**Un albergue de Tokio**- y, en el límite de la resignación, a unas actitudes de sumisión -las cuales, en este caso, no tenemos por qué remitir exclusivamente a formas de vida orientales- traducidas, con la finalidad de complacer al patrón, en el comportamiento bufonesco del padre de **He nacido pero...**, que tanto indigna a sus hijos al verlo reflejado en una pantalla cinematográfica. También es en esta última película citada -rodada unos meses antes que la que nos ocupa- donde Yasujiro Ozu apunta a su vez

que los gestos de rebeldía -como el de los hijos que se declaran en huelga de hambre a raíz de las payasadas complacientes del padre y porque no soportan que tengan que convertirse en alguien como él para sobrevivir- están condenados a disolverse en una resignación doliente respecto al lugar que se ocupa -y se ocupará- en la escala social, pero aún más ante las renunciaciones y frustraciones implícitas al hecho de crecer, de vivir. Así, puede que estos niños de Tokio pidan trabajo en el futuro a Taro -el hijo del patrón en **He nacido pero...**, uno de sus compañeros de colegio y de juegos-, de la misma manera que los amigos de Tetsuo en la universidad le solicitan un puesto en su empresa que obtendrán, en una pretendida prolongación de sus antiguos juegos de malos estudiantes, cuando su futuro patrón les sople las preguntas del examen de admisión. Pero el juego es un espejismo: a partir de ese momento, los encuentros entre los antiguos amigos -desplazados del territorio universitario en que se establecía una relación a un nivel de aparente igualdad, planteadas unas responsabilidades, aunque Tetsuo no quiera asumirlas para así prolongar su juventud- quedarán mediatizados por el hecho de que uno es el patrón y los otros sus empleados.

Apuntado este hecho, volvamos a aquel examen sobre Adam Smith para observar que, mientras tiene lugar, Tetsuo es informado de que su padre ha sufrido un ataque al corazón y está a punto de morir. El padre muere y esta circunstancia dramática tiene, evidentemente, una influencia decisiva en la vida de Tetsuo, comporta un cambio desde el momento en que se convierte en patrón, aunque él quiera ignorar este hecho -se ríe divertido de las reverencias, bosteza ante los discursos empresariales, pero, tal como sugiere Ozu en un *travelling* lateral que muestra a sus empleados en

fila, sus bromas se producen en una situación de privilegio asentada en un orden jerarquizado- y continúe manteniendo una actitud inconsciente y despreocupada. De manera significativa, la muerte del padre no representa un desplazamiento de la comedia -registro en el que se mueve la película prácticamente hasta su giro final- al drama. Éste, como revelación de un conflicto con la alteridad que se resuelve en un aprendizaje moral, aparecerá más tarde. De momento, uno de los juegos de Tetsuo consiste en ahuyentar a las mujeres que le son propuestas para el matrimonio -para cumplir, pues, con un compromiso social-. También de manera significativa, en la única escena que muestra la relación de Tetsuo con su padre, antes de la muerte de éste, existe una complicidad entre los dos hombres en una representación -por la que el hijo es presentado y actúa como un borracho violento y cleptómano- concebida con la finalidad de ahuyentar a dos mujeres: una madre de la que pueden intuirse sus ambiciones respecto al destino de una hija que aparenta una "modernidad" occidental en su manera de vestir, en el acto de fumar, en la atracción que manifiesta ante la supuesta violencia de Tetsuo cuando está embriagado -en la exaltación de la embriaguez se cita a Baudelaire, aunque la referencia sea a un poeta francés-. La secuencia -precedida por una vista desde el *tatami*, prácticamente la única de la película filmada desde su después característico ángulo bajo frontal- tiene una puesta en escena y un desarrollo que pueden recordar a la comedia norteamericana alocada en ambiente sofisticado que, en sus primeras manifestaciones, había podido ser admirada por Ozu. La cuestión es que, muerto el padre, el hijo sigue comportándose como un niño, resistiéndose a la madurez que parece implícita a la orfandad, llegue ésta más temprano o más tarde. Eso hasta que, precisamente cuando se aburre

con una de las pretendientes propuestas, reencuentra a Oshige, la empleada de una taberna frecuentada en la época estudiantil y a la que habíamos visto coser un roto de la camiseta de Tetsuo con gesto amoroso. Este encuentro es el que propiciará la madurez de Tetsuo y a su vez la toma de conciencia de cómo las jerarquías sociales y la desigual distribución de la riqueza condicionan las relaciones, definen distanciamientos, comportan una actitud de dominio -aunque no se quiera reconocer- y sumisiones. No solamente porque está en juego el posible problema implícito al hecho de que él es un joven rico y ella una chica humilde -aunque Oshige probablemente haya renunciado previamente a él por esta circunstancia-, sino porque se preocupará verdaderamente por lo que les sucede a los otros. Aunque en principio -a diferencia de las otras películas citadas del período con inquietudes sociales en que la atención se fija en empleados, o sus hijos, parados o mujeres sin recursos económicos, la narración está focalizada en un patrón-, estando con Oshige, sólo se queja de su soledad al observar como Saiki le trata como a un patrón. Oshige le apunta que difícilmente podía esperar otra cosa, aunque él aún sea incapaz de ver -sí el espectador, porque Ozu, sin haberlo hecho explícito, hace notar una tensión, un silencio frustrado en el encuentro entre los amigos- la disposición de Saiki a renunciar a Oshige cuando Tetsuo les anuncia que tiene la intención de casarse con ella. En una secuencia de gran riqueza significativa a través de la relación con los objetos -esa cucharilla que se mueve nerviosamente en una taza cuando se descubre el compromiso entre Oshige y Saiki- mostrados de manera recurrente durante el film en planos de detalle, el encuentro con otra mujer -la madre de Saiki, también agradecida y sumisa- le revelará unos hechos -no solamente una relación que no ha sido advertida por su miopía ante

los otros, sino la actitud de radical sumisión de sus antiguos amigos respecto a él- que le precipitan a la vertiente dramática de la existencia humana. Por primera vez, Tetsuo sabe del conflicto entre el deseo y la realidad en el que participan los deseos, las frustraciones y las renunciaciones de los otros -es memorable, y más en la delicadeza con la que se sugiere su renuncia, el momento en que Oshige gira su cuerpo hacia la pared para proteger púdicamente, a la vez que la protege la penumbra, sus sentimientos de la mirada de Tetsuo-. Esa decantación hacia el drama podía intuirse en el comportamiento retraído y el gesto triste de Saiki, pero se concreta en la intervención de su madre. A partir de aquí, el encuentro con Oshige -la aceptación de su relación con Saiki, aunque en principio lo menosprecie- y la búsqueda de los antiguos amigos para recordarles su amistad y revelarles su renuncia a la mujer comprometida con Saiki como muestra de su lealtad y de un trato de igualdad. Y -aunque pegue a Saiki como amigo, pero no quede claro si éste recibe los golpes como empleado suyo- el film de Ozu apunta finalmente a la reconciliación al margen de las diferencias sociales que continuarán existiendo. Como también se produce la reconciliación final en el seno de la familia de **He nacido pero...**, pero sin que se vislumbre el cambio de la situación que ha provocado el conflicto. En la secuencia final parece como recuperarse ese instante de felicidad -inevitablemente breve en el cine de Ozu, tal como recuerda Youssef Ishaghpour en *Formes de l'impermanence: le style de Yasujiro Ozu*- ligado a una reunión familiar o, en este caso, amistosa. Pero hay una fractura -la misma fractura social, el dolor de la pérdida amorosa, la distancia entre un grupo que no se mueve y una pareja que viaja en tren- y un movimiento que remite a la fugacidad de una felicidad que, de hecho, se manifiesta como un deseo de ella. Así, ese

saludo de los amigos -y el de la pareja en el interior del tren hacia ellos- cuando el plano que correspondería a su mirada revela que difícilmente habrán podido ver a Saiki y Oshige. Pero los han deseado ver, como desean la felicidad.

# 小津安二郎

# La mujer de Tokio

(*Tokyo no onna*, 1933)

**Luis Alonso**

Los comentarios sobre la obra de Ozu suelen centrarse en su período de "madurez y plenitud" -a partir de mediados de los cuarenta-. Se habla así sobre aquellos filmes -de **Historia del caballero de la pensión** (1947) a su última obra, **El sabor del pescado de otoño** (1962)- donde resultan evidentes todas las marcas propias de eso que se ha dado en llamar el inconfundible estilo de "el más japonés de los cineastas japoneses" frente a los más occidentalizados -al menos en el aspecto formal- Kurosawa y Mizoguchi.

Aunque dicha selección encuentre excusas en razones biográficas (la evidente cesura que supone la reincorporación de Ozu al cine en 1947 tras su participación en la guerra y su paso por el presidio británico, doble experiencia de la que volvió agotado y hastiado) y en condicionamientos historiográficos (gran parte del cine anterior se ha perdido -el propio autor quemó en 1946 todos los negativos de las películas que guardaba- o ha sido parcial y escasamente conocido en Europa), no podemos obviar los problemas que dicha selección suponen. Pues aunque cronológicamente dicho período corresponde a algo menos de la mitad de su carrera en el cine, sólo cubre algo más de una cuarta parte de las películas reali-

zadas a lo largo de su vida (15 películas de un total de 56, repartidas tal como sigue: 35 mudas, hasta 1936; 13 sonoras en blanco y negro, hasta 1957; 6 sonoras en color, hasta 1962).

Además, es evidente que durante largo tiempo el criterio esencial en dicha selección ha obedecido sobre todo a cuestiones estilísticas y valorativas. Así, cuando determinados autores se han "remontado" en la filmografía de Ozu ha sido para detenerse en **Ante todo un padre** (1942) -"fin de la fase de experimentación y primera obra donde aparece la totalidad de elementos que conforman el estilo Ozu" (Marvin Zeman)- o como mucho en **Hijo único** (1936) -su "primera obra maestra" (Noel Burch)-, dejando todo el período mudo en el simple campo de las menciones esporádicas, sobre todo, para aludir a los temas, escenarios, personajes y motivos que se reiteran en sus obras posteriores.

Más que intentar corregir la bibliografía sobre Ozu poniendo "excelencia" y "personalidad" en la obra anterior a esos años -cuestión que sólo las películas en sí pueden resolver-, se trata de señalar la caducidad -o al menos, la necesaria caída bajo sospecha- del "principio valorativo" que guía en su trabajo diario a gran parte

de la historia, crítica y teoría cinematográfica a través de un vocabulario que a todos nos es bien conocido (obra maestra, juvenil, alimenticia, clave, fallida, experimental, formativa...). No se trataría por tanto de "descubrir" una nueva obra maestra, sino de posibilitar una nueva visión y atención a unas obras que aunque no formen parte del núcleo duro del "estilo Ozu" nos pueden decir mucho tanto de la conformación de ese estilo tan específico como de la propia definición genérica del hecho cinematográfico en sí.

En realidad, nos conformaríamos en estos breves apuntes con derribar un cierto tópico: el de que la primera fase del cine de Ozu (entre 1927 y 1936) corresponde a una etapa de formación, aprendizaje o experimentación, y por tanto, desestimable frente al período de "las primaveras y los otoños" (entre 1947-1962). Las razones para esta negación del discurso tutor sobre el cine de Ozu -o lo que es lo mismo, un intento de recuperación del gozo de ver y hablar sobre su "primer cine"- son de todo tipo. Desde la constatación de que Ozu gozó en los años treinta de un gran prestigio de crítica y público en su propio país -aunque en Occidente fuera descubierto, salvo puntuales excepciones (Giuglaris, Richie, Steinberg), con motivo de la re-

trospectiva de la Berlinale en 1963, año de su muerte-, hasta la paradoja de ver cómo la señalada como su primera "obra maestra" es al mismo tiempo su "primera película sonora" -la ya mencionada **Hijo único**, por desgracia no presente en el ciclo-, lo que debería implicar un cuestionamiento radical sobre dicha curiosa coincidencia.

.....

Una doble cuestión de partida. Por un lado, estamos ante un film que se basa enteramente en los diálogos que los diversos personajes establecen entre sí, siempre por parejas. La acción no avanza al ser mostrada sino al ser contada por los unos a los otros. Por otro, estamos ante un film mudo, lo que quiere decir que los "supuestamente" prolisos diálogos son mostrados a través de rótulos insertos. La conclusión parece a todas luces evidente: debería haber más cantidad de rótulos que de imágenes de los actores. Pero en realidad no es así: una vez pasados los primeros minutos, cuando toda la información netamente verbal ha sido transmitida, el diálogo se desarrolla más gracias a la imagen y el encuadre que a la estricta aparición de rótulos. (Hay que añadir además una anotación marginal: el film en realidad no fue concebido mudo -aunque por desgracia se ha perdido la banda sonora-. Entre el primer film "sonoro" (1932) y el primer film "hablado" (1936), Ozu realizó ocho filmes, alternativamente cuatro mudos y cuatro sonoros pero sin diálogos, únicamente con pista de música y efectos).

Esta contradicción aparente entre una historia profundamente centrada en el juego de la palabra (todo se transmite en las conversaciones: desde la mala vida de Chikako a la muerte de Ryoichi) y un texto donde la palabra queda fuera del juego, costreñida a ser inserto siempre visto como inte-

rrupción de un texto visual (a pesar de la calidad icónica de la caligrafía japonesa), marca la altura y apuesta estética del film. A fin de cuentas, el argumento no es otro que el daño que puede causar un rumor transmitido de boca en boca, y aunque en un momento determinado veamos confirmado dicho rumor (Chikako en el cabaret), la imagen no añade nada ni al saber del espectador ni al dolor que provoca en los personajes. De la extrañeza y gratuidad de esta escena da fe la inconsecuencia de Ryoichi, que tras haberse enfadado con Harue por haberle contado el rumor, espera a su hermana para reprenderla sin dejarla hablar: ha decidido creer sin escuchar y actuar sin ver. La moraleja -por llamar de algún modo a la lógica de lo que va ocurriendo- no puede ser más evidente: el mal no está en los actos de un personaje, sino en la circulación de las palabras entre todos ellos.

Esta precisión y economía de los rótulos de diálogos -no hay uno sólo de comentarios o descripciones del narrador- es una herencia directa del cine clásico en su última época muda. Lo sorprendente es la posibilidad de montar una trama basada en el diálogo en una película que no puede hacerlos oír y que tiene que hacerlos ver, en esa desincronización perpetua de una boca que habla (la del personaje) en una toma, y un ojo que lee (el del espectador) en un rótulo.

La apuesta estética es llevada a buen fin tanto por la "pobreza" narrativa como por la "riqueza" mostrativa del texto. Por un lado, la trama se reduce a las consecuencias de la circulación de una información que, irónicamente, se transmite en voz baja y mirando en derredor para que nadie escuche (el hermano a Harue, Harue a Ryoichi); una vez destapada la intriga, la inevitabilidad de los hechos hace absolutamente innecesaria cualquier palabra más. Por

otro lado, el que la película gravite sobre conversaciones hace que por lógica se piense en una estructura reiterativa de campo/contracampo, reiteración de la que el director escapa haciendo hablar antes que a las bocas de los personajes a los rostros, los cuerpos, los escenarios y los objetos.

La operación estética de Ozu en este film no podría ser más premeditada si no fuera porque en realidad da lo mismo que haya sido fortuita. Cargar todo el peso del texto en la palabra para, una vez que partimos de un medio en el que la palabra no puede ser escuchada, hacer que todo su sentido se transmita a la imagen. De este modo, la mudez de la película es directamente proporcional a su densidad: todo habla en la imagen en cuanto que no escuchamos lo que dicen o en cuanto que tenemos que esperar unos segundos para ver su palabra en un rótulo.

Así puede entenderse la extrañeza e inverosimilitud que causa la escena de Chikako en el cabaret, situada en el centro cronológico y episódico del film. No es sólo una cuestión de composición (el decorado geométrico, casi modernista, que contrasta con los decorados orgánicos del resto de la película) sino sobre todo de estructura: es el único episodio mudo de toda la película: nadie dialoga en la escena, nada habla en la imagen. Su aplastante verdad resulta inútil y obscena (aunque no se vea nada "censurable"), pero no funciona como la prueba del delito de un personaje, sino como una prueba de la culpa del espectador. Así como los personajes son culpables por hablar (y hacer correr el rumor, sea cierto o no), el espectador es responsable por ver (y no correr un velo sobre la imagen). Ozu -alucinantemente aún instalado en el período mudo-, es consciente de algo que al cine sonoro todavía le cuesta entender y elaborar: una diferencia esencial y estructural

entre el sonido y la imagen filmica.

Todo sonido escuchado en un film es siempre remitido a otro (un personaje o un narrador) -lo que siempre libera al espectador de sentirse comprometido con lo que los personajes dicen-; de ahí que la mayor implicación a la que puede llegar un espectador es la de ser interpelado por una voz, un sonido de la imagen: el sonido siempre nos trata como a un "tú" al que otros hablan, un verdadero receptor. Por el contrario, toda imagen vista es siempre en primer lugar remitida a uno mismo (y sólo secundariamente a un personaje o a un narrador); somos el "yo" que ve la imagen, desde una determinada posición; y sólo nuestro conocimiento de las es-

trategias textuales nos hace comprender -aunque continuamente se nos olvide- que la posición que ocupamos ha sido elegida mostrativamente (por el autor o el narrador) y puede ser ocupada narrativamente (por el personaje). Ver sin venir a cuento la imagen de Chikako en el cabaret hace que nosotros seamos tan responsables como los personajes que hablan sobre lo mismo: es nuestra participación en el corrillo del rumor. No es una cuestión de identificación (ilusoria) con los personajes del relato sino de implicación (real) con la trama del mundo. No podría ser de otro modo en un cine donde ética y estética aparecen siempre unidas de forma indisoluble.

Hay otros elementos en el film (la

tensión entre profundidad de la escena y superficie de la pantalla, los planos vacíos, el carácter desmembrado y anecdótico de la historia) a partir de los cuales podríamos seguir analizando hasta que punto ésta y otras películas del período mudo de Ozu vulneran el sistema clásico pareciendo respetarlo, o mejor dicho, lo violentan precisamente porque se insertan en él, en un juego de asunción y extrañamiento del que surge una determinada potencia ausente en su época posterior. Pero lo dicho hasta aquí debería servir para apuntar al menos cómo estas películas no tiene nada de aprendizaje y sí mucho de experimentación con un modelo cuya estructura se utiliza precisamente para mejor mostrar sus huecos.

# 小津安二郎



# Una mujer fuera de la ley

(*Hijosen no onna*, 1933)

**Santos Zunzunegui**

**U**na mujer fuera de la ley se presenta como un perfecto ejemplo del cine del Ozu de los años treinta. De un lado, expresa su confesada admiración por el cine americano, de cuyas fuentes iconográficas y temáticas bebe abundantemente. De otro, manifiesta la contaminación de esas claves con

una serie de estrategias formales que amplifican el alcance de los materiales movilizados más allá de los límites prefijados por el punto de partida.

Atendiendo al primer aspecto, valdrían para **Una mujer fuera de la ley** las palabras dedicadas por un crítico contemporáneo a un

film anterior de Ozu, el más que notable **Caminad con optimismo** (1930), cuando afirmaba que en esta película se transponían al cine japonés personajes que eran una imitación de los *gangsters* del East Side. Para un Ozu fascinado, como buena parte de la intelectualidad japonesa del momento, por los modos de vida europeo-ameri-

canos, la observación de la implantación de nuevas costumbres y comportamientos se realiza mediante la asimilación de una serie de figuras (el mundo de los *gangsters* de poco pelo, los ambientes relacionados con el deporte del boxeo, los locales nocturnos en los que se baila al ritmo del *jazz*, los billares envueltos en el humo de los cigarrillos americanos) y temas (el pequeño criminal de buen corazón dispuesto a reformarse por el amor de una joven pura) que provenían, en línea directa, de algunos de los estereotipos que Hollywood estaba poniendo a punto por aquellos días.

Conviene precisar que siendo verdad que si en el Japón de finales de los años veinte y comienzos de los treinta el público se agolpaba en las salas cinematográficas para ver los últimos filmes de autores como William Wellman, Josef von Sternberg o Howard Hawks, su influencia en el caso de Ozu -a diferencia de lo que sucede con otros cineastas coetáneos suyos- es mucho más mediata de lo que puede parecer en un primer momento. Como es bien sabido, siempre que Ozu se refirió al cine americano lo hizo con gran admiración, pero pocos son los nombres propios que emergen a través de sus declaraciones explícitas o implícitas. Con respecto a las primeras (dejando aparte los carteles que pueblan las paredes de las películas de Ozu en la década de los treinta) destaca la referencia a tres nombres: David W. Griffith, el Charles Chaplin de **Una mujer de París** (*A woman of Paris*, 1923) (lógicamente) y Ernst Lubitsch, del que precisamente se mostrará un extracto en **La mujer de Tokio** (1933), película que precede cronológicamente a **Una mujer fuera de la ley**. En el campo de las alusiones implícitas, y limitándonos al film que nos ocupa, retorna la remisión a Lubitsch, que permea toda la escena de apertura que se desa-

rolla en la oficina en la que trabaja Tokiko (Kinuyo Tanaka).

Escena de apertura que reutiliza toda una batería de elecciones visuales que ya se podían encontrar en la ya citada **Caminad con optimismo**, pero sometidas esta vez a una estricta formalización. De hecho, la secuencia con la que se inicia **Una mujer fuera de la ley** nos introduce en la empresa en la que trabaja como dactilógrafa Tokiko, la amante de Jyoji (Joji Oka), cabeza de una pequeña banda de *gangsters*, mediante un montaje de corte sinécdoquico que nos lleva a través de una serie de imágenes de relojes ostensiblemente desincronizados, sombreros en sus perchas -con la extraordinaria caída de uno de ellos recogida en dos planos- y cuerpos parcialmente entrevistados de gente escribiendo, hasta una máquina vacía, la única en la dilatada fila explorada por la cámara en un *travelling* lateral. Un cambio de plano con modificación del punto de vista en 180° introducirá, finalmente, a la protagonista. Montaje, por tanto, fuertemente estilizado, con encuadres que se niegan a la mostración global del espacio de la acción, focalización altamente selectiva de los elementos y suspensión del inicio propiamente dicho del relato; elementos todos que sitúan, desde las primeras imágenes, la originalidad del tratamiento cinematográfico que Ozu va a imponer al material original.

Otro tanto sucederá en otras escenas de la película en las que la puesta en forma elegida por Ozu tiene como objetivo el proyectar sobre un argumento relativamente previsible los elementos de un estilo capaz no sólo de superponerse a los materiales temáticos sino de dotarles de un nuevo sentido. Baste pensar, por ejemplo, en los tres extraordinarios planos en movimiento que toman como eje una de las mesas del apartamento de Jyoji. En el primero de ellos, el movimiento circular de la cámara

revela sobre la misma un espejo, brocha y crema para el afeitado y una tetera; al fondo se descubre otra mesa similar y, finalmente, fuera de foco, la puerta de acceso. Un cambio de foco sobre la puerta precede a su apertura y a la entrada de Jyoji. El segundo movimiento, idéntico al anterior, revelará un panorama bien distinto. Si bien la tetera permanece, el caos se habrá adueñado de la escena y los objetos se acumulan en desorden por el apartamento tras la ruptura de Tokiko y su amante. Por fin, la tercera ocurrencia de este encuadre nos mostrará sobre las mesas las maletas de Jyoji y Tokiko, en la escena que precede a su inminente fuga. De esta manera el film, mediante la "recursividad" de ciertas imágenes, se dota de un ritmo y se construye un sentido. Porque, y esto es también significativo, será la visión de una tetera humeante a través de una ventana lo que habrá hecho cambiar de opinión a una Tokiko que, apenas un instante antes, estaba dispuesta a aceptar la oferta de "protección" que le brindaba su patrón.

Otro tanto sucederá con las rimas que Ozu construye en torno a la figura del ovillo de lana. Su primera aparición sirve para caracterizar la ingenuidad de Kazuko (Sumiko Mizukubo), la sacrificada joven capaz de conquistar el endurecido corazón del *gangster*. Cuando reaparezca será para permitirnos asistir a los esfuerzos de Tokiko para convencer a Jyoji de abandonar la mala vida: le pondrá en los brazos la lana y tratará de que le ayude en las tareas del hogar. Pero la espiral alcanza el punto más álgido, precisamente, en la escena final. Detenidos por la policía, por haber atracado la empresa de Tokiko, para salvar de la cárcel al hermano de Kazuko, Jyoji y Tokiko se alejan en la noche dispuestos a saldar su deuda con la sociedad. Uno de los policías que permanece en el lugar de la detención observa un objeto

abandonado en el suelo. Se agacha y lo recoge: es un patuco de lana. Sin saber qué hacer con el mismo lo dejará colgado de una verja antes de marcharse. En las imágenes finales retornamos al piso de Jyoji: la cámara nos muestra el suelo del mismo sobre el que podemos tomar nota de la presencia de un ovillo de lana. Esta extraordinaria "migración y transformación" de un determinado objeto de cuya mera presencia silenciosa es posible extraer una serie de significados, ilustra a las mil maravillas la manera en la que Ozu entiende la relación entre lo explícito y lo implícito, lo dicho y lo no dicho.

Pero, sin duda, la escena más extraordinaria del film tiene lugar en la tienda RCA Victor en la que trabaja Kazuko. En esta compleja escena, Jyoji, que ha quedado fascinado por la joven en su primer encuentro, acude a observarla en su ambiente. La escena que se desarrolla en veinticuatro planos se estructura en torno a dos parámetros bien diferentes: de un lado, la organización física de la tienda, un espacio longitudinal dominado por la presencia de dos estatuillas de Nipper, la mascota de RCA (una más grande situada en el suelo y en primer término del encuadre que Ozu elige para visualizar el local y otra más pequeña ubicada sobre uno de los *pick-ups* visibles en la sala y que servirá para cerrar irónicamente la escena), y los dos pequeños cuartos de audición que se abren en uno de los laterales de la tienda; las referencias al hecho físico de la audición (en concreto a la música clásica, que se convertirá en signo del deseo de cambio de vida de Jyoji), lo que no deja de ser audaz tratándose como se trata de un film mudo, de otro.

Un primer plano de un cenicero abre la escena. Inmediatamente seguido por un *travelling* atrás que partiendo de un giradiscos descubre el escorzo parcial de

una mano que sujeta un cigarro. Un *raccord* en el movimiento nos permite descubrir a través del cristal de una puerta a Jyoji fumando y escuchando música en uno de los espacios destinados al efecto; en el centro de la ventana un cartel publicitario nos muestra la típica imagen de Nipper -como Jyoji- absorto en los sonidos que brotan de la bocina de un gramófono. Un *travelling* lateral descubre otra ventana similar a través de la que vemos a Kazuko, que de inmediato abandona su cubículo. El cuarto plano de la escena muestra la tienda en un escorzo tomado desde el suelo en profundidad mientras las dos estatuillas de Nipper enmarcan el espacio. Kazuko avanza hacia la cámara y en un momento mira hacia su derecha. Plano cercano de Kazuko. Contraplano de Jyoji, mas cercano que en su aparición anterior, seguido de inmediato del primer intertítulo: "*¿Desea usted algo?*". Tras una rápida vuelta al plano de Jyoji, la contestación: "*La música clásica es demasiado buena para mí*".

A partir de ese momento se desarrolla una auténtica "música de cámara cinematográfica" construida a través de las apariciones, desapariciones y permutaciones de una serie de elementos: Jyoji, Kazuko y, de inmediato, Misako (Yumeko Aizome), amiga de Tokiko, que hará su aparición en la tienda, a los que se une Nipper en sus diferentes encarnaciones (estatuillas, reclamos publicitarios fijados sobre los cristales de las puertas de los cubículos de audición). Todos ellos son sometidos a un trabajo de formalización que utiliza como parámetros fundamentales el enfoque y el desenfoco, el tamaño de los planos, el ángulo de filmación de los mismos y el encuadre dentro del encuadre autorizado por la ventana de la habitación de audición en la que se encuentra Jyoji.

Conviene resaltar la dimensión

"lúdica" de la escena, que no sólo es una mirada irónica sobre la propia situación del propio film en el que se inserta (en 1933 se trata, todavía, de un film mudo), sino que apunta hacia alguna comparación malintencionada (a la pregunta de Misako: "*¿Te gusta la música clásica?*", Jyoji contestará: "*Hasta los perros escuchan*"). Además de mostrar bien a las claras que el control "significativo" del espacio ya era una prerrogativa del Ozu de los años treinta (Kazuko nunca "comparte" espacio en esta escena con Jyoji, cosa que sí sucede con Misako).

En resumen, en **Una mujer fuera de la ley** se encuentran buena parte de los rasgos mayores del Ozu de madurez, al que sólo le falta encontrar una temática que permita, en su simplicidad, dar rienda suelta al libre juego de la variación también en la arquitectura dramática y liberarse, al mismo tiempo, de una cierta brillantez que hace que todavía estemos lejos de esa depuración definitiva hacia la que el film apunta en sus momentos privilegiados.

# No debe dejar de quererse a la madre

(*Haha wo kowazu ya*, 1934)

**Luis Alonso**

**V**iendo algunas de las obras de Ozu de los años treinta, tanto las que caerían bajo la etiqueta de "maestras" -por ejemplo, la comentada **La mujer de Tokio** (1933)- como las que fácilmente, demasiado fácilmente, podríamos catalogar de "fallidas" -**No debe dejar de quererse a la madre** (1934)-, es evidente que nos encontramos, por parte de su autor, ante un dominio consciente y meditado del dispositivo técnico y artístico del cine. Si en dichas películas no es dominante lo que más tarde se llamaría el "estilo Ozu" es, simplemente, porque en esa etapa el estilo de Ozu es otro, quizás no tan "puro", tan "personal", como el desarrollado posteriormente, pero precisamente por ello igual o aún más interesante en tanto muestra una tensión entre posibilidades técnicas (de base occidental) e intencionalidades artísticas (de raíz oriental) ejercidas por y sobre un medio.

Un planteamiento genérico sobre la etapa muda de Ozu podría venir dado por cierta hipótesis sobre los modos concretos de la adecuación entre contenido y forma en su cine, o mejor dicho, entre el nivel narrativo y mostrativo de

sus filmes, dado que tanto la narración como la mostración poseen por igual una forma y un contenido.

Por un lado, el cine de Ozu se caracteriza por una machacona continuidad, homogeneidad y coherencia en cuanto al contenido temático y la forma narrativa, centradas a lo largo de 35 años en el análisis de *"las relaciones familiares en el interior de una sociedad cambiante"* (Sato) y en el método de contar esas variaciones de un mismo corpus temático a través de un modo narrativo que rehuye la intriga -*"los filmes con intriga evidente me aburren; naturalmente un film tiene que tener una cierta estructura, o de lo contrario no sería un filme, pero siento que no es bueno si contiene demasiado drama"* (Ozu)-, y se entrega con pasión al encuentro de la atmósfera y el carácter en el seno de lo anecdótico -*"Toda la atmósfera de Ozu se desvanece si meramente se relata la historia, debido a que esa historia (o, con mayor frecuencia, la mera anécdota) no es sino un pretexto para el film, cuya verdadera finalidad es la revelación del carácter"* (Richie, 1963)-.

Por otro, su filmografía presenta

una evidente ruptura entre una fase (1927-1936) plenamente deudora y supuestamente integrada en el modelo clásico americano -admirado por Ozu en sus años de universidad- y una fase (1947-1962) decididamente vuelta de espaldas a dicho modelo -esa fase en la que se ha cifrado la "japonesidad" de Ozu (Palacios, Zunzunegui)-. Dejamos de lado, por desconocimiento, la fase existente entre ambas, aunque arriesgándonos mucho, no nos cueste demasiado ver en ella un verdadero "intermedio", tanto por referencias bibliográficas como por las condiciones biográficas del propio Ozu (en 1937 es movilizado en la guerra chino-japonesa y en 1946 liberado del encarcelamiento británico).

Lo que debe quedar claro es que la distancia entre esos dos momentos no puede calibrarse en términos de evolución o mejoría, de calidad o maestría, precisamente porque corresponden a dos modelos diferentes de hacer cine, o a dos extremos de un modo de hacer cine. Paradójicamente, si ambos momentos poseen alguna semejanza es su difícil inserción en lo que se dio en llamar -de una forma exitosa aunque tremenda-

mente débil- el modelo de representación institucional (M.R.I.), denominación creada precisamente para poder incluir los "otros cines clásicos" ajenos/anejos al norteamericano.

Es evidente que Ozu completa su formación cinematográfica como ayudante de cámara y de dirección (1923-1927) en el período de plena madurez de "un" cine clásico que por aquel entonces era visto como el único modo de hacer cine -al resto, si es que era visto, se le llamaba vanguardia-. Cuando se pone tras la cámara, Ozu tiene muy claro qué es aquello de lo que quiere hablar -su particular temática y narrativa-, e igualmente no duda sobre cómo lo tiene que mostrar -el conjunto de rasgos formales que conforman la gramática clásica (el principio del montaje, el desglose de planos, la ubicuidad del punto de vista, la invisibilidad de la cámara...)-. De la tensión entre ambos niveles surgirá su particular modo de hacer cine.

También es evidente que Ozu reemprende su carrera tras la Segunda Guerra Mundial (1947) en un momento histórico y biográfico de crisis. Crisis histórica por un lado, porque el final de los años cuarenta supone no sólo el resquebrajamiento del sistema americano sino la aparición de diferentes opciones en todo el mundo; aunque la verdadera crisis no se cifra tanto en la multiplicidad de modelos como en la consciencia de que el hasta entonces "dominante" no era sino uno más entre otros posibles. Crisis personal por otro, que le hará volverse de manera más acerada sobre sus propios temas -aquí reside el entronque de "las primaveras y los otoños" con una cultura que posee géneros específicos para la pintura de los meses (*tsukinami-e*) y las estaciones (*shiki-e*) del año-, e ineludiblemente, desde formas más ascéticas y purificadas -en lo que ha dado en llamarse

el "estilo Ozu" (la baja angulación e inmovilización de la cámara, la inserción de los "planos vacíos", la reducción de la escala de planos usada (P.G., P.C., P.P.), la eliminación de fundidos y encadenados, la elisión del *racord* de miradas en el campo/contracampo, la ubicación del punto de vista en un espacio total de 360°), cuyos elementos están todos ellos presentes en la obra de los años treinta pero disimulados o combinados con el uso de la gramática clásica.

De alguna manera, es posible juzgar el cine de Ozu desde una doble relación de magnética extrañeza respecto a la gramática clásica: extrañeza interior en el caso de nuestra primera fase (1927-1936), en el que respetando las líneas claves del sistema clásico de representación se realizan continuos quebrantamientos en aquellos puntos esenciales del texto; extrañeza exterior en el caso de la fase última (1947-1962), en el que se recrea todo un nuevo sistema a partir de los viejos materiales, dando paradójicamente como resultado un cine más "clásico" que el que pudiera hacerse en Estados Unidos en aquellos tiempos.

.....

Si en **La mujer de Tokio**, el resumen apuntado correspondía a un extracto casi exhaustivo de los diversos episodios, en **No debe dejar de querer a la madre** el resumen arriba planteado es un verdadero esquema que escoge la línea central del argumento. Es por tanto una película con una trama más compleja y diversa. Existe una cierta intriga: el espectador sabe desde el principio el eje sobre el que gravita la narración, y son los dos hijos los que irán descubriéndolo en momentos sucesivos y diferenciados. Del mismo modo, este retardo en el acceso a la información, parecería implicar un desarrollo psicológico de los personajes. Estaríamos por

tanto ante un film más convencional, más "americano", que el precedente. Y ello a pesar de que la parte inicial y final del relato (la muerte del padre, el retorno a la casa), nos sean contadas a través de rótulos que comienzan y acaban el film.

Lo que nos interesa es ver cómo esa mayor complejidad narrativa -el planteamiento de una intriga, la mayor carga narrativa en la caracterización de los personajes a través de la acción, el desarrollo psicológico de los mismos a lo largo de la película-, coincide con una cierta certeza: la de que el texto no acaba de funcionar. La mayor adecuación de la estructura narrativa a la tradicional del cine clásico provoca una menor potencia en la lógica visual propia de Ozu. Nos encontramos con los mismos materiales que en la obra antes analizada -incluso, con momentos visuales de una mayor pureza y riesgo, más cercana al llamado "estilo Ozu"-. Pero, paradójicamente, son vistos más como chirridos que como huecos del sistema.

Hay una razón extratextual para pensar en **No debe dejar de querer a la madre** como un "film fallido". Durante el rodaje muere el padre de Ozu, lo que dado su carácter (vivió el resto de su vida con su madre), puede hacer entender el desapego que el director tenía por esa película, confirmado porque serán contadas las referencias que hará a ella a lo largo de su vida. Pero en realidad esta excusa biográfica no explica nada, porque resulta evidente que la debilidad del film se debe, a partir de un relato mucho más complejo y por tanto dominante, a esa falta de la tensión que entre lo narrativo y lo mostrativo sí veíamos en **La mujer de Tokio**.

El comienzo del film es emblemático a este respecto: la escena del aviso a los niños en el colegio y su regreso a casa. Sin saber lo

que ocurre -su padre ha muerto- van ocupando en forma diminuta los diversos campos de las tomas (el pasillo de las aulas, el patio del colegio). El texto se demora en la vuelta a casa de los niños, incluso los abandona para centrarse en los famosos "planos vacíos" (un reloj de péndulo, la fachada de la casa). Al volver a la acción, el espectador queda desubicado: los niños desayunan tranquilos, la madre cose. Sólo el pariente que llega y habla de la muerte del padre y del secreto de la familia nos vuelve a situar en el centro del drama, lugar del que difícilmente escaparemos a partir de entonces.

Muchos filmes de Ozu sitúan el desencadenante del relato, el momento fuerte narrativo, en su exterior, justo antes del comienzo: una muerte, una boda, un viaje... Así parece ocurrir en este film (el padre muere y el relato parece comenzar), pero de repente un nuevo momento fuerte aparece (Sadao no es hijo de su madre), transformándose en la intriga que ordena el relato y el film que lo sustenta. La siguiente secuencia, llegados los niños a la juventud, vuelve a reincidir en el desarrollo de la intriga (Sadao se ha enterado del secreto).

(De hasta qué punto esa intriga parece sobredimensionarse más

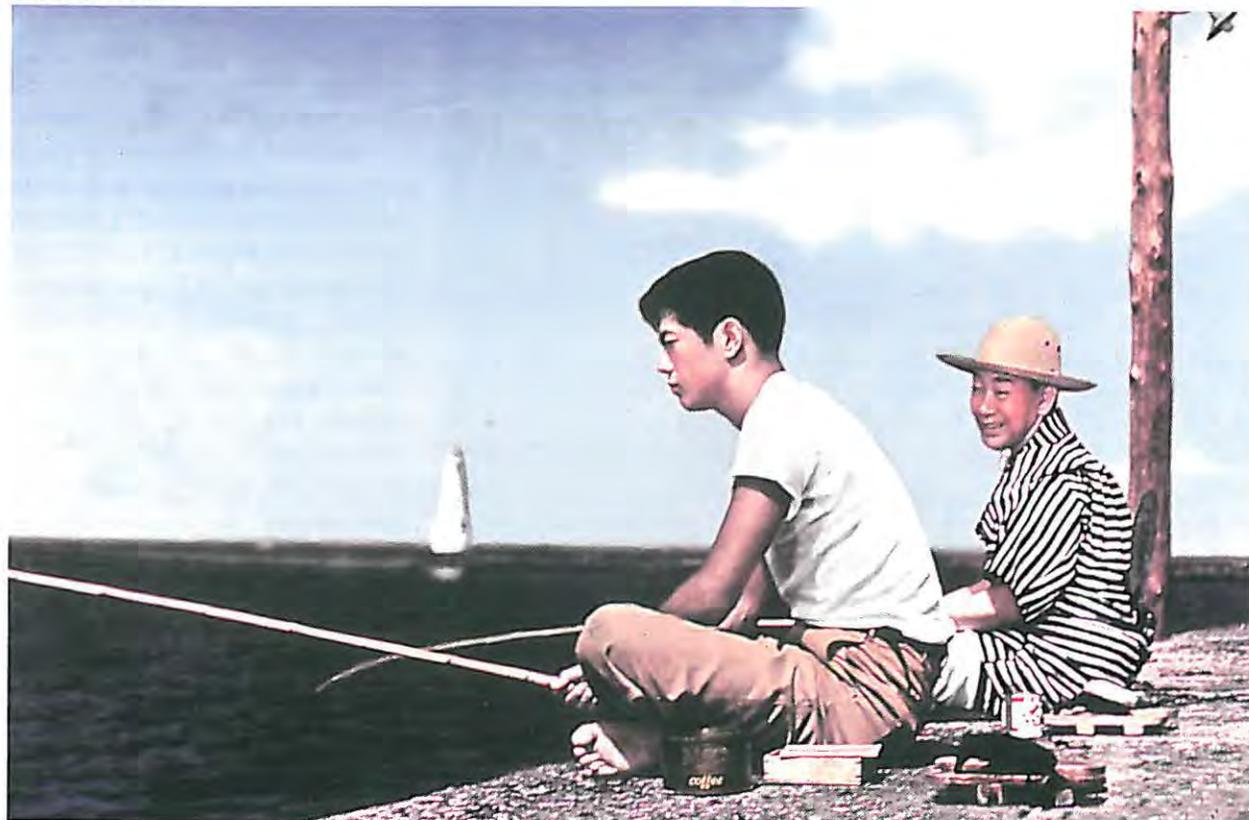
allá de las intenciones del autor o, al menos, de sus costumbres narrativas, da buena fe el doble título con el que la película ha sido conocida en Occidente ("Una madre debería ser amada" o "El amor de una madre"), pues en ninguno de los dos casos el título es capaz de condensar el sentido del film, aunque por otra parte, este desplazamiento de los títulos respecto al contenido en Ozu es bastante habitual: piénsese que **La mujer de Tokio** en realidad señala al "protagonista" equivocado.)

Las palabras del propio Ozu que anotábamos al principio, en las que explicaba que no le gustaba que hubiera demasiada intriga en sus películas, exigen una explicación, porque es exactamente la opinión contraria a la habitual construida a partir del cine clásico: cuanto más acción, drama e intriga mejor, el cine no es más que un contar historias a través de imágenes y sonidos, y el resto es puro esteticismo, derroche o formalismo.

La posición de Ozu respecto a este dilema no es tan fácil -léase de nuevo la cita íntegra-, porque en realidad su cine está plagado de dramas e intrigas -piénsese en la exuberante comedia hawksiana que hay bajo la ascética planificación de **La paz de un día de**

**otoño** (1960)-. En Ozu no hay un rechazo del relato, sino una difícil búsqueda de un reequilibrio donde el cine vuelva a ser pintura sin dejar de ser novela, donde el cine juegue al doble sentido de la mostración y la narración, y no sólo al sentido de una palabra dada ilustrada a través de las imágenes.

Ozu parte así de una doble negación autoimpuesta: ni caída en el puro visualismo (el de las vanguardias radicales europeas) ni entrega al puro narrativismo (el del clasicismo americano). Es ahí donde surge esa tensión, en su primera etapa, entre la inevitable asunción de un modelo de representación creado para contar historias -el cine clásico-, y la premeditada intención de utilizarlo para contar ambientes ahuecados de la trama y la intriga -el relato tradicional japonés en su género de dramas menores (*shomin-geki*)-. El resultado, un cine en el que la narración se mantiene en un delicado equilibrio sobre la imagen: narra brevemente, cuando el campo es llenado por los personajes del drama; muestra intensamente, cuando el campo es vaciado de todo objeto narrativo, dejándonos entrever, el sentido de un texto que cruza directamente desde la imagen a nuestro ojo.



# Historia de una hierba errante

(*Ukigusa monogatari*, 1934)

# La hierba errante

(*Ukigusa*, 1959)

**Ricardo Aldarondo**

**D**e los tres *remakes* que Ozu emprendió entre 1959 y 1960 sobre anteriores obras suyas, **La hierba errante** (1959) es el que más fielmente sigue el argumento del film precedente. Aparte del cambio de situación geográfica y algunos detalles anecdóticos, el desarrollo de ambas versiones es casi idéntico. Para quienes suelen afir-

mar que Ozu repitió durante toda su carrera la misma película, este *remake* vendría a confirmar un ansia de perfección casi enfermiza y una cerrazón en dos o tres preocupaciones principales que recorren toda su filmografía. Pero por encima de ese reduccionismo simplista, **La hierba errante** es un buen testimonio de la evolución de Ozu hacia un mundo único, preciso e

inimitable, y de cómo pequeños cambios y sometimientos a las reglas por él establecidas conforman una estética y una puesta en escena limada, limpia y esplendorosa. Ozu estaba muy orgulloso del film original, era uno de sus favoritos, así que su intención no parecía ser enmendar los errores cometidos, sino recrear el film con lo aprendido en esos 25 años.

Retomando la tipología del personaje de **Tentación** (1933), y con el mismo nombre, Kihachi, Ozu vuelve a retratar a un hombre errante no sólo física sino también espiritualmente. Kihachi es un actor que dirige una pequeña *troupe* que va de pueblo en pueblo presentando su espectáculo. La "hierba errante" del título no sólo carece de hogar fijo por su trabajo, también su forma de enfrentarse a la vida busca siempre una meta que no llega: lo que debería ser circunstancial se va convirtiendo en la rutina de su existencia y el cambio, la mejora, el triunfo, son anhelos que no pierde ni al llegar a la madurez. Es la esperanza de encontrar un reconocimiento y una estabilidad lo que le hace seguir adelante en el camino, aunque en realidad es la obligación de ser itinerante lo que le mantiene vivo. El origen de todo esto está en la antigua amante y el hijo que Kihachi tiene en el pueblo donde se inicia la acción: el resultado de un amor imposible en el pasado, y el compromiso del actor de retornar periódicamente a esa familia abortada para realizar su aportación económica que permita estudiar y ser un hombre de bien y respetado a su hijo.

Al comienzo de la historia Kihachi va a visitar a su antigua amiga (sin que se enteren sus compañeros de trabajo) y a su hijo, a quien siempre han hecho creer que es su tío. El restaurante y la casa donde viven es como un pequeño oasis para Kihachi, el lugar donde se reencuentra a sí mismo, donde por un espacio de tiempo que se sabe breve y efímero, tendrá una familia, la estabilidad del afecto que siempre ha preocupado a Ozu. El director realza esa sensación de refugio con la serenidad del rostro de la madre, quien nunca ha exigido nada y recibe al hombre al que nunca consiguió retener como se recibe a un amigo siempre querido y respetado. La relación del padre con el hijo, que ya está terminando los estu-

dios, es igualmente placentera: juegan juntos, conversan sobre su futuro y van a pescar, en una de las escenas más bonitas de ambas versiones. Pero aunque el joven le considere su tío, surgen inevitablemente los enfrentamientos generacionales. Como en **He nacido pero...** (1932), Ozu presenta con amargura a un hijo pidiendo explicaciones al padre por los triunfos no logrados, por el éxito y el reconocimiento nunca conseguidos: su labor de actor está poco considerada y el hijo no acepta que se conforme con papeles sin relieve.

Ese paraíso se rompe cuando su mundo itinerante, algún elemento de la *troupe* de actores, irrumpe en el universo íntimo y familiar. La actual compañera de Kihachi se entera de las visitas del actor a su antigua amante y se presenta en la casa, dispuesta a pedir explicaciones. En la calle se produce una discusión entre ambos, en medio de una lluvia que raramente suele aparecer en el cine de Ozu, siempre plagado de cielos azules y ambientes claros y limpios, pero que aquí realza magníficamente el melodramático momento: cada uno de ellos está situado a un lado de la calle, bajo los soportales, físicamente distanciados por el agua y anímicamente incapaces de restaurar ya una unión de conveniencia.

Intentando romper de algún modo el pequeño tesoro afectivo de Kihachi, la actriz planea una venganza: paga a una joven compañera para que seduzca al hijo. El truco surte efecto, pero los jóvenes se enamoran realmente. Se desmorona entonces no ya el refugio de Kihachi, sino todos los pilares con los que había construido su humilde vida. Al enterarse de la venganza elaborada por su compañera, trata de advertir a su hijo, pero sólo consigue el gran enfrentamiento educacional que hasta entonces no había conocido, una pelea en la que su hijo llega a levantarle la mano: el fingimiento ya

es imposible y el padre debe admitir la emancipación del hijo en todos los sentidos, que no sólo se hace hombre a base de cumplir sus estudios. Al tiempo, la compañía teatral se ha disuelto por falta de público. Kihachi tiene la oportunidad de estabilizarse, pero decide reemprender el camino en solitario, para tratar de convertirse una vez más en un gran actor, como resignado a un destino ineludible.

El guión de **La hierba errante**, que escribió Tadao Ikeda, está basado lejanamente en un olvidado film de George Fitzmaurice, **The Barker** (1928). El personaje del actor tiene mucho de las observaciones de Ozu en el barrio donde nació, además de algunas características de su propio padre: "*Solía haber en Fukugawa mucha gente como el personaje de Kihachi, aunque ahora se ven poco. Vestían de cualquier manera y bebían el sake más barato*" (1). Kihachi aparece en otros filmes de Ozu -**Tentación** y **Un albergue de Tokio** (1935)-, y aunque en las tres ocasiones el actor que lo interpreta es Takeshi Sakamoto, no se trata exactamente del mismo personaje en diferentes momentos de su vida, sino de un tipo de carácter, un hombre errante que no ha conseguido triunfar.

Esta historia es una de las que contiene más elementos melodramáticos de las emprendidas por Ozu: una familia rota, paternidades ocultas, celos, engaños y fracasos sentimentales jalonan la historia, aunque el director no hace hincapié en ellos y conserva en todo momento la ternura, el suave humor y el sentimiento positivo habitual en su cine. Dos secuencias inclinan la balanza hacia el melodrama: la discusión del actor y su compañera bajo la lluvia y el enfrentamiento entre padre e hijo, en el que se consuma el desmoronamiento de los asideros que el protagonista tenía en su vida.

Como en muchos otros filmes de Ozu -**Hijo único** (1936), **Historia del caballero de la pensión** (1947) y **El fin de la primavera** (1949), entre ellos-, en **Historia de una hierba errante** la estructura es circular, y aunque el personaje pasa por una serie de vicencias definitivas, termina en el mismo lugar donde empezó, en la estación que le lleva de un lugar a otro. En el intermedio sus dos familias (la de su ex amante y su hijo y la que forma la compañía teatral) se han roto, pero él vuelve a comenzar desde el mismo sitio. Algunos elementos emparentan este film con la tradición japonesa: la utilización de kimonos, la presencia del teatro popular y algunos rasgos del personaje de Kihachi, herederos de Edokko, "*un antiguo estereotipo que data del siglo XVII*" (2).

El film inicial, **Historia de una hierba errante**, pone mayor énfasis en la trama argumental que en la puesta en escena. Aunque en esos años Ozu realizó filmes en los que su estilo ya aparecía bien perfilado, como **He nacido pero...** o **Un albergue de Tokio**, **Historia de una hierba errante** descansa menos en el aspecto estético que en las emociones de los personajes y en los abundantes diálogos. La copia que se conserva es muda, pero "*originalmente el film era sonoro. Era la segunda vez, tras **Hasta que volvamos a vernos** (1932), en que Ozu realizaba una versión sonora. Incluso había una canción, 'Shiguretabi', que sonaba en la escena en que se ve la lluvia desde el camerino. Probablemente se consideró que la música aumentaría el aspecto comercial del film*" (3).

En esta primera versión la mayor presencia del niño de la *troupe* realza el carácter familiar de las escenas de conjunto de la compañía e incrementa los rasgos de humor, que sin embargo en la segunda versión se inclinan por los intentos de ligar con cualquier



chica del lugar que exhiben algunos de los actores. Algunos detalles, como los continuos dolores de espalda de Kihachi, que necesitan alivio rápido, también inciden en esa camaradería teatral. Ozu aún no había desterrado los *travellings*, y utiliza el movimiento de cámara casi a ras de suelo para introducir al espectador en las secuencias teatrales, siguiendo al público hasta el escenario. Más expresivo aún será el *travelling* que recorre los objetos esparcidos sin orden ni función cuando la *troupe* ya se ha disuelto y los utensilios teatrales aparecen ya inertes e inservibles.

Ozu quiso hacer el *remake* de **Historia de una hierba errante** en 1958, con el título de "Daikon yakusha" (Un actor pobre), pero quería hacerlo en un paisaje nevado, y ese invierno no hubo nieve en la región donde iba a filmar, así que el proyecto quedó pospuesto. Finalmente se cambió la estación en que se desarrollaba la acción del invierno al verano, y hubo que sustituir también el título, que podía ser peyorativo para el actor principal, un respetado actor de teatro. Ganjiro Nakamura era una de las estrellas habituales de la Daiei, productora para la que excepcionalmente Ozu filmó esta película.

Si en la primera versión los actores llegaban en tren y el círculo se cerraba con la escena final de la estación y la partida del tren en la oscuridad, **La hierba errante**, la versión de 1959, cambiaba la acción de emplazamiento para pasar a la península de Wakayama, en una población costera, a donde la *troupe* llegaba esta vez en barco, aunque el final volvía a recuperar el tren original, tan presente en la obra de Ozu. El inicio de esta versión constituye uno de esos momentos verdaderamente mágicos del cine de Ozu, un instante de bellísima expresividad que es difícil de explicar por qué resulta tan sugerente. El encadenado de varias imágenes estáticas con los objetos que tan frecuentemente sirven de apertura para las secuencias de Ozu, se inicia con un plano que muestra un faro al fondo y una botella apoyada en el suelo en primer plano, dos formas similares que crean una composición perfecta, simétrica, de un lirismo enorme apoyado en la deliciosa y nostálgica música de Takayori Saito (que en otros momentos adquiere un aire festivo y *naïf* a lo Jacques Tati) y los suaves colores. Los siguientes planos van abriendo la perspectiva del lugar fragmentado, siempre con el faro en algún lugar de la modélica composición, e introduciendo los

barcos varados. La llegada de la compañía teatral en barco es aprovechada por Ozu para introducir el único plano en movimiento de su etapa en color: desde el barco se ve pasar la orilla en un extraño y majestuoso efecto.

El resto del film participa de la misma minuciosidad en la puesta en escena y supone el máximo extremismo estético que Ozu alcanzó. Para esta película, la tercera que emprendía en color, el realizador contó como director de fotografía con Kazuo Miyagawa, que trabajaba habitualmente con Kenji Mizoguchi y transmitió a Ozu numerosos conocimientos sobre el uso del color. Fue la única vez que trabajaron juntos, y lograron quizá la película estéticamente más bella de Ozu, aunque los peculiares planteamientos sobre el color ya están presentes en las dos obras precedentes de Ozu.

Si en **Flores de equinoccio** (1958) Ozu ya experimentó con el color rojo para resaltar diferentes elementos en la composición de la imagen, en **La hierba errante** lleva esa idea al extremo: prácticamente todos los planos de la película tienen un objeto, un pequeño detalle (unas flores, el borde de un kimono, un farol, un juego de cristalerías) de color rojo, un destello en medio de una imagen de colores suaves y uniformes. "Miyagawa", escribió Ozu, "se metió en muchos problemas y experimentó bastante en este film. Yo empecé a comprender lo que es una película en color. Por ejemplo, debes darle el tipo adecuado de luz a un cierto color para que aparezca en el film tal como lo ve el ojo. Si filmas dos colores diferentes con la misma luz, uno de los dos no destacará, así que tienes que decidir desde el principio cuál es el color que no te interesa" (4). Como en otros aspectos de la estética de Ozu, la elección del objeto que lleva el color rojo no responde a una constante determinada o a un mensaje simbóli-

co relacionado con los personajes o la acción, sino a una impresión emocional sin una traducción argumental concreta. Donald Richie lo explica con respecto a la bicicleta que aparece repetidamente, especialmente en la primera versión, relacionada de distintos modos con el personaje del hijo. "El efecto emocional de estos eslabones es ambiguo. Si se tratara de una película de cualquier otro director llegaríamos a la conclusión de que algo va a ocurrir con respecto a la bicicleta; quizá la cadena se saldrá o el chico chocará con ella. Tratándose de un film de Ozu no podemos esperar nada de eso. Al mismo tiempo la bicicleta ha quedado impregnada de significado, y si no se trata de un problema, ¿qué significado tiene? La cuestión se queda sin respuesta, porque no es algo que Ozu preguntaría" (5).

La insólita creatividad de puesta en escena continúa en la versión de 1959 con la utilización de las líneas verticales y los encuadres dentro de encuadres: a través de las ventanas, las vidrieras, los marcos de entrada y las columnas de las estancias, Ozu crea una geometría visual única, en la que los diferentes fondos se superponen y se confunden convirtiendo la profundidad de campo en un sugerente laberinto que toma diferentes aspectos según los movimientos de los personajes en ese decorado: puede ser un reflejo de la indagación de Ozu, una capa bajo otra, en los sentimientos de sus personajes, en el entorno cerrado de sus pequeñas vivencias cotidianas. Esa composición tiene también una especial presencia en la discusión del actor y su compañera bajo la lluvia: los soportales que les protegen crean un entramado de líneas verticales que parecen separar aún más los sentimientos rotos de la pareja. En una de las secuencias que describen la convivencia de los actores, varios personajes se mueven enfatizando la profundidad de la

sala, mientras en primer término se ven sólo unas piernas. Cuando el niño llama al abuelo para comer, éste se incorpora y entra en el plano; las piernas eran suyas. La composición crea un efecto humorístico y de nuevo lo que está fuera de campo tiene tanta importancia como lo que forma parte del encuadre.

La presencia de botellas en numerosos planos puede tener un origen menos lírico: Ozu no solamente era un gran bebedor, sino que se jactaba de ello y veía una relación directa entre el alcohol y la creatividad. Lo escribía en su diario: "Si el número de copas que bebes es pequeño, no puede haber obra maestra; la obra maestra emerge del número de copas rebosantes que te tragas. No es una coincidencia que **La hierba errante** sea una obra maestra, simplemente mira en la cocina la hilera de botellas vacías" (6). Sean o no efectivas las inspiraciones étlicas de Ozu, con **La hierba errante** logró uno de sus más emotivos, nostálgicos, estéticamente placenteros y formalmente perfectos filmes de su trayectoria.

#### NOTAS

1. Richie, Donald: *Ozu*. University of California Press. 1974. Página 142.
2. Davies, Darrell William: "Ozu's Mother". Del libro colectivo *Ozu's Tokyo Story*, editado por David Desser. Cambridge University Press. 1997. Página 87.
3. Scherman, Susanne y Nishimura, Yasuhiro: *Ozu Retrospective. 90th Anniversary Of His Birth*, 1993. Página 65.
4. Richie, Donald: op. cit. Nota 1. Página 246-247.
5. *Ibidem*. Página 173.
6. *Ibidem*. Página 27.



# Un albergue de Tokio

*(Tokyo no yado, 1935)*

**Ricardo Aldarondo**

**A**unque **Un albergue de Tokio** no es una de las películas de Ozu que más atención ha merecido (Donald Richie, por ejemplo, apenas le dedica unas líneas en su libro), creo que es uno de los momentos cruciales en la carrera de su autor y una de sus películas más conmovedoras y portadoras del profundo humanismo presente en toda su obra. Además supone un definitivo acercamiento al realismo social, pero por una vía contraria a la habitual: en esta película se definen muchos de los rasgos de una estética milimétrica y una puntillosa puesta en escena

que luego tendría su conocida depuración película a película.

Se ha citado en alguna ocasión el carácter neorrealista que **Un albergue de Tokio** posee, aunque esa etiqueta no fuera aplicada hasta una década después en Italia. Sin embargo, esta crónica del desencanto y la desesperación anticipa de alguna manera el estado de ánimo de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948) y dibuja el acercamiento a la realidad social de unas familias sin horizonte y un entorno gris que poco tiene que ofertar. Japón había pasado por una

depresión económica en años precedentes, con la crisis bancaria y la depreciación del yen en 1929, y Ozu parecía querer reflejar su repercusión en las clases más desfavorecidas. Quizá tenía también el realizador influencias del cine americano de la Depresión, pero su manera de acercarse a esos hechos es, como siempre, peculiar: lo global a partir de la experiencia única, la sociedad desde el entorno de una sola familia. De hecho, en **Un albergue de Tokio** sólo figuran los personajes imprescindibles para contar la historia, apenas aparecen figuras descriptivas o miradas a otras formas

de vida, similares o diferentes, a las que viven los protagonistas. Con un sentido de la economía narrativa ya bien definido, Ozu se centra en el recorrido de un hombre y sus dos hijos que no tienen qué comer ni dónde dormir, en su posterior acomodamiento y en el sacrificio final por los demás.

Como en **He nacido pero...** (1932), la película se inicia con un padre y sus dos niños andando por un camino. Pero si en aquella, otra extraordinaria muestra del talento de Ozu, el trío caminaba hacia la escuela y el trabajo, con un destino establecido y feliz, en **Un albergue de Tokio** la familia carece de rumbo, se encuentra abatida y desesperada. La diferencia de estados de ánimo la indica el entorno: en la primera, los trenes que pasan al fondo y las ropas colgadas definen la normalidad, lo cotidiano, el movimiento establecido; en la segunda, el camino por los descampados de los suburbios de Tokio es similar, pero el fondo es inerte, triste y decadente, pues sólo se ven fábricas, grandes depósitos y chimeneas humeantes, leve signo de vida que sin embargo nada tiene que ofrecer: por más que lo intenta, el padre no encuentra trabajo en ninguna de ellas. Y se acerca una noche más sin nada que comer y con el dinero justo para pasar la noche en un albergue. En esas secuencias Ozu ofrece dos momentos magistrales, igualmente terribles, pero expresados en dos tonos distintos. En el primero el padre pregunta a los niños si con el dinero que tienen prefieren comer o dormir bajo techo. Aunque los niños tratan de simular que no tienen hambre, deciden comer y devoran el plato en un hostel... mientras fuera comienza a llover y se anuncia una noche dolorosa sin techo. En la segunda, con unas sonrisas y una alegría conmovedora, los tres juegan a imaginar que tienen delante una succulenta comida, que se sirven té y arroz como si todo fuera normal. Los personajes su-

cumben con resignación a su triste panorama, tratando de hallar algo para disfrutar allá donde sólo hay desolación, y Ozu alcanza un enorme lirismo con la sencillez del gesto y la cuidadosa disposición de los personajes en el encuadre.

Los niños cumplen una función similar a la que tienen en **He nacido pero...** De nuevo Ozu retrata la infancia con una mezcla de sumisión y rebelión, de aceptación de las reglas tradicionales y el cuestionamiento desde el punto de vista infantil de los lados más absurdos de la vida, como siempre a través de pequeños detalles. Como en el film de 1932, los dos niños actúan de forma idéntica: ambos realizan casi los mismos gestos, actúan al unísono como en una coreografía y son el vehículo para algunos instantes de tierno humor, por ejemplo con sus burlas a la niña que encuentran en el albergue. Su actitud sumisa propone también algunos gestos de rebelión a las circunstancias: después de haber conseguido un perro vagabundo (la policía paga 40 yens por cada uno, en una campaña contra la rabia), a Zenko no se le ocurre otra cosa que gastarse el dinero en la gorra que tanto le gusta, olvidando la necesidad de comer con ese dinero; y cuando el padre les deja solos para ir a buscar trabajo, se pelean y acaban perdiendo el hatillo con sus únicas pertenencias. A través de esas pequeñas vivencias, Ozu concreta con enorme precisión y simpleza el proceso de responsabilidad y aprendizaje por el que los niños deben pasar antes de comprender al padre, en un recorrido menos trascendente pero paralelo al de **He nacido pero...**

**Un albergue de Tokio** demuestra que al final de su período mudo Ozu ya tenía prácticamente determinado su peculiar estilo, que todas esas renunciaciones formales ya estaban apuntadas, o definitivamente apuntadas, en este film, desde el estilizado juego de líneas

verticales, aquí utilizadas sobre todo a través de los postes del telégrafo que recorren el camino, de una manera más exacta que en **He nacido pero...** También figura la costumbre de iniciar las secuencias con objetos, a veces de manera determinante y siempre con una perfecta disposición en el encuadre: los enormes carretes que "amueblan" el exterior de las fábricas definen en un solo plano un mundo inerte, casi fantástico; cuando el padre ha encontrado por fin trabajo en el establecimiento de una antigua amiga, al plano de los niños en un sueño reparador sigue una imagen de ropas colgando al viento: es el comienzo de una vida regular y alegre, de una cotidianidad sencilla pero feliz. Además los movimientos de cámara ya están prácticamente reducidos a algunos *travellings* que siguen a los personajes cuando van andando y ya abunda la característica disposición de los personajes en Ozu, juntos y mirando al horizonte.

Pero sobre todo esa depuración del estilo no rompe, como lograría muchas veces Ozu en adelante, sino que potencia, en una extraña y difícil pirueta, el aspecto sentimental y emotivo de la película, que en algunos momentos llega a sobrecoger precisamente por la austeridad y la dosificación de sensaciones con que está expuesto el drama. Ozu utiliza una puesta en escena de delineante para lograr extrovertir los sentimientos humanos más primitivos y directos.

Como en **Caminad con optimismo** (1930), el protagonista tendrá que cumplir un camino de redención por su vida "desviada" por medio de la ayuda incondicional a una mujer. El protagonista de **Un albergue de Tokio** es un padre solo -como están solas las madres de **Historia de una hierba errante** (1934) o **No debe dejar de querer a la madre** (1934)-, que a su vez encuentra en el ca-

mino a una mujer que no tiene nada ni a nadie, más que a una pequeña hija. Cuando el padre -personaje que recupera el nombre de Kihachi de las precedentes **Tentación** (1933) e **Historia de una hierba errante**- establece su vida y ya no tiene que preocuparse por el alimento diario, se dedica a matar horas bebiendo *sake* y conversando con la chica de un prostíbulo. Por elección propia pagará sus borracheras sacrificando su libertad por ayudar a la mujer que ama y salvar a su hija, enferma de disentería.

Este melodrama realista y directo,

que sin embargo cultiva cierta abstracción de la realidad en el fantasmagórico caminar inicial del padre y los niños, o en ese prostíbulo sin nadie más que los dos personajes, es una de las obras maestras del período mudo de Ozu. Aunque estuvo a punto de ser sonora: en ese momento los demás directores de la Shochiku ya se habían pasado al sonoro y Ozu afirmaba que la compañía "*me hizo filmarla como si fuera sonora*". Al final quedó silente, pero con una música añadida que apoya acertadamente la honda tristeza de buena parte del film. Según el catálogo realizado en Ja-

pón por Susanne Scherman y Yasujiro Nishimura para la retrospectiva de Ozu que se ofreció con motivo del 90 aniversario de su nacimiento, el guión de **Un albergue de Tokio** está acreditado a Uinzato Mone, un seudónimo que englobaría a Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda y Masao Arata, aunque en las filmografías sólo suelen figurar como autores los dos últimos. El nombre inventado es una distorsión fonética de "*without money*" ("sin dinero", en inglés) que reflejaría la penuria económica de los protagonistas del film y del propio Ozu en ese momento, tras la muerte de su padre.



# Historia del caballero de la pensión

(*Nagaya shinshiroku*, 1947)

**Nuria Vidal**

**T**ashiro llega a casa de Tamekichi acompañado de un niño abandonado que le ha seguido hasta allí. Tamekichi se niega a aceptarlo y le sugiere que se lo lleve a la viuda Otane, quien se ve forzada a aceptar la presencia del niño en su casa. A la mañana siguiente, Otane reprende a Kohei, el niño, por haberse hecho pis en la cama. Harta de él, va a casa de Tamekichi para pedirle que se lo lleve. Juntos acuden a ver a Kihachi, un hombre con experiencia con niños, que se niega a aceptar la responsabilidad de Kohei. Entre los

tres deciden que Otane le lleve a la última casa que recuerda. Pero allí no hay nadie que conozca al niño. Otane intenta abandonarlo en la playa sin resultado, ya que Kohei la sigue fielmente. Esa noche hay una reunión en casa de Kihachi para celebrar que uno de sus hijos ha ganado 2.000 yens en la lotería, y al volver a casa Otane ve que el niño no duerme porque tiene miedo a hacerse pis de nuevo. Ukiko, una *geisha* amiga de Otane, le hace una visita y le regala 10 yens a Kohei. Otane le manda a jugarlos en la lotería confiando en la suerte de los ino-

centes, y cuando vuelve sin ellos le regaña, haciéndole llorar. Al día siguiente, Otane descubre que le han robado unos dulces y acusa al niño. Él lo niega, ella insiste y, al demostrarse que él no ha sido, le pide perdón. Es la primera vez que Otane siente algo por Kohei, aunque aún no quiere aceptarlo. A la mañana siguiente Otane comprueba que Kohei se ha ido. Ha vuelto a hacerse pis en el colchón y por eso ha desaparecido. Preocupada por él, le busca por el barrio, sin encontrarle. Otane se da cuenta de que se ha acostumbrado a Kohei cuando su amiga

Ukiko se lo hace notar. Esa noche, Tashiro vuelve a traer al niño. Hay una segunda oportunidad para Otane, que se siente dispuesta a quedárselo como hijo. Junto con Ukiko, le lleva al zoológico, y luego a hacerse una foto de recuerdo. Esa noche, cuando se preparan para cenar, aparece el padre de Kohei. Lo ha estado buscando por todas partes durante cinco días, y al final ha conseguido dar con él. Nunca lo abandonó, y sólo pensaba en recuperarlo. El padre le agradece a Otane sus cuidados y se marcha con Kohei. Otane se queda sola, y piensa que le gustaría tener un hijo. Tashiro le dice que puede encontrar un niño en el Parque Ueno, donde se reúnen todos los niños sin hogar. La película acaba con una panorámica de los niños en torno a la estatua de Saigo.

Durante la guerra Ozu se vio obligado a enrolarse en la Armada Imperial en calidad de cineasta. Destacado en Singapur en 1943, se dedicó a preparar filmes de propaganda que nunca llegó a rodar, ya que conseguía, de una forma o de otra, sabotear los distintos proyectos nacionalistas que le proponían. Ozu dedicaba la mayor parte de su tiempo a ver películas americanas confiscadas por el gobierno del Emperador. Ford, Chaplin, Vidor, Hitchcock, Wyler y Welles, del que se declaraba ferviente admirador. Acabada la guerra, Ozu, que no había sido soldado, fue sin embargo considerado un prisionero de guerra y pasó seis meses en un campo inglés cerca de Singapur. A principios de 1946 volvió a un Tokio en ruinas, a un Japón que nada tenía que ver con el de antes de la guerra, y empezó a trabajar.

La primera película de Ozu después de la guerra fue **Historia del caballero de la pensión** (1947). En realidad, Ozu no quería hacerla: *"Me sentía aún muy cansado. Pero la compañía me insistía para que hiciera una película lo*

*más deprisa que pudiera. Escribí el guión en doce días. Nadie pensaba que pudiera trabajar tan deprisa: les dije que ésa sería la última vez que lo haría"* (1). El resultado fue un film extraño, una mezcla de estilo de preguerra con un tema de la posguerra, en el que se reconoce plenamente a Ozu en sus planos y en sus composiciones, pero no tanto en sus personajes.

Aunque esto no es del todo cierto. Si bien no hay, como será habitual en prácticamente todo su cine posterior, familias bien estructuradas -no olvidemos que la guerra acaba de terminar y el país se está recomponiendo lentamente-, sí encontramos la presencia de un niño, que responde a una de las constantes de su cine desde antes de la guerra hasta el final de su carrera. Un niño que en este caso es un niño abandonado, uno de los muchos huérfanos de guerra que pululaban por las calles de Tokio y que el film muestra en una secuencia final casi documental. Si el cine de Ozu anterior a la guerra se centraba más en la clase obrera y en el que realiza después de la guerra se decanta hacia un retrato de las clases medias, en esta película "de transición" encontramos personajes y espacios que no son ni lo uno ni lo otro. En primer lugar, sus protagonistas viven solos. Tamekichi monologa consigo mismo, Otane no quiere compartir la vida con nadie, la familia de Kihachi no se ve. Este grupo humano, propietarios de sus casas, comparte un espacio común, pero no son nada solidarios entre sí, como lo serán más tarde los grupos familiares de Ozu.

En realidad, lo que acaba contando la película es la historia de una amistad entre una mujer mayor y un niño abandonado. Y lo cuenta a través de un estilo que era y seguirá siendo el de Ozu, un estilo que no se modifica con el paréntesis bélico y que en este film se

muestra en secuencias que se pueden considerar casi paralelas: la llegada de Kohei a casa de Otane la primera noche y la cuarta. Las mañanas del segundo y el cuarto día, cuando Kohei se hace pis en la cama. El paseo a la playa para abandonarle, el deambular en la calle para encontrarlo. Todo se articula en un juego de dobles con un punto de inflexión que, ese sí, es completamente nuevo en el cine de Ozu: la secuencia de la fotografía, donde se atreve a llevar hasta el límite su concepción del vacío dejando la pantalla en negro durante un tiempo, sumergiendo al espectador en la oscuridad mientras seguimos el diálogo. Cuando la imagen vuelve, el estudio del fotógrafo está vacío. Los personajes han desaparecido, sólo queda su huella invisible. Después de este plano, el film tiene que acabar. Ya no hay nada más que contar. La llegada del padre y su explicación, y sobre todo la última conversación de Otane con Tashiro, responden a una concesión -extraña y prácticamente única- de Ozu a la presión del momento. La moralizante conversión de la egoísta Otane y su conciencia del problema de los niños abandonados nada o casi nada tiene que ver con Ozu, que a partir de ese momento se sintió liberado de cualquier compromiso social. Pero, a pesar de ese final un poco "añadido", tal como David Bordwell afirma: *"Si Ozu sólo hubiera rodado estos 72 minutos en toda su vida, ya merecería ser considerado uno de los mejores directores del mundo"* (2).

#### NOTAS

1. Richie, Donald: *Ozu*. Editions Lettre du Blanc. París, 1980.

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



# El fin de la primavera

(*Banshun*, 1949)

**Santos Zunzunegui**

**P**ara buena parte de la crítica, **El fin de la primavera** (1949) ocupa un lugar central en la evolución de la obra de Yasujiro Ozu. Hasta el punto de que suele reconocerse en este film la primera expresión del estilo de madurez del cineasta. Esta apreciación, sin dejar de ser parcialmente cierta, merece una serie de precisiones que sitúen a la película en su auténtico carácter de obra de transición que, apuntando hacia el futuro, no deja de vincularse con el pasado.

La referencia al pasado debe entenderse de dos maneras complementarias: la primera, señala el hecho de que **El fin de la primavera** supone el reencuentro de Ozu con Kogo Noda, guionista con el que había colaborado repetidas veces desde su primer film, **El filo de la penitencia** (1927), habiéndose interrumpido la relación en 1934, tras **No debe dejar de querer a la madre**. A partir de **El fin de la primavera** toda la obra posterior de Ozu hasta su muerte será fruto de la colaboración con Noda.

En segundo lugar, y esto sí que es verdaderamente relevante, porque si en este film podemos aislar buena parte -si no todos- de los estilemas que van a individualizar el Ozu final de los años 50 y 60 (y que van desde la temática familiar hasta las elecciones de puesta en escena y montaje llamadas a individualizar de manera radical su cine), su emergencia va a llevarse a cabo en diálogo con otras formas narrativas que su cine había explorado a fondo a lo largo de los fructíferos años treinta.

Este punto de vista tiende a enfatizar el que, siendo verdad que **El fin de la primavera** es una película estructurada formalmente a través de opciones estilísticas tales como una planificación basada en la ubicación de la cámara a ras de suelo y la utilización de un dispositivo narrativo que se extiende por los 360° del espacio diegético, presenta toda una serie de opciones que están llamadas a desaparecer, prácticamente, en el Ozu final, cuyo primer film emblemático sería **Cuento de Tokio** (1953) y que alcanzaría el estadio definitivo en su primera obra en color, **Flores de equinoccio** (1958).

Unos pocos ejemplos deberían bastar para justificar las afirmaciones anteriores. En primer lugar podemos tomar la escena en la que Noriko (Setsuko Hara) y Hattori (Jun Usami) pasean en bicicleta junto a la playa, filmada mediante esos *travellings* de acompañamiento que tanto prodigó Ozu en los años treinta y que están llamados a desaparecer sustituidos por la inmovilidad casi absoluta de la cámara en filmes posteriores. Otro tanto sucede con los movimientos de cámara que siguen a ras de suelo (a distinta distancia y velocidad) a Somiya (Chishu Ryu) y Noriko en la escena que sigue inmediatamente a la del teatro *Noh* y que marca la primera crisis entre hija y padre.

Precisamente la escena del teatro *Noh* ofrece un ejemplo de meridiana claridad acerca del carácter de transición de una obra como **El fin de la primavera**. De un lado, la escena forma parte -junto con la ceremonia del té que abre el film y la visita al jardín de Ryoanji- de la serie de escenas vinculadas con la tradición que salpican el relato, subrayando su "japonesidad". Por otra parte, la escena se estructura en torno a principios dramáticos que están lejos de ser los que suelen predicarse como típicos del cine de Ozu. Pese a que el marco es es-

trictamente tradicional -y a que Somiya es mostrado literalmente inmerso en la obra- toda la escena pivota en torno al descubrimiento por parte de Noriko, primero, y a la decepción que le causa el hecho, después, de la posible relación entre su padre y la viuda Miwa (Kuniko Miyake). La escena está tratada mediante la oposición entre la pieza teatral que se desarrolla en toda su magnífica indiferencia y la creciente insatisfacción de una Noriko que se siente traicionada por un padre al que venera y a cuyo cuidado se ha entregado. Podríamos hablar aquí -como lo hace Bazin al describir la secuencia de la cocina de **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*; Orson Welles, 1942)- de que "la escena se va cargando como un condensador". De hecho, la escena multiplica los planos cercanos de Noriko, graduando de esta forma el acceso del espectador a su crisis psicológica. Por si fuera poco, si durante la primera parte de la secuencia la relación entre los personajes se establece mediante el puro *raccord* de miradas, con renuncia a cualquier encuadre que suelde los espacios disjuntos que la componen, al final de la misma Ozu incluirá un plano que nos permite visualizar las posiciones relativas de los tres personajes fundamentales.

Paradójicamente (o no tanto), los aspectos más novedosos de **El fin de la primavera** se encuentran en el cruce de caminos entre dos tradiciones. Hasta el punto de que en el nivel temático la película muestra cómo las costumbres japonesas se ven modificadas tras la Segunda Guerra Mundial -tanto David Bordwell (1) como Kristin Thompson (2) han subrayado el hecho de que el film presenta una visión liberal de las relaciones matrimoniales y paterno-filiales- mediante la presentación gradual y la interacción entre personajes que encarnan valores diferentes: desde la tía Masa y su tarea de casa-

mentera tradicional, hasta Aya (Yumeji Tsukiota), la joven divorciada amiga de Noriko, que vive tan impregnada de Occidente que hasta las piernas se le duermen al adoptar las posturas naturales exigidas por la configuración típica de las casas japonesas, pasando por un Somiya que pone por delante de su propio bienestar la felicidad de su hija.

Curiosamente, a este "progresismo" del film en su dimensión puramente argumental -que en Ozu, conviene no olvidarlo, es también una de las dimensiones relevantes de su estilo-, le corresponde, en una especie de curiosa simetría invertida, una exploración de determinados valores estilísticos que van a enraizar el film en la tradición artística de la "japonesidad" más tradicional.

Es aquí, precisamente, donde juegan su papel decisivo tanto los elementos que están llamados a jugar un papel básico en el arte de Ozu, en el futuro inmediato (el uso de un espacio de 360°, combinado con la "indiferencia" ante el eje que sirve de organizador en el cine tradicional; la cámara a ras de suelo; los planos de transición o "naturalezas muertas" que puntúan las secuencias cuando no las escinden; los "objetos migratorios"), como la presencia en el relato de determinadas secuencias en las que van a coagularse algunos de los signos más obvios de la cultura japonesa.

Desde este punto de vista conviene prestar atención a las dos secuencias que la película dedica a la ceremonia del té, primero, y a la visita al jardín de Ryoanji en Kioto, después.

La primera, que ocupa el privilegiado lugar de servir de inicio al film, se presenta como un destilado esencial de las estrategias de sentido que van a movilizarse en la obra posterior de Ozu. Enumeremos rápidamente algunas de sus

características mayores: la audacia del uso de un plano de situación -aunque la denominación es un tanto engañosa en este caso- que oculta el espacio en el que se va a ubicar la protagonista; el juego al que la escena se entrega con las posiciones relativas que ocupan a lo largo de la ceremonia Noriko y su tía Masa. Pero, sobre todo, hay que destacar que la secuencia se abre con "cuatro" planos -tres de ellos dedicados a diferentes vistas de la estación ferroviaria de Kitakamakura, el último al tejado de un templo- que, si se vinculan con la historia que comienza en esos momentos -el sonido del telégrafo sobre la primera imagen, la inferencia de que el tejado pertenece al edificio que alberga la ceremonia del té, la referencia a su llegada en tren hecha por la señora Miwa en la continuación de la escena- sólo muestran la "ausencia" de los personajes. Más adelante la ceremonia del té es interrumpida por la irrupción en el tejido filmico de "tres" planos que describen aspectos de lo que se supone el exterior del templo. La secuencia terminará con "dos" planos de los que el primero parece pertenecer a la serie de insertos inmediatamente anterior, mientras que el último sirve tanto de clausura a la escena a la que sigue como de transición a la siguiente. De esta manera, desde el comienzo, el film busca un "tono" y un "ritmo" (la cadencia 4-3-2 de las imágenes "vacías").

Buena parte de estas estrategias reaparecen en la memorable secuencia del jardín Ryoanji de Kioto. Se trata de una breve escena formada por ocho planos, de duraciones variables entre los 6 y los 11 segundos, con la notable excepción del número 4, que recoge en plano cercano lateral desde atrás la conversación entre Somiya y su amigo Onodera -Masao Mishima- acerca de la inexorable partida de los hijos para casarse, y que se acerca a los 50 segundos de duración. Cinco de los planos

-los números 1, 2, 5, 7 y 8- son vistas parciales o totales del jardín y en varios de ellos se enfatiza la presencia de uno de los grupos que emergen de la arena rastrillada: dos piedras, una de dominante horizontal, la otra vertical, situadas en el área suroeste del jardín. El plano 3 muestra a los dos amigos sentados en la veranda del ala norte, mientras en primer término se recortan las piedras citadas. En el plano 6 Ozu los filma desde un ángulo similar al encuadre -plano 4- en el que se recoge la conversación y que es el único fragmento de la escena que contiene diálogo, pero a diferencia de lo que sucedía en esta imagen en la que los cuerpos ocultaban la vista del jardín, podemos observar al fondo en perspectiva el grupo citado de piedras.

Dos aspectos deben ser subrayados de inmediato. El primero es la exquisita "asimetría" de que hace gala la escena, dimensión que comparte con la secuencia de la ceremonia del té a la que antes me he referido. Conviene recordar que para la concepción taoísta del mundo y el pensamiento *zen*, una tarea fundamental del arte es evitar de manera deliberada lo simétrico, no sólo porque expresa la idea de lo completo, sino porque representa una repetición. La uniformidad de la simetría daña inexorablemente la frescura de la imaginación creadora e impide que se alcance la verdadera belleza, que sólo puede ser descubierta completando mentalmente lo incompleto.

El segundo aspecto no es menos importante. Me refiero a que la escena está organizada de manera "centrípeta". Me explico: tal y como está planificada, pivotando sobre la conversación de los dos amigos, tiene como finalidad la "equiparación" de las figuras humanas con las piedras que forman el jardín. De hecho, se nos propone una "homologación", a través de la rotación de los signos, entre la materia inorgánica y la orgánica

que es, literalmente, absorbida e integrada en un dispositivo que la sitúa en otro nivel de sentido. De hecho, en un jardín como Ryoanji, "*despojada de materia vegetal y de su materia acuosa sólo permanecen las piedras que, como huesos de un esqueleto, desafían el tiempo. La piedra es inmutable -al menos a escala humana- y casi indestructible*" (3).

Meditación sobre el tiempo, esta escena de **El fin de la primavera** nos entrega "*la forma inmutable en la que el cambio se produce*" (Deleuze). Lejos de cualquier trascendencia, la banalidad del quehacer humano es puesta de manifiesto de una vez por todas. Como **El fin de la primavera** enuncia en su final, todo el mundo cabe en una humilde monda de manzana.

#### NOTAS

1. Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988.
2. Thompson, Kristin: "**Late Spring** and Ozu's Unreasonable Style", en *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press. Princeton, 1988.
3. Berthier, François: *Le Jardin de Ryoanji. Lire le Zen dans les Pires*. Adam Biro. París, 1989.



# Las hermanas Munakata

(*Munakata shimai*, 1950)

**Esperanza Lufiego**

La compañía Shintohe se forma en 1947. Durante los años siguientes produce películas de directores tan prestigiosos como Naruse -Okasau ("Madre", 1952)- y Mizoguchi -Yuki Fujin Ezu ("El destino de la señora Yuki", 1950) y Saikako ichidai onna ("Vida de Oharu, mujer galante", 1952)-. En 1950 la Shintohe ofrece a Ozu, fiel a la Shochiku, un contrato tentador a cambio de imponerle la historia y los actores.

**Las hermanas Munakata** está basada en la novela de Jiro Osaragi, escritor muy popular que había sido consejero del gobierno japonés. Aunque en un principio a Ozu le interesaba el proyecto, siempre prefirió escribir historias originales teniendo como referencia a actores concretos; de todas formas, ésta se integraba dentro del género de películas que a él interesaban, los *gendai-geki* o temas de familia. El resultado fue un reparto con algunas de las más grandes estrellas del cine japonés: Kinuyo Tanaka, actriz fetiche de Mizoguchi, a la que ya había dirigido anteriormente, Chishu Ryu, actor habitual en sus películas, y otros con los que no había trabajado hasta ese momento.

Esta película, si bien no está considerada como una de las grandes obras maestras de Ozu, tal vez por su excesivo esquematismo, muestra, como en el resto de su filmografía, el enfrentamiento dialéctico entre tradición y modernidad, entre la situación de Japón antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Así, participa de uno de los temas más habituales en la cultura japonesa desde 1920: una pareja de mujeres, generalmente hermanas, representan el pasado y el presente, respectivamente. Una vez más, el conflicto generacional emerge en el cine de Ozu.

La oposición establecida entre las dos formas de pensar se encuentra inscrita dentro de la vida familiar y está representada a través de la puesta en escena y la observación minuciosa de las acciones cotidianas y domésticas. Mientras que Mariko proyecta una acción física, excesivamente *naïf* y pizpireta hacia el exterior, con su ajetreteado y teatral movimiento, Setsuko se presenta con formas muy contenidas y ritualizadas, siendo, sin embargo, el personaje con el arco de transformación más activo. En los planos finales de la secuencia en que Mimura abofetea a su mujer una y otra vez, la inalterabilidad física de Setsuko crea una extraordinaria tensión acentuada por la frontalidad de la toma, mientras que la exagerada reacción física de su hermana ofrece el contrapunto adecuado para sumergirnos en el drama de esta mujer. Viendo esta escena parece inevitable acordarse de la inexpresiva Bette Davis en **La loba** (*The Little Foxes*; William Wyler, 1941) cuando niega ayuda a su marido moribundo.

En Ozu, la intriga y la acción no existen en el sentido dramático occidental, prescinde en gran parte del argumento y se centra en una meticulosa representación formal. En muchas ocasiones, los nudos aparentemente más dramáticos se construyen con elipsis. En **Las hermanas Munakata** opta por aligerar el comienzo de contenido melodramático e inicia la película con una serie de secuencias introductorias. Los problemas emergen cuando Hiroshi se ofrece para prestar dinero a Setsuko y así proseguir con el bar. A diferencia de otros filmes de Ozu, a partir de ese momento se suceden una serie de conflictos demasiado "explícitos": entre las hermanas, entre Mariko e Hiroshi, entre Setsuko y su marido. Tanto es así, que será la primera y última película de Ozu en la que una mujer se manifiesta con un grito. Sin embargo, los encuadres, pun-

tos de vista y el montaje son tan rigurosos como en cualquiera de sus otras películas.

La puesta en escena de Ozu renuncia a los movimientos de cámara y a todo artificio que le aleje del ritmo, del ritual y de la precisión con la que muestra la vida cotidiana japonesa. Busca en cada instante la cohesión entre contenido y forma. La altura de la cámara se sitúa al mismo nivel o ligeramente inferior al de los personajes sentados sobre el *tatami*. Este peculiar punto de vista ayuda a la creación del efecto de profundidad en la arquitectura japonesa y realza la distribución espacial de los elementos en el encuadre, favorecido por el uso del cuadrículado de las mamparas móviles y la ausencia de muebles pesados en el decorado. Los personajes son los protagonistas de unos encuadres generalmente frontales o de perfil.

La minuciosidad con la que Ozu analiza y muestra el espacio en cada película, contribuye no sólo a la construcción de un espacio homogéneo sino a la creación del *tempo* de la película. En este sentido es clave el ritmo y el número de pasos que un actor tiene que dar para recorrer los distintos trayectos e itinerarios. El espacio es tiempo y el tiempo es espacio. Recordemos el final de la secuencia en la que Setsuko se despide de Hiroshi y la vemos a través de un *travelling* de acompañamiento que congela su propio movimiento; el siguiente plano es un general andando por una calle desierta y en penumbra. La manera de caminar deslizándose, la inmensidad de los edificios y el consiguiente empequeñecimiento de la figura presagian la soledad final del personaje.

Ozu concibe cada escena de la acción narrativa como un espacio de 360 grados, un espacio circular, diferenciándose claramente del montaje clásico del cine occi-

dental basado en la regla de los 180 grados. El personaje o los personajes ocupan un puesto central y la cámara elige algunos de los puntos de la circunferencia. El espacio se constituye en anillos concéntricos sobre el personaje. El montaje más común en las secuencias que giran en torno a una conversación es el corte de 0 a 180 grados, que produce en los planos más cercanos una dilatación espacial con respecto a los planos de conjunto y convierte a cada personaje en una unidad visual y dramática. El salto de eje forma parte orgánica de estas planificaciones, sin que desoriente espacialmente al espectador; esta pequeña violencia en el montaje acentúa la propia violencia de las conversaciones. Queda en evidencia, una vez más, el dispositivo de la puesta en escena.

La cortesía japonesa evita la conversación cara a cara. Las personas hablan, más bien, sentándose en ángulo recto, o bien lado a lado mirando el jardín. Estas reglas disponen a los personajes de las películas de Ozu. La palabra es un elemento esencial de la acción. La posición del cuerpo, de la cabeza y la dirección de las miradas amplían y matizan las conversaciones de los personajes. Conversan mirando el mismo paisaje, como las charlas que ambas hermanas mantienen con su padre o los distintos encuentros de los personajes en las escaleras del templo. Se colocan uno al lado de otro, y giran la cabeza levemente. Por tanto, resulta natural que sus miradas se dirijan en direcciones paralelas, en lugar de enfrentarse mutuamente. Kinuyo Tanaka compone una Setsuko cuya liturgia del gesto es la esencia misma del personaje. Las relaciones espacio-temporales establecidas en las escenas con el marido van más allá de la anécdota argumental de esta película y denotan las estructuras altamente jerarquizadas de la familia japonesa tradicional. Es en esa familia, lugar privilegiado por

Ozu, donde inscribe las contradicciones de su sociedad. Las cosas tienen un orden y las personas tienen su puesto; se generan así la dignidad y moralidad de los personajes.

La arquitectura del espacio fuera de campo se configura con las miradas, las posiciones, las entradas y salidas de los personajes y los sonidos (tren, puerta de entrada de la casa, etc.) creando un tiempo y suspense dramático permanente. Las apariciones del marido de Setsuko, sobre todo en el dormitorio, se caracterizan por la visión de una parte del personaje, manifestándose como una "presencia ausente". Su tratamiento a lo largo de la película es uno de los más enigmáticos de la filmografía de Ozu. Articula la mirada, generalmente, fuera de campo, en

pocas ocasiones le veremos mirar directamente a los ojos de otro personaje. Además, por sistema se le relaciona con los gatos que pululan sigilosamente por la casa; incluso en su ausencia, la presencia de estos animales nos remite inmediatamente a él (recordemos el gesto de desagrado con el que Mariko coge a uno de ellos, ese mismo gesto lo repite con su propio cuñado). A lo largo de la película va desapareciendo como cuerpo hasta convertirse en un fantasma (secuencia del bar, marcada por la iluminación en penumbra, interrumpida con la intermitencia del luminoso de neón) o en una sombra (secuencia del ataque al corazón).

La narración de Ozu alterna escenas de acción de la historia y porciones insertadas que nos llevan

lejos de ella, utilizando planos intermedios que marcan algunas transiciones de secuencias. Estos planos no siempre informan sobre los lugares donde se van a desarrollar las acciones. En ocasiones, muestran espacios cercanos a las localizaciones de las escenas dramáticas; otras veces, parece que no conforman la diégesis de la historia y sin embargo luego los descubrimos contextualizados. Simbólicamente parecen representar estados de ánimo del personaje o sencillamente fluyen en la narración y la dejan suspendida, crean otros niveles de lectura donde la forma poética se expresa (el robusto árbol con los brotes de hojas meciéndose al viento, la lluvia que cae...) y el *haiku* se hace imagen y sonido.



# El comienzo del verano

(*Bakushuu*, 1951)

**Nuria Vidal**

**L**a familia Mamiya vive en Kamakura, cerca de Tokio. El abuelo se dedica a cuidar canarios, la abuela se ocupa de la casa. Su hijo Koichi, médico en un hospital de la ciudad, está casado con Fumiko y tiene dos hijos pequeños, Minoru e Isamu. Noriko, hermana de Koichi, es una joven soltera que trabaja de secretaria en Tokio. La familia se prepara a recibir la visita de un hermano del abuelo, que pasará unos días con ellos. En su tranquila vida cotidiana hay un pequeño problema que

comienza a preocuparles: Noriko debe casarse. Por eso, cuando su jefe, Satake, le propone un pretendiente, un hombre mayor de excelente posición, la familia se muestra encantada. Todos están impacientes porque Noriko encuentre un marido. Todos menos ella, que no siente ninguna urgencia en contraer matrimonio. Sin embargo, será Noriko la que tome una decisión inesperada cuando acepte casarse con Yabe, un viejo amigo y vecino, viudo con una hija que trabaja con su hermano y que está a punto de ser trasladado

a otra ciudad. La boda de Noriko cambia la vida de todos ellos, obligando a la familia a dispersarse. En un epílogo vemos a los padres viviendo en el campo en casa del tío.

**El comienzo del verano** (1951) puede considerarse la primera de las grandes películas familiares de Ozu. Aunque antes se había ocupado de la familia como tema central, es en este film donde la familia se convierte en el único centro de la historia. Mejor dicho, de la no historia, ya que lo que

pasa en **El comienzo del verano** es prácticamente nada desde el punto de vista de la dramaturgia: "*Quería mostrar ante todo el final de un ciclo de la vida. Quería mostrar la mutabilidad. No me interesaba la acción en sí misma... El resultado debía dejar en el espectador una sensación un poco dolorosa*". Nada y todo. La vida cotidiana como un continuo en el que las cosas suceden sin darnos cuenta, un espacio y un tiempo en el que las pequeñeces ocupan un lugar primordial, un momento en el que las grandes decisiones surgen de las pequeñas coincidencias del azar.

**El comienzo del verano** se estructura en tres partes bien definidas: la presentación de los siete miembros de la familia, con los rituales de la vida diaria -el abuelo y sus canarios, la abuela y Fumiko en la casa, los niños jugando y estudiando-, Noriko en la oficina y Koichi en el hospital. El ritmo pausado y rutinario de la cotidianidad no se altera con la llegada del viejo tío, hermano del abuelo, un hombre sordo que permite introducir por un lado el humor a través de los niños, y por otro la tradición en dos momentos notables: la visita al Buda y el espectáculo de teatro *kabuki*. Este primer acto se cierra con la propuesta de matrimonio que el jefe Satake hace a Noriko. Durante el segundo acto, el tema del matrimonio será el dominante desde distintos puntos de vista: Noriko y sus amigas, las casadas y la soltera, Fumiko y Koichi, los abuelos, los vecinos. Todos opinan, piensan, quieren, deciden. Casar a Noriko se convierte en una mínima obsesión. Mínima, porque en realidad nada especial sucede, hasta que los dos niños -en un rasgo típico de los niños de Ozu- se marchan de casa. Es para ese tiempo *off* de la búsqueda de los niños para el que Noriko reclama la compañía de Yabe, el vecino, donde se resuelve el conflicto. Ozu nos escamotea el momento

crucial de la historia situando la toma de decisión de Noriko fuera de campo, y no nos deja ver en ningún momento a la pareja una vez decidido su matrimonio. Con la decisión de Noriko comienza un tercer acto en el que la familia acabará disgregándose, justo después de una secuencia muy importante, el momento de la foto en la que primero se reúne todo el grupo y después se retrata a los padres solos, en un anuncio de la separación irremediable.

Los tres actos se construyen de forma parecida alrededor de un momento de paz, de silencio, de vacío, justo en medio de cada uno: la visita al templo de Buda con el tío, la tarde de domingo de los padres en el parque y el paseo al borde del mar de Fumiko y Noriko. Pero si la planificación de los actos es semejante, lo que sucede en cada uno de ellos se resuelve de forma muy distinta. Mientras en el primero lo que predomina es la imagen de la familia y su mundo interior, en el segundo lo que manda es el exterior, es decir, el entorno laboral, las amigas, la vida urbana de Tokio, para en el tercero resolverse en encuentros dos a dos -Noriko y Tamí, Noriko y Fumiko, los abuelos en la habitación, Koichi y Noriko-, dejando fuera de la historia, como si no importara y en realidad no importa, a Yabe, el novio, el amigo, el futuro marido, del que en realidad nunca sabremos si quiere a Noriko, robándonos el momento que todo lo justifica: la boda de Noriko que nunca veremos.

Hay en **El comienzo del verano** muchas cosas interesantes que desmienten la idea generalizada de que Ozu es un cineasta de la tradición. Efectivamente lo es, pero no en el sentido más reaccionario del término, sino en el de la continuidad de un pensamiento capaz de adaptarse. Por ejemplo, las mujeres de Ozu, en este caso Noriko, pero también su amiga Aya

y en menor medida Fumiko, son personajes fuertes, que toman sus decisiones por encima de las convenciones y los ordenamientos tradicionales que en este film, curiosamente, no están representados por el abuelo, sino por el hermano. Como ya suele suceder, las generaciones más viejas son más tolerantes con los cambios que las generaciones contemporáneas a esos cambios. El abuelo y la abuela aceptan la modernidad, aceptan el progreso, sin renunciar a lo que más quieren, a disfrutar de las cosas pequeñas, mirando el vuelo de un globo en el cielo. En cambio, Koichi, excelente Chishu Ryu en uno de los papeles que a Ozu tanto le gustaban, es incapaz de asumir que la mujer después de la guerra se ha liberado de una serie de convencionalismos, como el de casarse sin amor.

En **El comienzo del verano** los típicos espacios urbanos vacíos de Ozu aparecen de una forma muy especial: los trenes, los edificios, las calles, adquieren categoría de iconos, igual que las distintas habitaciones de la casa, la oficina o el hospital, siempre filmados desde los mismos puntos de vista de la cámara. Pero encontramos en este film un espacio distinto, el de la playa, con su alto horizonte, en uno de los planos más hermosos e insólitos de todo el cine de Ozu, cuando vemos a las dos jóvenes, Noriko y Fumiko, de pie recortadas contra el horizonte en un momento de serenidad y belleza que casi hace desear que el film acabe ahí. Falso final, como otros dentro del tercer acto, que nos conduce hacia el auténtico y único final de los abuelos contemplando el cielo en una lejana provincia, que podría ser el principio de **Cuento de Tokio** (1953), con el que este **El comienzo del verano** forma un díptico indiscutible.



# El sabor de la sopa de arroz

*(Ochazuke no aji, 1952)*

**Casimiro Torreiro**

Situado cronológicamente entre **El comienzo del verano** (1951) y esa obra maestra incuestionable, tal vez su film más popular, acabado y perfecto, **Cuento de Tokio** (1953), **El sabor de la sopa de arroz** parte en realidad de un viejo guión presentado por Yasujiro Ozu y por quien sería luego su guionista habitual, Kogo Noda, a la censura militar en fecha tan lejana como 1939, y cuya realización fue entonces denegada. Como buena parte de la obra de Ozu en la posguerra -lo señala con toda perti-

nencia Dario Tomasi en su imprescindible *Ozu* (Il Castoro Cinema. Roma, 1992)-, el film se centra exclusivamente en el análisis de un núcleo familiar, las complejas relaciones de una pareja (el ejecutivo Mokichi y su esposa, Taeko) que, casada según el tradicional método del acuerdo entre familias, lleva años soportándose en una cotidianidad tan formalmente respetuosa como vacía y, en ocasiones, incluso áspera e incómoda.

La rotunda negativa de la sobrina de ambos, Setsuko, a aceptar una

cita arreglada por sus padres con el hijo de un amigo de la familia -un tema que recorre todo el film-, unida a un inopinado viaje de negocios de Mokichi al lejano Uruguay, precipitan una catarsis sentimental, la aclaración de posturas de ambos cónyuges y una límpida, hermosa clausura del relato con una secuencia en la que se reafirma el deseo de Setsuko, cortejada ahora por un muchacho, Noboru, al cual ha elegido, y no por el pretendiente seleccionado por sus padres.

Varios elementos resultan descon-

certantes, aunque al tiempo apasionantes, para una mirada extranjera, y extrañada, sobre el film -que no otra cosa son estas líneas sobre el mismo-. Una, la forma particular de articular el relato, que presenta una subtrama que, en el comienzo, parece la principal: la negativa de la joven Setsuko, sobre la cual llueven los comentarios de las tres mujeres -su tía y dos amigas-, más mayores y, se supone, más experimentadas: "*Estás en la mejor edad de la vida... después te casas y la vida es dura... los maridos son terribles*", etc. Pero la historia de Setsuko, que en nada se parece al Cherubino mozartiano y que no pide a nadie que le diga "*che cosa é Amore*", se revelará pronto el contrapunto de la que verdaderamente será la trama principal, la explicitación de los problemas matrimoniales de Mokichi y Taeko, verdadera coartada para que, una vez más, Ozu ponga en imágenes su verdadera visión del mundo.

Otra es la forma, tan habitual en otros filmes del maestro japonés, de introducir, sin subrayarlos jamás, los aspectos cotidianos de un país que tanto estaba cambiando desde el trágico final de la Segunda Guerra Mundial, y de los que su cámara se convierte en *behaviorista* testigo. En este sentido, el primitivo guión presentado en 1939 sufrió modificaciones que atañen sobre todo a la captación de ese nuevo pulso social: las ceremonias occidentales de masas -el velódromo, que marcará el primer encuentro entre Setsuko y Noboru; un partido de *baseball* en el cual, no por casualidad, se descubrirá una infidelidad matrimonial-, junto a otras de marcado carácter local, pero sobre las que el director, por boca de un nostálgico exsoldado, parece pronunciarse ásperamente en contra: el *pachinko*, ese juego de azar con bolitas que, además de permitir a Wim Wenders una larga disquisición casi autista en su **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985), posibilita un

brillante monólogo de Mokichi sobre el juego y la soledad.

Así, el film bascula entre una crítica a las costumbres y los puntos de vista adoptados por algunos de los personajes -sobre todo las mujeres: una película como la que nos ocupa resiste con dificultades una mirada desde el feminismo radical-, casi todos ellos pertenecientes a la burguesía acomodada, a la clase social que mejor parece haberse adaptado a las nuevas condiciones que el país vive tras la ocupación estadounidense, y el enfrentamiento entre una cierta superficialidad, un falso cosmopolitismo como valor máximo de esa burguesía, y los sencillos valores aportados por la tradición, y significativamente defendidos en

el film por los portavoces del director, Mokichi y Noboru: "*Lo que cuenta es la solidez, la integridad*", afirma el primero, y corrobora el segundo, después de recordar que, en definitiva, la apariencia no tiene ninguna importancia. Y el hecho de que éste termine el film junto a Setsuko y su valor simbólico -la juventud, el futuro-, no dejan lugar a dudas sobre los posicionamientos de Ozu respecto a lo viejo y lo nuevo, a la tradición y a los cambios -inevitables, por otra parte: el viejo maestro también lo sabe- a que se ve abocada la sociedad japonesa en los tiempos que corren.

Y el mimo con que su cámara trata a Setsuko, portadora de un mensaje aparentemente rupturista



respecto a una tradición que el propio Ozu parece considerar caduca en este punto -el matrimonio concertado-, se aprecia con todo rigor en la secuencia en que la joven comunica a su tía la inflexibilidad de su decisión de no aceptar la componenda que sus padres le proponen. La cámara del director encuadra a Taeko con una frontalidad (curiosamente) a la altura de la mirada, mientras mantiene los contraplanos de Setsuko levemente contrapicados, distinguiendo así la superioridad de una postura sobre la otra, y reafirmando con una interpretación de ambas según la cual el aire de la tía, levemente desdeñoso, choca con la firmeza sin concesiones de la joven sobrina...

Pero lo que convierte a **El sabor de la sopa de arroz** en un film sencillamente memorable es la adecuación soberbia entre un contenido -la reivindicación de la simplicidad, de la sencillez, uno de los motivos centrales de todo el cine de Ozu- y una forma, el impagable, sutil, estremecedor estilo del maestro. Todo en el film adquiere una estricta dimensión significativa, desde el nombre, que remite a una costumbre campesina que Mokichi mantiene pese a las reticencias un tanto altaneras de su esposa -el mezclar el arroz con té verde, algo que no parece precisamente elegante según las costumbres del Tokio burgués-. El

nombre prelude el momento, decididamente majestuoso, del reencuentro afectivo de los esposos.

Dos secuencias demuestran la hipnótica capacidad de Ozu para comunicar sensaciones sin parecer que lo está haciendo. En la primera, el alejamiento de Taeko, que se va en tren por unos días fuera de la capital, despechada tras una discusión banalmente cotidiana con Mokichi, es mostrado a partir de un mismo punto de vista, la cámara que encuadra ora a la mujer, ora al rígido paisaje de las vías del tren vistas a través de un largo puente -los trenes, esa constante en la obra del maestro-, con el único *off* sonoro de una voz impersonal que anuncia el nombre de las estaciones, unida al sonido del tren.

Esa delicadeza para sugerir el proceso de pensamiento de la mujer sin decir jamás lo que piensa, ese respeto por las emociones del personaje contrastan vivamente con la penúltima secuencia del film, la larga explicitación del provisional regreso a casa de Mokichi, tras una avería en el avión que lo conduce a Montevideo, y su reencuentro con una Taeko que ya ha procesado en su fuero íntimo el contenido de la discusión y ha sido capaz, lo entenderemos pronto no sólo por sus palabras, sino sobre todo por su gestualidad, cálida, cercana al

hombre, de revisar críticamente sus absurdos desdenes hacia el marido. La cámara de Ozu se convierte entonces no en una distante observadora de los silencios de la mujer, sino en un elemento más en el detallado, casi puntilloso recorrido de ambos cónyuges por el interior de su casa, desierto de cualquier otra presencia, pero iluminada por la reencontrada -tal vez simplemente encontrada- complicidad entre ambos.

A diferencia del resto de la película, en la que las formas de transición entre secuencias convertían el relato en un elegante catálogo de discretas elipsis, aquí Ozu se detiene concienzuda, casi maníacamente para mostrar todos los gestos, para otros cotidianos, para los protagonistas inéditos -la comida la prepara siempre Fumiko, la criada que ahora duerme-, de rebuscar en la cocina los elementos para hacer la cena. En la sencillez de los gestos ordinarios, en la simplicidad de una vida en la cual la ritualidad de lo que se hace a dos debe necesariamente ocupar el centro del universo afectivo, radica la felicidad, apunta Ozu. Y su estilo se trasmuta hasta dar definitivamente con la solución narrativa que explicita esa cálida, decididamente compartible visión del mundo.

Esta película delicada como el ala de una mariposa, cotidiana hasta en los más mínimos detalles, y siempre emocionante, fue el segundo film más taquillero en las carteleras japonesas de 1952. Su sola visión actual sirve no sólo para estremecernos frente a la fruición, a la emoción estética que siempre proporciona la obra de arte plenamente lograda; sino igualmente para calibrar hasta qué punto han cambiado a peor los gustos cinematográficos de masas -aquí, en Japón, en todas partes-, por obra y gracia de una infantilización que debería ser considerada un atentado de lesa humanidad; o más directa e inapelablemente, un genocidio cultural de gran calibre.





# Cuento de Tokio

(*Tokyo monogatari*, 1953)

**Carlos F. Heredero**

Cuando Yasujiro Ozu rueda **Cuento de Tokio** (1953) aborda, con cincuenta años, su séptimo largometraje de posguerra y, después de éste, tan sólo podrá filmar ocho más antes de su muerte en diciembre de 1963, exactamente el mismo día en el que cumplía los sesenta. Situado pues estratégicamente en el centro de su obra moderna, constituye -es cierto- el más famoso en Occidente de todos sus trabajos, pero la fuerte cohesión interna de esta última fase -lo mismo en su desa-

rollo temático que en su dimensión estilística- dificulta sobremedida la tarea de diferenciar sus contornos de los títulos que lo preceden y de las películas que le siguen.

Exponente quintaesenciado de las preocupaciones de un Ozu tan sereno como otoñal, que se expresa con más rigor y autoexigencia depuradora a cada nueva película que hace, ésta es una obra de aceptación y sabiduría a partes iguales, fuertemente enraizada en ese exigente camino de ascetis-

mo, despojamiento y abstracción que conduce con progresividad implacable hasta el desenlace de su filmografía. Nada o casi nada hay en ella, si se contempla desde el dominio de lo temático, que no hubiera despuntado ya en otros títulos anteriores y, desde el campo de la expresión formal y narrativa, **Cuento de Tokio** no hace otra cosa que profundizar, con pertinente coherencia, en el proceso ya señalado antes.

Las contradicciones en las que queda atrapada la institución fami-

liar como reflejo de la transición económica, social y moral del Japón histórico a la nación moderna, como síntesis de la encrucijada marcada por el ocaso de la tradición y el advenimiento de la modernidad, encuentran en esta hermosa película un reflejo condensado y casi podría decirse recapitulador, pero aquéllas han sido analizadas ya en un artículo anterior. Lo mismo sucede con los procedimientos y las señas de identidad más acusadas que caracterizan a las formas visuales de Ozu. En consecuencia, el texto que sigue a continuación se limitará a detenerse sobre un par de momentos que pueden considerarse nodales en el devenir de la película y que tienen la virtud de iluminar, de forma expansiva, el sentido global de su propuesta.

El primero lleva dentro de sí lo que no puede tomarse todavía como un síntoma, pero sí como una premonición de la futura muerte de la abuela Tomi. El viaje que ésta y su marido Shukichi emprenden desde el pueblo rural de Onomichi para visitar a sus hijos Shige y Koichi, residentes en el urbano Tokio, encuentra en la secuencia que comparten la abuela y el nieto pequeño, mientras éste juega sobre la hierba, su primera inflexión. Se trata de un breve pero intenso y emocionado paréntesis que condensa en su interior prácticamente todos los elementos formales y dramáticos del film.

El desarrollo narrativo que ha conducido hasta allí, construido como siempre sobre una planificación de arquitectura tan rigurosa como invariable, ha desembocado ya por entonces en el primer abandono de los abuelos por parte de sus hijos, a quienes las ocupaciones laborales impiden prestar atención a sus padres. De hecho, la bella armonía formal y dramática de la secuencia en cuestión atañe, incluso, a los planos respectivos que le dan entrada y sali-

da. De ahí que en el primero aparezca el viejo Shukichi acompañado tan sólo por su nuera, en lo que supone ya una premonición inicial: la soledad en la que quedará el abuelo, al final de la historia, cuando tras la muerte de su esposa sea únicamente otra de sus nueras, la viuda Noriko, quien se quede temporalmente junto a él en el hogar de Onomichi.

Ese plano que oficia como puerta de entrada muestra a sus dos protagonistas, sentados sobre el *tatami*, mirando hacia el exterior y comentando lo que ven. Las miradas de ambos se dirigen hacia fuera del encuadre, pero el contracampo ofrecido por Ozu para inaugurar el paréntesis propiamente dicho (compuesto de nueve planos) es -como resulta habitual siempre que su cine introduce un paisaje a modo de puntuación externa del relato- una toma general "elevada", filmada a la altura del tejado, que recoge un entorno rural sobre el que la abuela Tomi pasea con su nieto. La falla evidente de la perspectiva (la mirada desde el *tatami*, la cámara desde el tejado) abre una brecha en el sentido de la expresión: no nos hallamos tanto frente a un plano subjetivo de los personajes como ante un espacio acotado por Ozu para la contemplación a fin de sumergir al espectador en una vivencia.

Completamente simétrica, la secuencia se cerrará poco después con otra elevada, de idéntico encuadre, en el que la abuela y el niño inician el regreso hacia la casa. Entre medias quedan siete planos cercanos y de tamaño medio que recogen, en falso plano-contraplano, el monólogo que Tomi mantiene con el niño mientras éste, ajeno a sus palabras, se entretiene jugando: "*de mayor, ¿te gustaría ser médico como tu padre? Yo no podré verte, porque cuando llegue ese día ya no viviré*". Los cuatro planos dedicados a la abuela (primero, tercero,

quinto y séptimo) tienen un fondo exclusivamente campestre, mientras que los centrados en el niño (segundo, cuarto y sexto) dejan ver al fondo un gran puente ferroviario por el que, en el primero de éstos, pasa un tren que desaparece por la izquierda.

Dicha planificación separa por completo el espacio entre ambas figuras a la vez que habla, "visualmente", de la imposible comunicación entre ellas: el vacío espacial que expresan, el hueco que esos planos dejan en medio, alude tanto a la generación intermedia (ausente de la escena) como a la ruptura entre el mundo rural del pasado y el universo urbano del presente. Con todo, la premonición de la muerte no se halla sólo en las palabras de la anciana, sino también -y sobre todo- en lo más profundo de aquellas imágenes: la secuencia se abre con dos planos en silencio (el tren pasa al fondo del segundo), sigue dejando en el medio el discurso de Tomi (planos tercero, cuarto y quinto) y se cierra con otros dos sin palabras, sólo que en el sexto -contraplano de la mirada triste y elegiaca de la abuela en el precedente y en el posterior- ya no pasa tren alguno por el puente del fondo.

La circulación de los trenes expresa en ésta y en otras películas de Ozu la continuidad cíclica de la vida y del movimiento que rige la experiencia. De forma que, cuando mucho más adelante, las vías férreas de Onomichi por las que antes veíamos transitar el ferrocarril queden ya completamente vacías, estaremos -no por casualidad- frente al plano sobre el que pivota, en una rima estremecedora con esta secuencia premonitoria, la elipsis en la que queda sumergida la muerte de la abuela. Pero hay más. El plano de salida nos devuelve al abuelo Shukichi completamente solo en el encuadre, sentado y mirando fuera de campo hacia la izquierda: exactamente tal y como quedará mucho

más adelante, tras la muerte de su esposa, en el último plano del film que recoge su presencia, dentro de un encuadre cuya rima con éste que se cita afecta por igual a su disposición espacial y a su sentido dramático.

Si aceptamos, como sugiere Santos Zunzunegui (1), que en el cine de Ozu los famosos *pillow-shots* que salpican el relato (esos encuadres "vacíos", ya sean de interiores o de paisajes) actúan como polos llenos de misterio, como espacios contemplativos que detienen la narración y, al mismo tiempo, la abren hacia nuevas dimensiones, como los auténticos núcleos expresivos que emergen sobre el telón de fondo de la articulación narradora, bien podría considerarse también a esta secuencia -preñada de una intensa emotividad- como el verdadero "agujero negro" capaz de absorber y de irradiar, simultáneamente, la experiencia de la película.

La premonición y la cercanía de la muerte impregnan también los dos únicos movimientos de cámara que pueden encontrarse dentro de una película construida de principio a fin en plano fijo. Con la salvedad de las tomas que Ozu filma desde el interior del autobús en el que los abuelos visitan la ciudad (planos "en movimiento" tomados por una cámara fija), los dos *travellings* aparecen justamente en el momento de mayor abandono y de más completo desamparo de sus protagonistas.

Como si la amenaza de un desenlace trágico se cerniera inexorable sobre ellos, la cámara avanza en solitario frente a un muro con columnas, sobre el que se reflejan unas ominosas sombras, hasta recoger a Tomi y Shukichi sentados en el suelo, solitarios y sin alojamiento, cuando esperan la llegada de su nuera Noriko para encontrar un lugar en el que pasar la noche. Poco después, la cámara les acompaña suavemente por de-



trás cuando, para hacer tiempo, los dos ancianos pasean por un oscuro mirador desde el que contemplan la misma ciudad que les expulsa de su seno y que la imagen, deliberadamente, deja fuera de cuadro.

A partir de entonces, Ozu multiplica y detiene con parsimonia los planos de los interiores que se quedan vacíos tras la salida de los personajes. Se llega así, finalmente, a ese embarcadero vacío y a esas vías férreas por las que ya no circulan los trenes: metáforas de una muerte elíptica tras la que el anciano Shukichi, al final de la noche en la que ha expirado su esposa, le dice a Noriko antes de volver a entrar en la casa, y por todo comentario: "*¡Qué bello ha sido el amanecer! Volveremos a tener un día muy caluroso*". Más tarde, el penúltimo plano de la abuela (filmado desde el tejado, como contraplano de la mirada que el abuelo arroja desde el tatami) volverá a recoger la circulación continua de las barcazas por el río. El plano final se acerca a uno de esos barcos mientras navega.

Conciencia de los cambios. Aceptación del final inevitable, de la fugacidad del presente y de la continuidad de la vida. En definitiva, aquello que Ozu había perseguido afanosamente durante toda su filmografía, ya que siempre le interesó más "*retratar los ciclos vitales y la mutabilidad de la existencia que la acción por sí misma*" (2). Secretos del artista.

#### NOTAS

1. Zunzunegui, Santos; "El perfume del zen". *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993.
2. Citado por Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Página 45.



# El comienzo de la primavera

(*Soshun*, 1956)

**Carlos Losilla**

**E**n las primeras escenas de esta película memorable, una de las obras maestras absolutas de Yasujiro Ozu, una serie de pequeños momentos sucesivos acaban construyendo un patético, fascinante retablo de la cotidianeidad. Tras varios *pillow-shots* que culminan con la entrada de un tren en campo por la derecha de la pantalla, la imagen de un gran ventanal atravesado por la luz cegadora de la mañana introduce al espectador en el universo de una pareja de la que después sabremos que se en-

cuentra al borde de la descomposición: suena el despertador, se levantan, intercambian dos o tres frases banales... Poco más tarde, el marido está en el andén de la estación, hablando con sus compañeros, y luego aparece ya en su oficina, mirando desde otra ventana a los cientos de empleados como él que en ese momento llegan a la ciudad. El universo doméstico y el mundo laboral, el territorio de la intimidad y el dominio de lo público apenas muestran separación alguna, puede transitar de uno a otro con extrema

rapidez y sin solución de continuidad, de manera que esa vida que se vive día a día, sin apenas darse cuenta, termina siendo, paradójica y simultáneamente, un lugar de exhibición pensado para la ocultación, es decir, un espacio perfectamente delimitado y cronometrado en el que los hombres y las mujeres creen mostrarse unos a otros sin tapujos cuando en realidad son las marionetas de un mecanismo minuciosamente engrasado: no en vano la secuencia, que se había abierto con el sonido del despertador, se cierra con el pla-

no de un reloj que marca las nueve y unos pocos minutos, la hora en la que debe empezar el trabajo.

Realizada tres años después de **Cuento de Tokio** (1953), sin ningún otro film en el interin, **El comienzo de la primavera** parece retomar ciertas propuestas de **El sabor de la sopa de arroz** (1952), pero el punto de vista es ahora mucho más amargo, y la suave ligereza de esta última se desvanece en una atmósfera turbia, pesada, agobiante, que presagia la negrura de **El color del crepúsculo en Tokio** (1957). En efecto, si allí los simulacros de la vida moderna impedían el contacto real entre las personas, aquí las abocan directamente a vivir una ficción. Sugiyama, el protagonista, encuentra en el ambiente laboral lo que ya no puede ofrecerle la vida doméstica: conversaciones distendidas, excursiones en grupo, camaradería e incluso -finalmente- una pequeña aventura con una chica alegre y desinhibida. Pero, a la vez, todo ello le hace olvidar el mundo real, no sólo el amor de su mujer, Masako, sino también la existencia de la muerte: el fallecimiento del hijo de ambos, ocurrido hace ya algún tiempo y del que ni siquiera parece acordarse, o la agonía de uno de sus compañeros, Miura, víctima de una grave enfermedad pulmonar. De hecho, Masako lamentará amargamente que no recuerde el día en que se celebra el aniversario del primero de estos acontecimientos, del mismo modo en que él utilizará a Miura como coartada cuando pase una noche fuera de casa para acostarse con su amante.

Esta permanente huida de la realidad se refleja también en la propia puesta en escena, sobre todo mediante la utilización de las elipsis en la historia de amor entre Sugiyama y "Pez Rojo", apodo con el que se conoce popularmente a la muchacha. Ya en el restaurante, cuando se besan por primera vez,

Ozu arranca al espectador de la contemplación del acto mediante el inserto de un ventilador que se mueve lentamente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, un inequívoco comentario sobre la precariedad, lo ilusorio de esas relaciones. Tras la primera noche de amor, igualmente, ya no volvemos a verlos juntos si no es para discutir o en presencia de otros compañeros, que a su vez, cuando están solos, comentan que los han visto paseando o realizando cualquier otra actividad propia de su condición de amantes furtivos. Como consecuencia, su aventura se convierte en una historia contada por los demás, y ellos, de nuevo, en monigotes de un destino inmisericorde: el eje del film se ha desplazado sutilmente desde la perspectiva sociológica hasta la existencial, pues del gran teatro laboral, que crea ficciones de compañerismo y diversión, hemos pasado al gran teatro emocional, al romanticismo estereotipado de la aventura extramatrimonial, una transición que terminará de definirse al final de la película.

Este movimiento pendular, esta oscilación entre la miseria de lo real -el inicio del film, las conversaciones de la esposa con su madre- y los espejismos de la ficción, adopta en la película la forma de una figura abstracta, casi incomprensible en su aparente inutilidad, que sin embargo actúa como metáfora, como huella de un movimiento invisible: por dos veces, un cortísimo *travelling* hacia adelante recorre brevemente uno de los pasillos de la oficina, en principio acercándose a una puerta cerrada. La primera de esas epifanías se produce al final del primer segmento secuencial del film, es decir, inmediatamente después del plano del reloj que marca las nueve y antes del diálogo sobre la excursión del domingo. La segunda tiene lugar cuando Sugiyama dice a sus compañeros que no puede ir a visitar a Miura porque ha recibido una llamada

urgente de su mujer, cuando en realidad ha concertado una cita con "Pez Rojo". Puede que se trate de una variante del *pillow-shot* que cierra estas dos escenas de oficina mediante un movimiento de liberación, de salida al exterior, pero, sea como fuere, lo cierto es que no tiene parangón en el cine de Ozu, a no ser en otros *travellings* parecidos, por ejemplo aquél de **Cuento de Tokio** que, para iniciar una escena, recorre lateralmente un muro hasta encontrar, sentados en su extremo, a los dos ancianos protagonistas. En todas estas ocasiones, en cualquier caso, el espectador se encuentra cara a cara con figuras de estilo sorprendentes, inusuales en Ozu, que en el caso de **El comienzo de la primavera** suponen la revelación de una doble mentira, la misma que la puesta en escena impone desde el exterior del universo narrativo: la mentira de la vida laboral y la mentira del amor romántico, que, a su vez, contribuye a borrar del imaginario del film la única verdad inalterable, la de la muerte, tal como antes ya se ha hecho en el caso del hijo del protagonista. Y si la muerte marca siempre el presente desde el pasado, es lógico que Sugiyama pretenda rehuirla aferrándose a su ficción romántica en una imposible huida hacia adelante, exactamente el mismo movimiento que efectúa la cámara en el pasillo de la oficina: la inutilidad, el absurdo de una carrera que no conduce a ningún sitio, y que tanto puede ser la del universo del trabajo como la de la vida cotidiana, enfrentada a la inmutabilidad de la muerte, de la memoria, de su preservación, que constituirá, por otra parte, el terreno en el que se desarrollará la última porción del film.

Toda la película, en el fondo, está enfocada hacia el retorno a un pretérito idealizado, sin duda el "comienzo de la primavera" del título. El personaje del señor Onodera, por ejemplo -interpretado

por Chishu Ryu, el actor-fetiché de Ozu, que incorpora aquí a un directivo de la compañía trasladado hace años y ahora de nuevo en Tokio por cuestiones de trabajo, remite a un pasado más feliz, encarna una tradición que parece perdida para siempre, revela una complicidad con el protagonista ahora ya ausente de sus relaciones laborales. Incluso la guerra adquiere tintes míticos en los recuerdos evocados durante una reunión de veteranos a la que asiste Sugiyama, una ceremonia agrícolamente nostálgica, que culmina en un bochornoso espectáculo: la vuelta a casa con dos compañeros completamente ebrios, el enfrentamiento con la esposa. Pero serán las cuatro escenas finales las que, a través de una dolorosa inmersión en los laberintos de la memoria, a modo de catarsis, propongan la curación definitiva, o por lo menos su simulación.

Situémonos. La esposa de Sugiyama ha descubierto su romance con "Pez Rojo" y lo ha abandonado, su aventura amorosa con esta última termina en cansancio y desolación, y su empresa le propone el traslado a Mitsuishi, una pequeña y aburrida población: todo parece haber terminado para el protagonista. No obstante, la última visita al bar Blue Mountain, al que solía ir con Onodera y que ya ha aparecido al principio del film; la fiesta de despedida que le organizan sus compañeros, y en la que verá por última vez a "Pez Rojo"; la conversación que mantiene con el propio Onodera de camino a Mitsuishi, y, finalmente, el reencuentro con su esposa en su nuevo destino, se convierten en cuatro hitos fundamentales en su itinerario de reconciliación virtual con el mundo. En el primero de ellos, y tras el discurso de un parroquiano que está a punto de jubilarse y se lamenta del paso del tiempo y de las escasas recompensas recibidas tras toda una vida de trabajo, el dueño del bar entona una fábula elegíaca: en

otro tiempo suntuosa y elegante, la mansión de un tal Ikeda, exministro de Industria y Finanzas, es ahora un lugar triste y decadente invadido por las malas hierbas, como tuvo ocasión de comprobar él mismo durante un reciente paseo por sus alrededores. La conclusión es evidente: *"La vida es efímera"*. En la segunda escena, la lágrima que se desliza por la mejilla de "Pez Rojo" durante la fiesta de despedida constituye igualmente una trágica constatación de la fugacidad de las cosas: ahora su aventura con Sugiyama es ya únicamente un recuerdo. En la tercera, mientras el protagonista conversa con Onodera al borde de un embarcadero, un grupo de jóvenes rema velozmente sobre una piragua -*"es la mejor época de la existencia... La primavera de la vida"*-, lo cual les reafirma en que la última oportunidad de Sugiyama pasa por el reencuentro con su mujer, circunstancia que se produce en la última escena del film. Cuando él vuelve del trabajo, ya en Mitsuishi, ve las cosas de ella esparcidas por la habitación y comprende que está en la casa. En efecto, Masako aparece al fondo del encuadre y, tras un breve diálogo, le conmina a olvidarlo todo, a no hablar más del asunto que les llevó a la ruptura. Se oye el silbido de una locomotora. La pareja se acerca a la ventana. Él: *"Con ese tren mañana podríamos estar en Tokio"*. Ella: *"Dos o tres años pasan rápido"*. *Pillow-shots* de varias chimeneas, como al principio de la escena: la vida convertida en puro humo. Y la película termina.

Al final del viaje, el escenario puramente cotidiano y realista de las primeras escenas, la visión pesimista del Japón de la época, ha conducido a una amarga reflexión existencial. Pero, al contrario de lo que pudiera parecer, no se trata de un regreso a la realidad tras la mascarada de la ficción romántica y los espejismos laborales, sino de la puesta en marcha de otra fic-

ción, esta vez recreada a partir de los jirones del pasado. El espectador se encuentra ante una pareja malherida que intenta refugiarse en otra mentira, otra ocultación: *"No quiero saber más"*, dice Masako, y de nuevo, como al principio de la película, intercambian un par de frases banales sobre Tokio, el tren y los años que les quedan por pasar en Mitsuishi. Sin embargo, ahora esas frivolidades llevan en sí mismas el peso del tiempo y de la experiencia, aluden, aunque sea alegóricamente, interactuando con las escenas anteriores, a la imposibilidad del cambio, a la inexistencia de un futuro. Las figuras de los dos esposos, rígidas e inmóviles, oteando el paisaje que se despliega más allá de la ventana, se revelan tan conmovedoras y desamparadas como la del padre tras la boda de su hija al término de **El fin de la primavera** (1949), la de las dos hermanas caminando sin rumbo en las imágenes finales de **Las hermanas Munakata** (1950), la de la familia posando para una fotografía conjunta por última vez en **El comienzo del verano** (1951) o la del anciano en la casa vacía, tras la muerte de su mujer y la partida de sus hijos, en **Cuento de Tokio**. La crisis y la evocación de la memoria han conducido a la exhibición, esta vez real, de los sentimientos, del absurdo de la vida: el paso del tiempo, la decadencia, la imposibilidad de recuperar los años perdidos, la inutilidad de los sueños románticos, la necesidad de agarrarse a algo... Y su clausura nos devuelve de nuevo a la ocultación, como si la vida consistiera en un *travelling* que avanza sin descanso hacia una puerta cerrada tras la que se esconde su verdadero sentido, al que, por supuesto, nunca podremos acceder. Como siempre ocurre en Ozu, la verdad y la belleza residen en el territorio de lo inefable.



# El color del crepúsculo en Tokio

(Tokyo boshoku, 1957)

**Esteve Riambau**

## Secretos de familia

"Lo que determina sobre todo la fascinación de sus obras maestras del período (...) es la capacidad de dar una dimensión casi trascendental a los sentimientos y a las emociones vividas por sus personajes" (1). Esta definición aplicada a diversas películas realizadas por Yasujiro Ozu entre

1949 y 1962 atañe también de pleno a **El color del crepúsculo en Tokio**, uno de sus largometrajes menos vistos en Occidente tras la fría acogida con la que fue recibido su estreno en Japón.

Como **El sabor de la sopa de arroz** (1952), **Cuento de Tokio** (1953) o **La paz de un día de otoño** (1962), su argumento parte del núcleo familiar, pero sus conexiones con el conjunto de la obra de Ozu se amplían a otros

matices. En palabras de David Bordwell, "como en **La hierba errante** (1959), un secreto sobre su padre es guardado por un hijo. Como en **Las hermanas Munakata** (1950), una buena esposa es víctima de los abusos de un marido alcohólico. Hay un shock derivado de un descubrimiento desagradable, como en **No debe dejar de quererse a la madre** (1934) o **Una gallina azotada por el viento** (1948), seguida de un suicidio, como en **La mujer de Tokio**



(1933)" (2). Pero hay más, muchos más elementos que elevan este film hasta la quintaesencia del melodrama.

La primera y la última escena de las treinta que componen **El color del crepúsculo en Tokio** tienen como protagonista a un hombre de provecsta edad, interpretado por el incombustible Chishu Ryu. Al principio entra en un bar, de noche, para tomar un *sake* que le reconforte del frío invernal. Al final sale de su casa, a plena luz del sol, dispuesto a rehacer su vida. Existe, por lo tanto, una cierta simetría que engloba la vida de este personaje pero, en cambio, su protagonismo en el conjunto del film es sólo relativo. Es el causante de algunas tragedias de su familia por haber ocultado las verdaderas razones que motivaron el abandono del hogar por parte de su esposa. A su vez, también es la víctima de ellas, ya que, entre otras desgracias, sufrirá la pérdida de su hija Akiko. Sin embargo, tras su presencia en las secuencias 1, 2, 3, 5 y 6 -en las cuales se muestra su carácter bonachón, la relación que mantiene con sus dos hijas o los conflictos que éstas desencadenan a partir de una separación conyugal o de un embarazo no deseado-, pasa a desempeñar en la 14 y 15 o en la 19 y 21, la función de un simple refe-

rente -a veces del pasado- de éstas. Posteriormente, es testigo de la agonía de Akiko (sec. 25) y sólo al final (secs. 29 y 30) deviene el héroe patético que afirma haber actuado lo mejor que ha podido para así recuperar la normalidad cotidiana.

Numata (sec. 5), el marido de Takako, la hermana mayor, y Kenji (secs. 10, 11 y 24), el padre de la criatura que espera Akiko, son las espoletas de una tragedia de la que la madre también es responsable. Surgida del pasado y amparada en la duda inicial, Kikuko empieza siendo una sombra (sec. 7) -"he tenido la impresión de que era nuestra madre", confiesa Akiko a su hermana (sec. 8)- para convertirse en el secreto de familia que Takako desea mantener (sec. 16) antes de que ponga en crisis -como así ocurrirá- la identidad de Akiko (sec. 22) y deba asumir tardíamente las consecuencias de su pecado (sec. 26) a la espera de una reconciliación (sec. 28) que Takako se negará a consumir.

Entre esos dos polos paternos que son los únicos que nunca llegarán a coincidir, las dos hijas son las víctimas de un conflicto familiar que multiplica sus reflejos especulares a través de tres generaciones. Akiko, la verdadera protago-

nista de **El color del crepúsculo en Tokio**, busca un padre para el hijo que no desea tener (sec. 4) en el mismo momento en que encuentra a su madre (sec. 7), y ello hace que ponga en duda la identidad de su verdadero padre. Akiko ve en su sobrino el hijo que ella no desea tener (sec. 18) y no sólo rechaza -en la misma secuencia- los posibles pretendientes que le propone su tía sino que opta por el suicidio (sec. 25). Agonizante, rectifica su inicial deseo de morir por la voluntad de "revivir, volver a empezar desde cero". La hermana mayor, Takako, se plantea esta posibilidad desde el momento en que decide regresar junto a su marido (sec. 29), pero no goza de garantías para que esta opción le conduzca a la felicidad. Sólo decide emprenderla cuando constata el fracaso de un padre, el suyo, que intentó ocupar el lugar de la madre ausente para evitar que su propia hija pequeña padeciera en un futuro no muy lejano los mismos problemas que su hermana Akiko.

Los secretos y dramas que afectan a esta familia japonesa contemporánea del momento en el que se realizó la película se reflejan a través de diversas generaciones hasta crear un complejo entramado que Ozu, paradójicamente, retrata con su depurada puesta en escena. No hay un solo *travelling* en todo **El color del crepúsculo en Tokio** y la cámara, especialmente en los planos generales, suele situarse a esa "altura de las rodillas" característica en el cine de Ozu. Sus recursos expresivos se limitan, por lo tanto, a la utilización de encuadres convertidos en verdaderos modelos de composición y en los que la perfecta geometría propuesta por la escenografía -mediante explícitos reencuadres- se conjuga con la ubicación de los actores para dar paso a un abigarrado sistema de relaciones psicológicas desarrolladas entre los personajes.

Breves planos de exteriores oxigenan periódicamente la pesada atmósfera que caracteriza los salones de juego de Mah-Jong, los restaurantes especializados en *noodles*, la clínica de abortos o la cama donde muere Akiko, en los cuales transcurre la acción de la película. Siempre aparece en ellos, sin embargo, algún personaje que penetra en uno de esos espacios, a los que debe añadirse la casa familiar, para así volver a introducir al espectador dentro de una atmósfera claustrofóbica. Ozu no abusa de situaciones especialmente morbosas y sitúa en fuera de campo tanto el aborto de Akiko como su posterior suicidio. No por ello, **El color del crepúsculo en Tokio** deja de transmitir una intensa violencia interior que, entre otros muchos motivos, también se desata por el hecho de que Akiko sea una mujer moderna que está estudiando inglés. El rechazo de las costumbres ancestrales, en Ozu, equivale a la tragedia.

La confrontación entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, también se dan cita en este largometraje que se dispersa por las ramas más distantes de una estructura familiar para reflexionar sobre la naturaleza humana. Traducido en términos estéticos, el recurso a las claves del melo-



drama que **El color del crepúsculo en Tokio** plantea crea una dimensión sinfónica a través de múltiples duetos, sólo esporádicamente tercetos, que configuran la naturaleza orquestal de la película. Sólo en una ocasión, la espléndida escena ambientada en la estación de tren donde la madre espera, inútilmente, la despedida de su hija mayor, utiliza múltiples puntos de vista: el interior del vagón, la ventana desde la que mira la mujer, el andén... Pero, en cambio, el resultado de esa desesperada interpelación es el silencio,

la voluntaria ausencia de unos sentimientos excesivamente evidentes para ser mostrados. Un pequeño sonajero, como el que el protagonista blande en la última secuencia como doble recuerdo de sus hijas y nietos, basta para dotar a **El color del crepúsculo en Tokio** de una exuberante profundidad dramática que no resulta incompatible con la más depurada concepción de la puesta en escena.



#### NOTAS

1. Tomasi, Dario: "El cine japonés de los años 50", en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (eds.): *Europa y Asia (1945-1959). Historia general del cine*, Vol. IX. Cátedra. Madrid, 1996. Páginas 367-368.

2. Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Páginas 339-340.

# Flores de equinoccio

(*Higanbana*, 1958)

**Quim Casas**

## Educación y conciliación.

### El color en Ozu

**D**ebo reconocer de entrada que escribir sobre Ozu me impone mucho respeto. Ford, Lang, Dreyer o Vidor resultan más cercanos, siendo a la vez tan lejanos en el tiempo y la distancia cultural. El mundo de Ozu pertenece a otra dimensión social, emotiva, estética, narrativa u objetual, y eso, como en el caso de Mizoguchi y Naruse, aunque menos que en el de Kurosawa, Teshigahara y Oshima, lo recubre de una capa finísima de fascinación y curiosidad, de perpetuo descubrimiento al escudriñar en las entrañas de sus siempre compensadas imágenes. Ver e intentar analizar un film de Ozu, como **Flores de equinoccio** (1958), uno de los más conocidos de su última época y el primero que realizó en color, es adentrarse en una estructuración dramática de extrema limpieza, imposible de equiparar a cualquier otro director clásico occidental, de una armonía y sensualidad que, siendo completamente ajenas a nuestra forma de vida y nuestra percepción cinematográfica, nos atrapan y engullen hasta provocar la emoción en la mirada más tímida o el corte de plano a priori más insignificante. Desde este respeto escribo el presente texto.

**Flores de equinoccio** comienza con unos planos de situación de la

estación ferroviaria de Tokio. Hay un breve comentario de los encargados de la limpieza de la estación respecto a la cantidad de bodas que se están celebrando, así como el anuncio de la inminente llegada del mal tiempo: la renuncia por parte de la hija del protagonista a casarse con un hombre que no ama conllevará, como ese mal tiempo intuido, una poderosa inflexión dramática en el devenir cotidiano de los principales personajes del film. El plano de los dos encargados de la limpieza se funde musicalmente (canto del sacerdote) con la entrada de la comitiva nupcial en una casa. El mundo filmico de Ozu es de una fascinante simetría que afecta a la historia y a la forma visual: la imagen de los comensales desfilando al fondo del plano está delimitada por el estatismo de unas sillas colocadas a la izquierda y una mesa situada a la derecha del encuadre: Ozu corta a un plano de similar concepción aunque varíe la disposición de los personajes, con los invitados sentados al fondo de cara a la cámara y las sillas dispuestas en hilera con otros comensales a izquierda y a derecha, cerrando en perfecta armonía los contornos del encuadre. La historia arranca entonces: Wataru Hirayama, uno de los invitados, felicita a los recién casados y no duda en recordar que la boda con su esposa fue muy prosaica y poco romántica, ya que estaba arreglada por sus respectivas familias. Sabe que las épocas han cambiado. Ozu inserta breves planos

de la esposa asintiendo tímidamente. El conflicto del film está ya expuesto.

Simetría de las imágenes. Simetría de los sentimientos. Simetría en la disposición de objetos y colores. Simetría de la repetición hasta conseguir la máxima perfección. Simetría del montaje, del plano/contraplano como arma expresiva. Simetría de las historias. Hirayama se debate durante todo el film entre sus regias convicciones y la libertad de elección que preconiza su hija Setsuko, enamorada de un joven de condición humilde, Taniguchi, e incapaz de compartir su vida con el pretendiente acomodado que le han buscado sus progenitores. Mikami, el amigo íntimo de Hirayama, se debatió también entre las mismas creencias y las de su hija Fumiko: ésta, como Setsuko, prefirió abandonar el hogar paterno para vivir con un músico de cabaret. La señora Sasaki, conocida de Hirayama y su esposa Kiyoko, vive en una situación similar. Su hija Yukiko no acepta a ninguno de los lustrosos pretendientes, casi todos del gremio de la medicina y la farmacia, que le busca con afán digno de mejor causa. La joven, decidida, irónica, coqueta, una especie de fulgor luminoso que cruza la tela de la pantalla desde su primera aparición, prefiere esperar en la sombra mientras ayuda a las otras a romper sus ataduras con las normas familiares y casaderas. Las tres historias personales se van imbricando unas con otras. Yukiko

sabe tratar a Hirayama e incluso le enreda en su sutil tela de araña hasta arrancar de su garganta el consentimiento para la boda entre Setsuko y Taniguchi. Por su parte, Hirayama, personaje cuyas contradicciones resultan vitales para el entramado dramático de la película, intercede por su amigo Mikami y acude al local nocturno donde trabaja Fumiko para posibilitar un reencuentro entre padre e hija. Acepta en los demás lo que no quiere permitir en su propia casa. En **Flores de equinoccio** la riqueza de los personajes está en sus ambigüedades; la sutileza de la historia, en sus contornos difuminados. La educación de los padres a sus hijos se halla en el corazón mismo de los conflictos. La tradición frente a la era moderna. El rito intocable frente a la posibilidad de encontrar la felicidad por uno mismo. Felicidad es la palabra que más veces reclaman las jóvenes del film, condenadas de antemano a un matrimonio sin ilusión ni sentido. Pactos y agresiones jalonan un camino duro que debe terminar, porque el tradicional Ozu sabía que el mundo cambiaba, en reconciliación. Hermosa y sentida, con el plano del tren que se dirige de Tokio a Hiroshima, ciudad en la que viven Setsuko y Taniguchi, llevando en su interior a Hirayama. Simetría también de las líneas ferroviarias con el tren deslizándose por el centro de la pantalla. Youssef Ishagpour, que accede al cine de Ozu desde su formación europea (estudió en París) y sus orígenes iraníes (nació en Teherán), ha sabido sintetizar en tres líneas el misterio de la creación del director japonés: *"El universo de Ozu es un mundo poblado de pocas cosas, de una simplicidad desnuda y solemne: todo es sutil, sin ostentación ni opresión, suave y severo, crepuscular y ligero"* (1).

Toda **Flores de equinoccio**, como el cine en general de Ozu, fluye de esa cuidadosa composición que surge del interior de la historia y de los personajes para amoldarse a

una puesta en escena donde la sencillez expositiva permite mostrar emociones encontradas sin variar de registro. La construcción en plano general, de conjunto o individualizado, y en plano medio, sin movimientos de cámara como de costumbre, sin primeros planos y escasos insertos para subrayar determinadas reacciones, incita a observar los acontecimientos con una cierta distancia, como si Ozu quisiera preservarnos de los sentimientos que embargan a sus personajes. Un universo filmico que sabe ser férreo y ligero a la par, de sosegada sensualidad y armonía inescrutable. Ozu no varía nunca su método. El corte entre escenas es el recurso habitual, salvo cuando algún personaje toma una decisión importante; Hirayama decide acudir al local nocturno donde trabaja la hija de su amigo, y entonces Ozu procede a un leve fundido en negro para unir el plano de Hirayama en su despacho y las imágenes nocturnas que preceden su llegada al bar. Las conversaciones se organizan en plano/contraplano; el encuadre pertenece siempre al personaje que habla, en abierta oposición a los métodos de un Howard Hawks, por ejemplo, que filmaba un primer plano de un personaje mientras ponía en la banda sonora la réplica del que permanecía en *off* visual, ya que así daba el doble de información a través de lo que decía uno y lo que expresaba con su rostro el otro. El ritmo es así ágil, casi vertiginoso, aunque nunca se tenga la sensación de frenesí visual. Ozu dominaba los secretos de su límpido arte.

El color de **Flores de equinoccio** recuerda un poco al de ciertas producciones hollywoodienses de los años cincuenta, como las comedias de Frank Tashlin. La gama cromática es neutra en cuanto al vestuario. Los decorados quedan unificados por un mismo tono de color: beiges, ocre y marrones en la casa de Hirayama, frente a los azules de las puertas y las persianas de las ventanas en su oficina.

Sobre estos conjuntos colocan Ozu y su operador habitual, Yuharu Atsuta -al que persiguió Wenders en su **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985)-, pinceladas brillantes, como la tetera roja junto a un *tatami*, las flores amarillas y rojizas de la estancia principal, la faja encarnada de Yukiko, el termo también rojo que preside el plano de Sasaki en la habitación del hospital, incluso el color aceitoso de la medicina que ésta toma. Las salidas nocturnas al exterior rompen esa neutralidad con los globos de luz, los banderines amarillos y rojos de los restaurantes y los neones. Por el contrario, las salidas diurnas están planteadas con una cierta distancia que neutraliza la conjunción de colores verdes y azules del follaje o el agua. Los planos de la naturaleza inerte son recortados melancólicamente con una banda sonora musical melodiosa y calmada, mientras Hirayama y su esposa recuerdan los tiempos en los que estaban siempre juntos; la música tiene aquí el mismo poder de evocación que en el cine de Ford. Cuando Kiyoko, Setsuko y su hermana pequeña Hisako cenan en su casa, la noche antes de la boda, los colores irrumpen en gozoso festín: las botellas de naranjada, los vasos llenos del mismo líquido, el plato rebosante de frutas de todo tipo. Con la llegada del padre, aún huraño, los colores parecen desplazarse. Después, cuando Hirayama llama por teléfono a su mujer para anunciarle que irá a Hiroshima, Ozu compone un plano emocionado y emocionante de Kiyoko mirando al exterior. El director nos muestra entonces la imagen de la ropa tendida que se seca al sol: prendas de vivos colores, exultante cromatismo para el inicio de unas nuevas relaciones entre padres e hijos.

#### NOTA

1. Ishagpour, Youssef. *Formes de l'impermanence: le style de Yasujiro Ozu*. Yellow Now. Bruselas, 1994. Página 23.



*"Yo muestro lo que no es posible como si lo fuera, pero Ozu muestra lo que es posible como si lo fuera, y eso es mucho más difícil".*

Kenji Mizoguchi

# Buenos días

*(Ohayo, 1959)*

**Jesús Angulo**

Como la de cualquiera de sus películas, la peripecia argumental de **Buenos días** (1959) se puede contar en un santiamén. De la misma forma no existe intriga a desvelar, por lo que nada restará a su posterior visionado el conocerla de principio a fin. En este caso la "historia principal" se podría resumir así: dos hermanos que viven en un barrio periférico de Tokio, fascinados por la televisión -en particular, por las peleas de *sumo*-, insisten continuamente a sus padres para que les compren un receptor; éstos se niegan: la televisión idiotiza. Tras una de las discusiones consecuentes, el padre les manda callar; los niños de-

ciden iniciar una huelga verbal: a partir de ese momento no hablarán con nadie; su silencio les crea, a su vez, problemas en el colegio, que hacen que el profesor alerte a sus padres acerca del silencio extremo; los niños acaban fugándose de casa, con la consiguiente preocupación familiar; el profesor de inglés les localiza y les lleva a casa; al volver, descubren que, finalmente, el padre se ha plegado a sus peticiones y ha comprado el televisor; todo vuelve a la apacible cotidianidad del principio. A su vez, una serie de "historias secundarias" salpican el argumento: un malentendido entre varias vecinas, originado por la momentánea desaparición

de las cuotas de la Asociación de Amas de Casa de la barriada y alimentado por el desconocimiento del origen del silencio de los niños, crea toda una serie de chismorreos vecinales; el joven en paro, que sobrevive junto a su hermana con el trabajo de ésta y sus clases particulares y algunas esporádicas traducciones de inglés, no se atreve a declarar su amor a la tía de los pequeños protagonistas, a causa de su frágil situación económica; uno de los vecinos se refugia en el alcohol ante la precaria situación en la que le han sumido su magra jubilación y la imposibilidad de encontrar un trabajo complementario; una joven pareja se siente marginada en

el barrio a causa de sus gustos demasiado occidentales; la capacidad para lanzar ventosidades se convierte en constante competición entre los jóvenes protagonistas y sus amigos.

Resumido así el argumento -y no hay realmente nada más que contar- no habría más remedio que calificarlo de banal. Con el "agravante" de que, más o menos, lo mismo ocurriría con el de cualquier otra película de Ozu. A menudo centradas en un entorno familiar, sus historias se reducen a unos -muy pocos- esquemas argumentales que se repiten una y otra vez a lo largo de su filmografía, uno de los cuales es la narración de leves conflictos domésticos entre padres e hijos pequeños, como en el caso de la película que nos ocupa. Nadie se atrevería a negar hasta aquí que el atractivo previo puede resultar un tanto menguado. Pero el interés de Ozu por sus argumentos es más que relativo. El realizador japonés los somete a un severo régimen de adelgazamiento, en beneficio del trazado, no por sutil menos preciso, del carácter de sus personajes y de una puesta en escena mucho más sofisticada de lo que pueda parecer en principio. Esto hace que, en palabras de Donald Richie (uno de los historiadores que más ampliamente ha estudiado su obra), "*aunque las fábulas de Ozu son repetitivas, sus filmes nunca dan esa sensación; la sinopsis es breve, la película no; los papeles son idénticos, los personajes no*" (1). Ozu trabajaba al máximo sus guiones, escribiendo sus secuencias cronológicamente, de forma que sus personajes crecían paralelamente al número de folios, a partir de unos diálogos de un realismo, una precisión y una meticulosidad que les proporcionaban esa entidad propia por encima de supuestos esquemas repetitivos. En **Buenos días** ese crecimiento psicológico de los personajes tiene, de nuevo hay que decir como siempre, escena-

rios fijos: sobre todo las casas familiares, que en este caso se prolongan hasta las estrechas calles que dividen ordenadamente viviendas casi gemelas y que delimitan las relaciones personales, el colegio, que en este caso deja relegada la oficina como símbolo de las relaciones sociales, y el bar, en el que otra vez Ozu concede a sus personajes el desahogo de sus frustraciones.

Ozu, que a menudo declaró el aburrimiento que le producían las intrigas, cierra el paso a la acción y con un ritmo lento y concienzudo va dando al argumento ligeras vueltas de tuerca que, sin que el espectador sea consciente de ello en la mayoría de los casos, nos van haciendo entrar en la historia con una delicadeza pocas veces

superada en cine. De nuevo en palabras de Richie: "*los personajes de Ozu dicen lo que se esperaba de ellos y, sin embargo, el diálogo nos sorprende continuamente, porque cada una de las réplicas desvela una faceta de la que hasta entonces éramos inconscientes*" (2). Con la meticulosidad ya citada Ozu nos hace entrar en sus filmes, de forma casi invariable, con una serie de planos cortos -fijos, por supuesto- que nos sitúan en el escenario. **Buenos días** no es una excepción: vista parcial de torres de tendido eléctrico, con una fila de casas bajas con ropa tendida al fondo; esas casas, ya más cercanas, uniformes y arimadas entre sí; la calle estrecha que veremos a menudo, flanqueada por las mismas casas, que permite ver a una serie de



personajes cruzar el campo horizontalmente en dos planos distintos: una vecina y un niño en el inferior, que representa el nivel del suelo, y unos escolares y un joven vendedor ambulante arrastrando su carrito en el superior, el perfil de un talud; de nuevo los escolares caminando, esta vez tomados desde la altura del talud; plano americano de esos niños representando por primera vez el más adelante recurrente juego de los pedos; vuelta al plano anterior, que nos muestra que uno de los niños se ha quedado atrás con gesto avergonzado; plano americano de los otros tres que exclaman: "¿qué te ha pasado?"; contraplano del cuarto consternado; vuelta al anterior: "ven"; plano de la calle, que nos permite ver la escena anterior desde un punto de vista más distanciado; plano medio de una mujer cosiendo en su casa, de perfil, acción que interrumpe cuando alguien llama su atención. En este último plano la música, a la que volveremos a propósito de otra secuencia, ha desaparecido. Han sido once planos que, en poco más de un minuto y medio, nos han situado en el escenario en el que va a transcurrir la mayor parte de la historia, hemos asistido a la presenta-

ción de varios de los protagonistas y se nos ha adelantado el "tema" sobre el que girarán gran parte de los *gags* de una de las películas de Ozu en que el humor tiene una mayor presencia. Difícilmente un minuto y medio podía haber dado lugar a una mayor información y, sin embargo, en realidad no ha ocurrido prácticamente nada. Si, como hemos dicho, este tipo de "oberturas" era habitual en Ozu (por más que en **Buenos días** posea una especial riqueza descriptiva), la puesta en escena, en general, de la película tampoco se aparta un ápice de la de sus otros filmes de la época. Ni un solo movimiento de cámara (los *travellings* de su época muda habían sido desterrados hacía años); el imperturbable emplazamiento de la cámara a la altura del ojo de un hombre sentado sobre el *tatami*, lo que restaba maniobrabilidad a su operador, que además se veía atado por unos encuadres casi siempre fijados ya desde el guión en sus numerosos *story-boards*; un montaje que se ceñía a una sucesión de cortes, sin la menor concesión a fundidos o encadenados (3); la utilización extremadamente realista de unos decorados que se repiten de forma invariable y donde los objetos

son cuidados de manera casi fetichista; una dirección de actores con la que consigue desterrar todo asomo de sobreactuación, hasta el punto de convertirlos en prisioneros de sus diálogos; una ausencia de primeros planos, si obviamos los planos de detalle que tienen como destino siempre objetos y cuya finalidad no es otra que la de servir de puente para el montaje de otros dos planos entre sí; un respeto escrupuloso al tiempo lineal, que hace que no exista un solo *flash-back* en toda su filmografía; una minuciosa utilización de la banda sonora, casi siempre naturalista, en la que la música jamás invade la "acción"; una estructura, en fin, circular, que nos deja en el mismo punto del que partimos, simbolizando en **Buenos días** por los calzones tendidos a secar en una cuerda.

Con **Buenos días** Ozu comienza una especie de trilogía que tiene como denominador común el hecho de que las tres películas consecutivas son *remakes* de filmes anteriores. Si la que nos ocupa está claramente inspirada en **He nacido pero...** (1932), la siguiente, **La hierba errante** (1959), retoma casi al pie de la letra **Historia de una hierba errante** (1934), mientras que **La paz de un día de otoño** (1960) es una nueva versión de **El fin de la primavera** (1949). Teniendo en cuenta las habituales similitudes argumentales que caracterizan toda su obra, no es extraño que Ozu emprendiese la revisitación de algunas de sus mejores películas. De **He nacido pero...** Ozu recupera la rebelión de los dos hermanos ante su padre. Lo que en ésta era una huelga de hambre, en **Buenos días** es una huelga de silencio; la reivindicación del aparato de televisión de la nueva versión, sustituye a la censura hacia la postura servil del padre en la primera; los huevos de gorrión como elixir de la fuerza se tornan años después en los polvos de





piedra pómez que ayudan a ventosear... Aunque las diferencias argumentales son numerosas, las afinidades son innegables.

Con el paso del tiempo Ozu fue adquiriendo entre algunos sectores de la crítica de su país una cierta fama de reaccionario, basada en el hecho de que sus películas se iban alejando progresivamente de la preocupación social de su época muda. Es cierto que con el tiempo se produce en su obra un cierto proceso de dulcificación, pero esto tendría más que ver con reminiscencias de la filosofía *zen* que con un supuesto reaccionarismo "a la occidental". De hecho, **Buenos días** plantea una crítica a la sociedad japonesa más radical que su referente **He nacido pero...** En ésta la crítica social es más evidente (los niños protagonistas se rebelan ante el hecho de que su padre tenga que doblegarse ante su patrón porque éste sea más poderoso), pero en la nueva versión Ozu consigue una mayor radicalidad a base de sutileza. En **Buenos días** no se trata

de enfrentar dos clases sociales, sino que lo que se cuestiona son los convencionalismos formales en los que se basa un falso orden social. Inconscientemente los hermanos Hayashi ponen en cuestión un lenguaje cotidiano basado en la hipocresía. Algo perfectamente ilustrado al final del film, en la secuencia en la que el joven profesor de inglés y la tía de los pequeños -enamorados, pero "obligados" a eludir lo único que en realidad les gustaría confesarse- se limitan a intercambiar frases del tipo "*hoy va a hacer un buen día*", mientras esperan el tren en el andén de la estación. Pero no sólo eso, sino que además se critica el poder de alienación de un medio tan fácilmente manipulable como la televisión, la intolerancia social que nace con extremada facilidad de la quiebra de determinadas convenciones (los sucesivos equívocos vecinales, surgidos por acción u omisión por simples problemas de comprensión de ese lenguaje cotidiano, pero también el alejamiento de las formas tradicionales de la pareja que finalmen-

te se ve obligada a mudarse de casa) o problemas tan concretos y sangrantes como el paro y las pensiones insuficientes. Respecto a esto último, hay más crítica social en el lamento del jubilado que, en el bar y ante un vaso de *sake*, protesta ante la situación en la que le han dejado sus patronos con una pensión mínima, que en toda la que se desprende de la huelga de hambre de los protagonistas de **He nacido pero...** Sin embargo, centradas prácticamente todas sus películas en el universo familiar, en Ozu más que conflicto generacional se da la muestra de la lógica de la sucesión de las generaciones. Donde en Occidente podríamos hablar de conformismo, en el contexto de la cultura japonesa habría que referirse a búsqueda de la armonía. En el lanzamiento publicitario de la productora Shochiku para **La paz de un día de otoño** declaraba Ozu: "*A veces la gente complica las cosas más sencillas. La vida, que a primera vista parece compleja, se revela a menudo en toda su simplicidad*". Una cierta visión de

entomólogo que en absoluto elude la crítica.

Por otro lado Ozu, el más japonés de los realizadores de ese país, nos ¿sorprende? con una sutil, pero continua, andanada de cargas de profundidad contra algunas de las tradiciones de su país. Su cine, fuertemente ritualizado, apoyado en una puesta en escena sosegada, no se muestra por ello tan autocomplaciente con la sociedad que tan precisamente describe como parece a primera vista. **Buenos días** contiene numerosos ejemplos del enfrentamiento entre la tradición japonesa y las influencias occidentales, sin decantarse necesariamente por las primeras. Ya hemos señalado la intolerancia tradicional frente a la pareja occidentalizada, que no reivindica otra cosa que el derecho a vivir como le place. La polémica sobre la televisión, como elemento idiotizador pero a la postre asumido, es asimismo prueba de ello. Los niños del barrio se deleitan con la contemplación de las peleas de *sumo* (el deporte japonés

por excelencia), pero... vistas por televisión. Los hermanos Fukui sobreviven a duras penas gracias, respectivamente, a sus clases y traducciones de inglés y a la venta de automóviles occidentales. El vecino jubilado consigue finalmente trabajo como vendedor a comisión de productos occidentales (él proporcionará al protagonista su aparato de televisión), componiendo una imagen mucho más amable que el tradicional vendedor que consigue pequeñas ventas a base de gestos amenazantes... Es cierto que en pocas películas de Ozu vemos tal profusión de ejemplos al respecto, pero no por ello éstos son menos significativos. No olvidemos que Ozu fue ante todo un devorador de cine occidental, sobre todo norteamericano, y consideraba **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1940) su película preferida. Al respecto, Hubert Niogret (4) reseña una decena larga de citas -en forma de secuencias, carteles u otras referencias- de filmes occidentales, casi todos norteamericanos, en sus películas,

que van desde su admirado Lubitsch a King Vidor, pasando, entre otros, por Borzage, Dieterle o Louis Malle.

Pero si hay un elemento que da un carácter especial a **Buenos días** dentro de la obra de Ozu, es su utilización del humor. Como sabemos Ozu comenzó su carrera cinematográfica como creador de *gags*, y su etapa muda está plagada de comedias, muchas de ellas hoy perdidas. Sin embargo, con su aterrizaje en el sonoro -antes incluso- el humor pasó a un segundo plano, aunque nunca estuvo ausente de ninguna de sus películas. Con **Buenos días**, por contra, el realizador vuelve descaradamente a la comedia. Jean-Pierre Jackson hace una divertida disertación sobre la profusión en **Buenos días** de *gags* a propósito de los pedos, para concluir que *"aquel Ozu, rabelaisiano y divertido, es apasionante. Convierte en auténtica, humana, la sublime meditación poética y metafísica sobre el tiempo, los hombres y las mujeres, la soledad y la muerte,*



la vejez y el recuerdo que ilumina los momentos inolvidables de su obra en los que el mundo parece detenerse, haciéndonos participar un instante de la eternidad que nos espera" (5). Un tema tan escatológico como éste podría volverse, como poco, burdo en manos de cualquiera que no fuese el delicado realizador japonés. Los *gags* a propósito de las ventosidades se convierten en **Buenos días**, no sólo en un tierno juego infantil, sino incluso en la respuesta iconoclasta a ese formalismo que los dos hermanos cuestionan con su silencio. Ni siquiera cuando los adultos participan del juego (el padre de uno de los niños es el auténtico maestro en la materia) éste roza el mal gusto. Ante los descuidados pedos de su marido, su mujer acude cada vez creyendo que la llama. De nuevo se establece el equívoco entre pedos y lenguaje. No son estos *gags*, pese a ser los más numerosos, los únicos en **Buenos días**. El humor está omnipresente en la relación de los adultos con los niños, de nuevo basados la mayoría de las veces en equívocos verbales, contemplados por los adultos con alegre indulgencia. Hay, asimismo, personajes que oscilan de un sentimiento de fracaso, en todo caso narrado con una levedad que elude cualquier rasgo de melodramatismo, a secuencias dominadas por el humor. Es el caso del jubilado, cuyas borracheras le ayudan a escaparse de sus angustias. O la abuela que, poco antes de ser tachada por su hija de inútil ("*Tienes que ir a Nara-yama. Vete ya. Sólo haces tonterías*") protagoniza una de las escenas más divertidas de la película cuando, ante la velada amenaza del vendedor ambulante con su navaja, muestra a su vez un enorme cuchillo de cocina que hace al vendedor recoger sus bártulos y marcharse precipitadamente. Hay, incluso, secuencias en las que el humor se establece a través de la propia puesta en escena con una sutileza impagable. Es el caso de



las repetidas idas y venidas de una fila a otra de casas, atravesando la estrecha calle en la que Ozu nos sitúa desde los primeros planos. El efecto está conseguido simplemente con el ritmo de los distintos personajes, su forma de caminar, el objeto de su deambular que siempre nos es conocido y una ligera, juguetona música que acompaña a todo ello. Un suave tráfico humano y una música refrescante que recuerdan levemente múltiples secuencias de Tati (6). Desde las diferentes escapadas infantiles hasta el cruce de la calle, tarareando *jazz*, de los modernos vecinos, este "tráfico" consigue deliciosos *gags* visuales. Para terminar, la película concluye con un plano fijo que muestra tres calzoncillos tendidos de una cuerda. Son los mismos que abren el film (un subrayado de la circularidad de las historias de Ozu) y que han recogido las incontinencias del avergonzado niño que veíamos en los primeros planos.

**Buenos días** se convierte así en una película refrescante y alegre, en cierto modo insólita dentro de la filmografía de Yasujiro Ozu, pero, al mismo tiempo, profundamente coherente con el resto de su obra.

#### NOTAS

1. Richie, Donald: *Ozu*. Ed. Lettre du blanc. París, 1980. Página 14.

2. *Ibidem*. Página 22.

3. Ozu consideraba que todo lo que no fuese un corte limpio llevaba consigo una mayor o menor dosis de truculencia. De hecho solía repetir que el encadenado sólo había sido utilizado de una forma enriquecedora en *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), por Charles Chaplin.

4. Njogret, Hubert: "Introducing: Yasujiro Ozu. Ou pour la première fois à l'écran". *Positif*, número 203. París, febrero de 1978. Página 5.

5. Jackson, Jean-Pierre: *Ozu, maître du cinéma japonais. 22 filmes*. Catálogo comentado de las películas de Ozu distribuidas en Francia por Alive Films.

6. Cuando Ozu realizó **Buenos días**, Jacques Tati ya había dirigido **Día de fiesta** (*Jour de Fête*, 1949), **Las vacaciones de Monsieur Hulot** (*Les Vacances de M. Hulot*, 1953) y **Mi tío** (*Mon Oncle*, 1958).



# La paz de un día de otoño

(*Akibiyori*, 1960)

**Carlos Losilla**

Como en **El fin de la primavera** (1949), la película que reinicia la colaboración entre Ozu y el guionista Kogo Noda, en **La paz de un día de otoño** (1960) el proceso que conduce a la boda de una muchacha finaliza con la soledad de uno de sus progenitores, ya viudo: allí el padre, aquí la madre. Como en **El sabor del pescado de otoño** (1962), el film que clausura la filmografía del director japonés y cierra un peculiar círculo sobre la propia **El fin de la primavera**, en torno a esa

misma situación pululan personajes viejos y cansados, que recuerdan incesantemente un pasado sin remisión. Y también, como ya ocurre entre esos dos poderosos goznes de la obra de madurez de Ozu, los personajes de la película que aquí nos ocupa devienen igualmente intercambiables respecto a las otras mencionadas, aparecen interpretados por actores que se van desplazando casi imperceptiblemente de papel a papel, como para establecer una secreta, emotiva familiaridad: por mencionar únicamente a los más

conocidos, Chishu Ryu, el padre de la primera, es también el padre de la última, así como el pariente hostelero de la segunda, mientras que Setsuko Hara, la hija de la primera, es la madre de la segunda, una conmovedora inversión de roles que lo dice todo acerca del concepto de la vida derivado de los filmes de Ozu.

Enfrentada a la sobria gravedad de **El fin de la primavera** y al desolado nihilismo de **El sabor del pescado de otoño**, **La paz de un día de otoño** adopta un tono

más distendido, más amable, incluso más cómico en algunos aspectos, en este sentido muy cercano al de ciertas comedias dramáticas hollywoodienses razonablemente contemporáneas, como **Tú y yo** (*An Affair to Remember*, 1957), de Leo McCarey, o **El noviazgo del padre de Eddie** (*The Courtship of Eddie's Father*, 1962), de Vincente Minnelli: risas y lágrimas, ironía y patetismo, sarcasmo y piedad. De esta manera, casi podría decirse que forma una peculiar trilogía con **Flores de equinoccio** (1958) y **Buenos días** (1959), sendas introspecciones tragicómicas en la evolución de la sociedad japonesa de los atribulados años cincuenta, heredando a la vez tanto la sofisticada construcción de la primera como el resignado pesimismo de la segunda.

En efecto, respecto a **El fin de la primavera**, es evidente que **La paz de un día de otoño** se revela como un trabajo mucho más barroco, aunque sólo sea en relación a la cantidad e intensidad de las líneas narrativas que maneja. Mientras en el film de 1949, el problema del padre y de la hija se erige en directriz principal alrededor de la cual giran otras cuestiones menores, aunque siempre importantes para la densificación argumental, aquí la historia familiar corre estrictamente paralela a otra que adquiere poco a poco la misma importancia: el "otoño" del título original es el que está viviendo la madre, claro está, pero también el de esos respetables, ya maduros hombres de negocios que de repente se convierten en improvisados casamenteros. Son ellos, sin duda, los que aportan los toques de *sophisticated comedy* que hábilmente despliega la trama en ciertos momentos, y sin embargo es igualmente a ellos a quien se debe atribuir la creciente amargura que se va apoderando progresivamente de la película, hasta culminar, como casi siempre sucede en el cine de Ozu pos-

terior a la guerra, en una parte final más relajada, más reflexiva, más desoladora.

El film se abre y se cierra con la evocación de dos ceremonias: el aniversario de la muerte de Miwa, que fue marido y padre de Akiko y Ayako, respectivamente, y la boda de esta última, a la que se alude únicamente, como sucede en **El fin de la primavera** y en **El sabor del pescado de otoño**, a través del momento previo, el vestido y la fotografía nupciales. Mamiya, Taguchi e Hirayama, los tres caballeros en cuestión, amigos de juventud de Miwa e igualmente enamorados, entonces y ahora, de la aún bella Akiko, su viuda, creen que ya es hora de que su hija empiece a pensar en casarse y, para ello, comienzan a mover sus fichas en forma de candidatos matrimoniales, a la vez que las sombras del pasado vuelven a hacerseles inquietantemente presentes. Lo que se inicia como un juego divertido y nostálgico, no obstante, se transforma poco a poco en una gigantesca, monstruosa puesta en escena que no sólo implicará también a Yukiko, una desenvuelta amiga de Ayako, sino que además arrastrará, en su derrumbe final, a otras víctimas inesperadas. Lo que al principio parecían simples conversaciones entre amigos pasan a ser verdaderas conspiraciones, y la vida ente-

ra de los protagonistas se revela finalmente un complicado ritual de mostraciones y ocultaciones, mentiras interesadas y verdades a medias, que acaba perdiendo en sus complejos meandros incluso a sus propios demiurgos. Curiosamente, el significativo hecho de que Ozu apenas se detenga en las ceremonias aceptadas como tales, sea el aniversario de la muerte de Miwa o la boda de su hija, encuentra su lógica contrapartida en el detenimiento con el que contempla los ritos sociales más subrepticios, el compadreo y los encuentros en los bares, hasta el punto de expulsar literalmente de la pantalla actos que deberían constituirse en momentos estelares del drama: la proposición matrimonial a la madre o la segunda presentación Ayako-Goto, personaje con el que la chica acaba casándose sin que el espectador apenas lo conozca.

Tenemos, pues, un texto aparente y un texto latente, que se despliegan de manera paralela hasta acabar convergiendo en un final conjunto. El primero es la historia de una viuda y su hija, a quien tres amigos de la familia empiezan buscando marido y casi terminan encontrando padastro. El segundo es la historia de tres señores aparentemente respetables que empiezan buscando marido a la hija de un amigo ya fallecido y



terminan dejando indeseadas secuelas en el camino: su primera puesta en escena, la búsqueda de un esposo para Ayako, se complica cuando esta última deja entrever que no quiere casarse para no dejar sola a su madre, lo cual conduce a la búsqueda de otro pretendiente para la madre, lo cual acaba implicando al viudo Hirayama, uno de los tres caballeros, que empieza a ilusionarse con la historia, lo cual enfurece a Ayako, lo cual introduce en la mascarada a su amiga Yukiko, lo cual desmascara la intriga y abre los ojos de Akiko, lo cual la lleva a confesarle a Ayako que no piensa casarse una vez ésta ya se ha prometido, lo cual causa la decepción de Hirayama, etc.

La vorágine de esta puesta en escena, así, provoca la aparición de un cortocircuito narrativo que se desarrolla en dos frentes distintos y complementarios. Por una parte, los elementos claramente genéricos desplegados por las intervenciones de los tres amigos -enredos, equívocos, incluso diálogos concretos que recurren constantemente al modelo de la comedia- chocan de continuo con la progresiva gravedad de los acontecimientos mostrados, trátase de la anunciada soledad de Akiko o

de la desilusión que el desenlace instalará sin remedio en el personaje de Hirayama. Por otra, los roces producidos por el vértigo, la excesiva contigüidad, incluso el intrusismo de los mecanismos puramente causales respecto al tiempo distendido y plano que suele utilizar Ozu en sus ficciones, dan lugar, paradójicamente, al progresivo colapso de la trama, materializado, por enésima vez, en el gran vacío de la elipsis, del tiempo inexistente. En **La paz de un día de otoño**, una vez llegados al punto de mayor tensión, cuando todo parece al límite de sus propias fuerzas, el funcionamiento interno del film se niega a mostrarnos la liberación de sus líneas argumentales, pasando directamente a los instantes posteriores a su resolución. Significativamente, sólo veremos la conversación entre Akiko y Ayako durante la cual la primera confesará a la segunda su negativa a casarse de nuevo, todo ello en el curso del último viaje conjunto entre madre e hija, una vez ésta ha decidido ya contraer matrimonio con Goto: las aguas vuelven a su cauce, y un elemento artificialmente creado por la trama durante su inútil sucesión de puestas en escena queda asimilado por lo que de verdad importa, la simplicidad del enfren-

tamiento madre-hija, la autenticidad de sus relaciones, más allá de las intrigas de sus tres amigos. De nuevo otra elipsis y estamos ya en la boda de Ayako, de la que sólo veremos, como decíamos, el tiempo detenido de la fotografía, otra vez un tiempo inexistente que se limita a flotar en el limbo de una imagen percedera que, a su vez, se pretende fijar en la memoria a través de su inmovilización. Y, finalmente, una tercera elipsis nos conduce al anochecer, cuando todo se ha consumado, los tres caballeros comentan frente a unos vasos de *sake* los resultados de sus intrigas y Akiko, ya sola en la casa familiar, apaga las luces y se acurruca en la oscuridad: la representación ha terminado, los actores se han ido y el escenario, vacío y sumido en las sombras, se precipita en la nada.

Durante su última escena junto a sus dos amigos, y ante las equívocas consecuencias de sus actos, Mamiya afirma, entre apesadumbrado y resignado: "*La vida es muy simple. Somos nosotros quienes la complicamos*". Pues bien, teniendo en cuenta igualmente el itinerario seguido por el espectador, ese constante zigzag entre la comedia y el drama, entre la saturación de sus propias propuestas y la autoextinción, entre los pliegues del artificio y los destellos de la vida verdadera, la que siempre conduce a la soledad y al vacío, que a su vez se pretende rellenar mediante efímeras exhibiciones y representaciones, ¿no estará el film hablándonos de sí mismo? O, en otras palabras, ¿no estará mostrándose en su absoluta desnudez, sinuoso artefacto que siempre acaba remitiendo a su propio funcionamiento? Barroco, decíamos: quizá nunca como en **La paz de un día de otoño** el arte de Ozu se ha revelado tan frágil en su doloroso exhibicionismo, tan retorcido en su presunta transparencia. La vida puede que sea simple. El arte, desde luego, no lo es.





# El otoño de la familia Kohayagawa

*(Kohayagawa-ke no aki, 1961)*

**Àngel Quintana**

## El círculo narrativo o la desestabilización del centro

**E**l penúltimo largometraje de Yasujiro Ozu, **El otoño de la familia Kohayagawa**, posee una estructura circular que impide definir en qué lugar se encuentra el centro del relato. Ozu desestabiliza la dramaturgia, refuerza la idea de la trama y acaba diseñando una depurada obra de síntesis, donde hallan un perfecto equili-

brio las principales preocupaciones temáticas y estilísticas de su filmografía.

Un constante movimiento circular determina las formas visuales y narrativas de **El otoño de la familia Kohayagawa**, una de las obras más depuradas y complejas de la filmografía de Yasujiro Ozu. Los planos estáticos de unos toneles circulares situados en el marco exterior de una refinería de *sake*, propiedad de la familia Kohayagawa, parecen anunciarnos

una trama cíclica marcada por la coralidad de acciones de un amplio número de personajes unidos a un mismo tronco familiar. Entre los principales protagonistas que dan sentido a la trama encontramos al viejo Manbei, que intenta recuperar sus amores de juventud mientras comprueba que su vida se esfuma rápidamente. Los ecos trágicos de la existencia de Manbei se construyen en torno al concepto de una muerte próxima -un tema mayor de la filmografía de Ozu-, pero dicha muerte sólo

puede llegar a hacerse efectiva cuando se encuentra en estrecha relación con la esperanza de vida, focalizada alrededor de la idea del matrimonio -otro tema mayor del cine de Ozu-. Mientras la muerte del viejo Manbei representa el trauma que desestabiliza (o disuelve) la estructura familiar, el matrimonio puede llegar a convertirse en otro posible ritual funerario. La boda es la celebración de la disolución de la familia natal, del hogar de la infancia y de la adolescencia. El funeral del viejo Manbei sólo adquiere sentido cuando se pone en contacto con otra trama paralela de posibles matrimonios. Noriko, su hija soltera, debe decidir si acepta un matrimonio de conveniencia preparado por la familia, mientras que Akiko, la nuera que enviudó, debe perseverar en su soledad. Finalizado el rito funerario, las dos mujeres pueden dar certeza a sus dudas y fijar su posible destino. La muerte del padre representa también la muerte de la pequeña empresa y de unas viejas formas que regían la economía familiar. Dicha muerte no lleva implícita ninguna disolución, ya que la empresa regida por Hisao -el yerno casado con Fumiko- acaba formando parte de un círculo mayor, el de una futura sociedad multinacional.

Los numerosos motivos estilísticos que definen la singular poética de **El otoño de la familia Kohayagawa**, desde los espacios vacíos de tránsito que actúan como símbolo de los pasajes de la vida hasta los espacios de modernidad presididos por un letrado luminoso que nos advierte de que nos hallamos ante el *New Japan*, sólo adquieren sentido gracias a la repetición. La familia Kohayagawa es vista unida durante dos celebraciones rituales que actúan como polos contrapuestos: la ceremonia del aniversario de la muerte de la madre y el funeral del padre en casa de su última amante. El hipotético pretendiente de Akiko, que ocupa un lugar central en la pri-

mera escena de la película que transcurre en un bar de Osaka, desaparece de la trama y solo reaparece pocos momentos antes del final, cuando se ha resignado al ver que su propuesta de seducción no puede prosperar. El viejo agricultor -una aparición esporádica de Chishu Ryu- que contempla la llegada de los cuervos junto al estanque también reaparece en los momentos finales para poder contemplar el humo que sale de la chimenea del crematorio y certificar que una vida humana ha desaparecido. Los motivos icónicos también se repiten en el interior de un círculo, en el que todos los posibles paralelismos acaban adquiriendo su plenitud de sentido. La presencia de los cuervos, pocos momentos después del ataque irreversible del padre, sirve para introducir un sentimiento de profunda melancolía en el interior de la trama, pero también sirve para proponer una profunda transformación cromática. En la parte final se acentúan las tonalidades negras, otorgando a la escena un enrarecido tono pictórico. A lo largo de **El otoño de la familia Kohayagawa**, la constante repetición de motivos, el retorno de los personajes y la recuperación de escenas que parecían estar dispersas, se convierte en un factor indispensable para poder llegar a armonizar todos los elementos que integran un amplio círculo compacto.

La circularidad de **El otoño de la familia Kohayagawa** pone en evidencia un problema fundamental: la imposibilidad de poder llegar a definir la existencia de un centro narrativo de la película. La ausencia de un centro, al que deben remitir todos los conflictos, provoca un interesante debate narrativo, sobre todo cuando se confronta con algunas de las diferentes teorías establecidas sobre el sistema estilístico de Ozu. En su estudio sobre el cine de Ozu, David Bordwell afirma que la narratividad de las obras del cineasta se constru-

ye a partir de la mostración del devenir de una serie de personajes sujetos al vaivén de los ritmos de la cotidianidad. La banalidad es desterrada a partir de la emergencia progresiva de algunos conflictos dramáticos que introducen una cierta excepcionalidad dentro del relato. Bordwell considera que en el cine de Ozu existe una linealidad basada en un juego de causas/efectos y considera que el cineasta puede llegar a aplicar la teoría del conflicto central. El argumento lineal se concentra en un gran tema dramático, alrededor del cual giran todas las acciones de los personajes principales. Aunque el montaje no está sujeto -como en el cine clásico americano- al desarrollo narrativo, sino hacia una serie de motivaciones estéticas, en el cine de Ozu existe una centralidad que permite que el espectador llegue a identificarse con las acciones de los protagonistas (1). A pesar de la validez de dicha teoría, la generalización establecida por Bordwell resulta insuficiente, sobre todo cuando se aplica a su última etapa, al momento en que el cine de Ozu sufre un progresivo proceso de depuración y la idea de drama entra en crisis.

En un reciente estudio sobre la narratividad en las últimas obras de Ozu, Kathe Geist cuestiona el valor que Bordwell otorga al drama, afirmando que al cineasta japonés no le interesa lo dramático, pero en cambio le interesa dar consistencia a la idea de trama. La esencialidad de las formas narrativas en las últimas películas de Ozu está delimitada por "*las formas de repetición y por los elementos que acaban quedándose fuera de la trama*" (2). Las formas de repetición no están sólo condicionadas al ritmo establecido por la frecuencia de la vida cotidiana, sino por el retorno constante de temas y motivos, al que hemos aludido anteriormente. Todos los elementos dramáticos que permiten que el relato avance acababan quedándose fuera la trama.

En **El otoño de la familia Kohayagawa**, el cineasta no muestra el momento en que Akiko renuncia a su posible pretendiente, como tampoco muestra el acto de la muerte de Manbei, o el ataque de corazón previo que ha actuado como síntoma de la tragedia. En cambio, a lo largo de la película son mostrados los efectos que dichas acciones provocan a los personajes, la forma como pueden llegar a transformar su propia cotidianidad.

**El otoño de la familia Kohayagawa** es la película de Ozu que presenta una estructura narrativa más compleja, y esto no es debido a su coralidad, sino a la forma como acaba siendo desestabilizada la noción del centro. La película rompe con la teoría del conflicto central. No ofrece al espectador ningún posible punto de apoyo dramático al que pueda llegar a sujetarse y hacia el que acaben convergiendo todas las acciones secundarias. A lo largo de la película se apuntan cinco posibles conflictos principales: la muerte del padre, la búsqueda de un pretendiente para Akiko, la negativa de Noriko a aceptar un matrimonio de conveniencia, la relación del padre con su antigua amante ante la perplejidad de los hijos y la crisis de la empresa familiar. Ninguno de estos cinco temas se constituye en tema mayor, ni ninguno de ellos aparece apuntado como un posible subtema que acabará disolviéndose una vez sujeto a los intereses del drama. Todos los conflictos se desarrollan a un mismo nivel, pero ninguno tiene una existencia aislada. Todos los temas dependen de un conjunto perfectamente armonizado. En el interior de la estructura narrativa de **El otoño de la familia Kohayagawa** tampoco se crea una gran trama capaz de englobar las diferentes tramas apuntadas. Así por ejemplo, la película no puede ser vista como una reflexión coral sobre la disolución de la familia tradicional japonesa, ya que en el

interior del relato hay una serie de problemas que adquieren mayor complejidad y permiten que el film no sea sólo una crónica histórica, sino también una reflexión sobre los ciclos de la vida y la dificultad del individuo para poder frenar el devenir de las cosas. El trabajo de depuración estilística llevado a cabo por Yasujiro Ozu rompe continuamente con las posibles expectativas que el espectador pueda proyectar en los personajes. Los hechos tampoco se desarrollan de la forma más previsible posible, sino de forma imprevisible, destruyendo las expectativas que el espectador ha depositado en sus personajes.

**El otoño de la familia Kohayagawa** es una obra clave, ya que es una depurada síntesis de los grandes temas de la carrera del cineasta. Los numerosos caminos que Ozu ha abierto a lo largo de su filmografía dejan de ser piezas aisladas de unas historias lineales, para buscar su lugar dentro de un universo cíclico que resulte mucho más integrador. El tema de la muerte del padre reenvía hacia **Cuento de Tokio** (1953), el problema de la boda de Noriko a **El fin de la primavera** (1949), los amores de juventud del viejo Manbei se acercan a los expuestos en **La hierba errante** (1959) (3). El problema del peso de lo efímero y del devenir se convierte en un elemento recurrente que marca tanto los amores del padre con su amante de juventud, como la inestabilidad del amor inconfesado de Noriko con un joven que debe marcharse a trabajar fuera de Kioto. En **El otoño de la familia Kohayagawa** no puede haber un centro temático porque éste se halla disuelto dentro de un gran trabajo de síntesis que sitúa al mismo nivel todas las preocupaciones temáticas y estilísticas del cine de Ozu.

## NOTAS

1. Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Para el problema de la narración en el cine de Ozu ver el capítulo: "Structures, strictures, and stratagems". Páginas 51-72.
2. Geist, Kathe: "Narrative strategies in Ozu's late films". En: Nolletti Jr., Arthur y Desser, David: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, genre, history*. Indiana University Press. Bloomington. Páginas 91-111.
3. A partir de la relación de Manbei con una vieja amante se resucita el fantasma de los amores clandestinos generados durante la guerra y de la marginación de la mujer. Este tema ha dado origen a uno de los más bellos melodramas del cine japonés: **Ukigumo** ("Nubes flotantes", 1955) de Mikio Naruse.



# El sabor del pescado de otoño

(*Samma no aji*, 1962)

**Áurea Ortiz**

**A** estas alturas de la revista el lector probablemente ya estará informado de las muy personales y reconocibles claves del cine de Yasujiro Ozu. Estará al cabo de la calle del tan traído y llevado "punto de vista del *tatami*", del uso casi exclusivo del plano fijo, de los famosos grupos de planos de situación que puntean sus obras, de la repetición de argumentos acerca de la vida cotidiana y la relación entre padres e hijos, etc. Todo esto está en **El sabor del pescado de otoño**. Casi un *re-*

*make* de **El comienzo de la primavera** (1956) o **La paz de un día de otoño** (1960), encontramos a un padre viudo, Shuhei (interpretado por el mismo actor de **El comienzo de la primavera**, Chishu Ryu), que quiere casar a su hija Michiko para no obligarla a envejecer junto a él, a pesar de que eso significa la soledad. Última película que dirigió Yasujiro Ozu, parece lógico considerarla como una especie de testamento del director, un compendio que resume toda su obra anterior, sus intentos y sus logros. Pero **El sa-**

**bor del pescado de otoño** no es ni más ni menos compendio que las demás. Es otro eslabón en esa extensa crónica de la vida familiar que el director lleva a cabo a lo largo de su carrera profesional. Empleando un término musical, otra variación sobre el mismo tema.

Antes de seguir, una constatación inevitable y necesaria: mi mirada (y la tuya, lector) es occidental. Esto quiere decir, por lo menos por lo que a la abajo firmante se refiere, que antes que otra cosa se

instaura una sensación de extrañeza ante lo que sucede en la pantalla. Que los sentimientos no se exterioricen, la indiferencia con que se habla de ellos, o que se decidan cuestiones tan importantes como el matrimonio, el hecho sorprendente para un occidental de que los personajes jamás se tocan entre sí, resultan perturbadores. Creo que sería petulante y desde luego falso por nuestra parte, desde nuestra cultura, manifestar una comprensión total o dar una definición determinante de lo que estamos viendo. Es imposible. Hay algo (me temo que bastante) que escapa a nuestro alcance, y si no aceptamos esto, lo único que conseguimos es movernos en el terreno del tópico más reductor. Así las cosas nos queda buscar los puntos de intersección, aquello que permite que a pesar de la distancia y las diferencias de comportamiento, asistamos conmovidos a las huellas que los sucesos dejan en los personajes. Un ejemplo. Observamos perplejos la forma desapasionada y fría con que el padre y el hermano hablan de los sentimientos de Michiko y solucionan su matrimonio, pero cuando siguiendo a esa conversación vemos a Michiko llorando quedamente de espaldas a la cámara, para girar lentamente la cabeza y lanzar a su padre una silenciosa mirada, comprendemos de inmediato su tristeza y nos sentimos profundamente conmovidos. El último plano de la película, con Shuhei al fondo del pasillo, sentado, vencido, tras casar a su hija y aceptar su futuro solitario, es una imagen bella, completa y absolutamente emocionante de la soledad y el paso del tiempo.

Generalmente, gran parte de los sucesos (pocos) y conversaciones (muchas) que integran la película giran en torno al matrimonio. Ya en la primera secuencia, que transcurre en el despacho del protagonista, se plantea por dos veces lo que será el eje argumental. En primer lugar el padre charla

con una empleada acerca de otra que va a casarse, aclarando la edad de la muchacha, 24 años, "igual que mi hija". Inmediatamente después el amigo que viene a visitarle invoca el problema principal: tienes que casar a tu hija. A partir de ese momento las dos opciones vitales de la hija (el matrimonio o no casarse para poder cuidar al padre) se manifestarán a través de los más diversos ejemplos. La opción matrimonial vendrá reflejada por la descripción de la vida del hijo mayor y su mujer, y por la situación del amigo felizmente casado con una mujer mucho más joven que él. A veces, la situación de Michiko se cuela a través de detalles anecdóticos, por ejemplo cuando ella misma cuenta que la asistenta tiene que dejarles porque su cuñada ha muerto y debe ayudar al hermano. Pero lo que actúa de verdadero contrapunto de su situación es la vida desdichada del viejo profesor y su hija, que no se casó para poder cuidarle, patéticos ambos en su soledad. Cumplen una función de reflejo indeseable de lo que puede ser la vida de Shuhei y Michiko en el futuro. El profesor resulta casi ridículo en sus borracheras y el constante lamento de su soledad y su culpa-

bilidad por no haber casado a su hija. Cuando Shuhei y su amigo Kawai le dejan en su bar, borracho tras la cena, nos sobrecoge otro de esos relámpagos de tristeza y emoción. La hija del profesor aparece por primera vez en la película, mayor, cansada y azorada ante sus visitantes. No sabe cómo disculpar a su padre. La conversación es banal y de cortesía. En los planos de conjunto la vemos siempre de espaldas, casi una sombra, sin rostro e indefinida entre los demás. Cuando los visitantes se van, mira a su padre ausente en su borrachera, y se sienta echándose a llorar. Toda la frustración de una vida nos asalta como un mazazo. Este personaje sólo aparecerá fugazmente unos segundos en otra secuencia posterior, pero no hace falta más. Hemos comprendido.

En realidad el tema de la película, como el del resto de filmes del director, es la soledad; el hecho innegable de que, en el fondo, estamos solos en el mundo. Ni un solo movimiento de cámara une a los personajes entre sí, ni un solo encadenado une a los planos, que se suceden por corte directo. Los numerosos saltos de eje, la peculiar (para un occidental) utiliza-



ción del *raccord* y del fuera de campo, los constantes campos vacíos, el uso sistemático del reencuadre, no hacen más que dar forma a la soterrada y profunda falta de comunicación, a la radical soledad que parecen arrastrar estos seres. Los decorados en los que se desarrolla la acción son casas claustrofóbicas, de habitaciones pequeñas, casi geométricas, que encierran a los personajes en una red de líneas verticales y horizontales que casi les impiden moverse. Las puertas, ventanas y mamparas sirven antes que nada para crear constantes reencuadres que aprisionan a los personajes en sus límites. Las varillas horizontales de las persianas, las cuadrículas de las ventanas y mamparas aparecen constantemente como fondo de las figuras, lo que unido a la utilización de un punto de vista bajísimo, el llamado punto de vista del *tatami*, crea una falta de profundidad, una sensación de planitud, que aplasta a los personajes, sin dejarles aire. Prácticamente toda la película transcurre en este tipo de interiores. El uso expresivo que Ozu hace de estos elementos es de una tremenda eficacia. Veamos en este sentido la secuencia final.

La hija se ha casado ese mismo día. Los dos hijos varones y la nuera esperan en la casa a que el padre vuelva. Cuando llega, entra en la habitación donde están los demás sentados en torno a una mesa. Él se sienta a la izquierda del encuadre, pero aunque está en campo no le vemos, porque queda oculto al espectador por una pared que está en primer término y divide en dos el plano: una zona iluminada a la derecha (se observa perfectamente la lámpara), donde están los hijos y la nuera, y otra zona oscura, opaca, a la izquierda, en la que está el padre, aunque no podemos verle. El espectador "ve" que no comparte el espacio familiar. A efectos prácticos equivale a un fuera de campo. No se puede pedir mayor economía de

medios y mayor eficacia en la composición. Y a pesar de que con él, en el mismo espacio físico, permanece el hijo menor y mantienen una conversación entre ambos, Shuhei está solo en el plano y ya no volverá a compartirlo con nadie.

Nunca vemos a los personajes moverse fuera de las casas, oficinas o bares. Sí vemos los exteriores en los conjuntos de planos de la ciudad que abren cada segmento del relato, situándonos espacialmente, porque siempre se trata de lugares que forman parte del entorno de la secuencia que se inicia (por ejemplo, la fábrica donde trabaja Shuhei, los alrededores del bar del profesor, etc.). Sólo en dos ocasiones los personajes salen al exterior. Michiko sale de la casa de su hermano con Miura, el joven del que está enamorada, aunque él (ni el espectador) lo saben. Ambos esperan un tren. Pero Ozu corta la acción de modo que no les vemos coger ese tren. No tienen un futuro juntos. Otro plano de exteriores destaca por su singularidad. Tras haber aceptado Michiko una cita con el joven que su padre le propone, vemos a Shuhei ascender por un calle; va a casa de su amigo a concertar esa cita. A sus pies queda la ciudad, en un plano general luminoso y abierto, que contrasta con el resto de la película. La presencia de ese plano en ese momento informa visualmente de la resolución del conflicto. Su hija ha resuelto su futuro. Además, todos los planos de la ciudad que se suceden en el film mantienen un carácter geométrico, ese cruce de verticales, horizontales y diagonales que veíamos en los interiores, excepto el plano que estamos comentando que escapa a esta férrea composición.

Entre estas vistas urbanas destaca particularmente un plano del edificio donde viven el hijo y la nuera. En cada balcón hay una alfombra de colores que está secándose al

sol, creando una especie de entramado geométrico y cromático muy bello. Pero, además de bello, también es pertinente. En ese edificio todos los pisos son iguales, sí, es una colmena, pero en cada uno de ellos habitan seres diferentes, cada uno con sus vidas, ninguna igual a otra, igual que ninguna alfombra repite su dibujo. La variación es infinita. Una ajustada metáfora del cine singular de Yasujiro Ozu.