UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Y PUBLICIDAD I



LA POÉTICA ZEN EN *PRIMAVERA TARDÍA* (*BANSHUN, 1949)* DE YASUJIRO OZU

Tesis Doctoral presentada por:
D. LORENZO JAVIER TORRES HORTELANO

Dirigida por el profesor:
Dr. D. JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

MADRID 2004



MU, «VACÍO», «NADA»: DIBUJADO PARA OZU POR UN MONJE CHINO DURANTE SU MOVILIZACIÓN EN EL FRENTE CHINO EN LA II GUERA MUNDIAL

Érase una vez unos padres, una dama, un maestro y un duende.
Se llaman Catalina, Manuel, Covadonga, Jesús y (...)
A todo ellos, gracias por todos estos años y por los que vendrán;
pues la historia que ahora empieza sería imposible sin todos y cada uno de ellos.

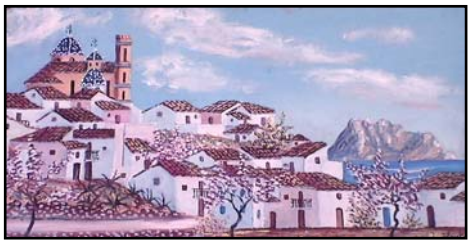
El pino vive cien años,
el suave viento de la montaña sólo un día.
Pero ambos cumplen su destino
(Poema Zen, anónimo).

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a mis padres que me hayan dado la oportunidad de estudiar en Madrid y, en el trayecto, crecer como persona. A mi padre, Manuel, por haberme rodeado de libros y por hacerme valorar el trabajo; a mi madre, Catalina, por enseñarme a sonreír.

Al catedrático Jesús González Requena (a mi amigo Jesús) porque ha impulsado ese primer movimiento y por hacerme crecer, además, como investigador: gracias por toda tu paciencia y saber, y por todo el tiempo que te he robado. A la doctora Margarita Schmidt por su gran corazón y por mostrarme por primera vez la obra de Ozu. También por presentarme a un gran amigo, Joaquín Orbea, otro amante del cine japonés y programador de TV que, cuando le dejan, programa cine oriental en *Imagenio*; y que me ha ayudado no sólo con la tesis: gracias, por todo ello y por prestarme (pese a los largos años de préstamo) algunos los libros esenciales (Burch, Bordwell, Richie, etc.). A Juan Mas, distribuidor de cine independiente, por hacerme valorar la independencia y por amar el cine y la escritura. A Rafael Devesa, mi *maestro* de Taekwondo, que me abrió ―sin saberlo― el camino hacia Oriente; gracias por enseñarme el tesón, la paciencia, la imaginación, la valentía y la pasión por conocer más y más. A Helio San Miguel, filósofo y cineasta de la New York University, por su hospitalidad en la *Gran Manzana*, donde pude comprar películas y libros que me fueron imprescindibles. A Daniela Musicco, por sus sabios consejos iniciales, a la que me une el interés por *el campo vacío*, por el cine y por el arte en general (gracias a Jesús por habernos presentado). A Luís Martín Arias, profesor de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid, por su amor por la cultura y el cine y por indicarme, cuando fue necesario, el clasicismo de Ozu. En general, a todos mis compañeros de *Trama & Fondo* (sobre todo a Luisa, Manuel y *los Pacos*) por aguantar mis sempiternas comunicaciones sobre Ozu y, sobre todo, por el aliento intelectual absolutamente impagable. A la psicoanalista y directora de la revista homónima, Amaya Ortiz de Zárate, por sus finas apreciaciones psicoanalíticas y por sus deliciosos platos que hicieron más llevadera la ardua escritura de la tesis. A Javier Dorado, profesor de la Universidad Carlos III, por su amistad, confianza y por todo lo que nos une. Al catedrático y Vicedecano de la Licenciatura de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, Manuel Palacio, por darme la oportunidad de finalizar mi tesis en dicha Universidad y permitirme empezar a aprender a su lado esta maravillosa profesión que es la Educación. Al profesor de la Carlos III, José Luís Fecé, enfermo como yo de orientalismo (ambos con vacuna), por su libro *El principio del fin* que, en su momento, fue todo un presagio de lo que ya no podía atrasarse más. A Antonio Weinrichter, por sus películas y amor compartido por lo oriental (nuestra favorita es *Banshun*). A la profesora de la Carlos III, Teresa Sandoval por sus ánimos y préstamo de su tesis. A Luís A. Albornoz, editor de la revista *Telos*, por su aliento y amistad en nuestro codo con codo de despacho. En general, a todos mis compañeros del área de Comunicación Audiovisual de la Carlos III, por los ánimos recibidos y, especialmente, a su directora, Pilar Díez-Andino, por permitirme acabar mi tesis en su departamento. A Motoko Hirai, investigadora de lingüística de la Kansay University, por su inestimable ayuda en la interpretación de las costumbres y cultura japonesa; en la traducción de ese endiablado idioma

que es el japonés (del que, todo hay que decirlo, se rió de mí cuando supo mi intención de aprenderlo) y, sobre todo, por enseñarme a valorar el silencio. A la directora del Instituto de Japonología, Mª Dolores Rodríguez del Alisal, por su amabilidad infinita, por hacerme querer aún más la cultura japonesa y por sus agudas apreciaciones (experimentadas personalmente en sus años en Japón). A la profesora de la Universidad Complutense, experta en arte oriental, Pilar Cabañas, por su cortesía al invitarme a participar en el congreso de la Asociación de Estudios Japoneses, que me permitió valorar la importancia del agua en la cultura japonesa. A Roland Domenig, profesor de la Wien University, por publicar mi artículo sobre *Las hierbas flotantes* en su revista *Minikomi*. A David Almazán, profesor de arte oriental de la Universidad de Zaragoza, por incluirme y mandarme el libro *Japón. Arte, cultura y agua*. A Fernando Cocina, por su inestimable ayuda en los momentos de caos informático. A Francisco "Pancho" Ortega, director de cine (aunque a él no le gusta que se lo digan) por ser el primero en enseñarme a amar el cine. Lo mismo para el catedrático Eduardo Rodríguez Merchán. Al profesor de literatura de la Universidad Complutense, Joaquín Aguirre, por mostrarme parte de su sabiduría. A la profesora de la Universidad Ritsumeikan, Akiko Takizawa, por sus sabios consejos sobre la ceremonia del té; y a su marido, el profesor Osami Takizawa, por su saber sobre el teatro *Nō*. A mi hermana Natalia por prestarme su ordenador en mis veranos alteanos.



Gracias, dónde quiera que esté, a mi abuelo materno, Lorenzo Hortelano Devesa, pintor aficionado de sólo un tema: Altea. Me enseñó a mirar y a apreciar el arte porque sí. Un día me dijo, intentando enseñarme a dibujar: «Tú puedes hacerlo…». Ahora me doy cuenta de que me mostró, a través de alguno de sus cuadros, el primer campo vacío que vi representado.

A mi queridísima abuela Elvira por abrir en mi Altea natal un restaurante mágico y lleno de arte como es *El Bodegón de Pepe*. Gracias a mis tíos, Pepe y Pedro, por llenarlo de cuadros y murales: el de la Sirena, mirando siempre sonriente desde lo alto; el del pobre marinero enclaustrado entre otros dos y que siempre me dio mucha pena…

Gracias a Covadonga Cocina, mi mujer, por su amor y por la paciencia en aguantarme todos estos años en los que se ha convertido en una experta orientalista. Y gracias, por encima de todo, porque nos trae la recompensa más valiosa para esta tesis: nuestro futuro hijo.

Madrid-Altea 1996-2004

Algunas cuestiones de estilo:

— Hemos optado por la escritura formal de los nombres de personas japoneses; es decir, el apellido en primer lugar. Esta es, además, la forma utilizada en la mayor parte de la literatura crítica.

— «Ozu Yasujiro» se pronuncia «Ósu Yásujiró».

— La vocal «ō» y similares se pronuncian doblando la vocal en cuestión; es decir, «oo».

— Pensando en aquellos lectores que dominen el japonés, siempre que nos ha sido posible, hemos incluido los términos japoneses en formato *kanji* (en el modo *hiragana*), al igual que la numeración de las páginas.

— Los párrafos sombreados de la segunda parte corresponden a *guías* descriptivas de las artes influenciadas por la poética Zen, que sólo se han introducido cuando el film lo demandaba.

Í N D I C E

I. INTRODUCCIÓN **p. 12**

P R I M E R A P A R T E

II. ANÁLISIS DE LA LITERATURA CRÍTICA **p.**

II.1 Orientalismo p.
II.2 Las teorías culturalistas (I): Schrader p.
II.2.1 Las teorías culturalistas (II): Richie p.
II.3 La alternativa a Hollywood (I): Burch, el espectador distante p.
II.3.1 El *campo vacío* en Burch p.
II.4 La alternativa a Hollywood (II): los neoformalistas and the Poetics of Cinema p.
II.4.1 Deleuze: otro origen del neoformalismo p.
II.5 Otras aportaciones al estudio de la poética ozuniana: *Ozu's Anticinema* p.
II.5.1 El caso español p.
II.5.1.1 Percepción y cultura: el cine japonés según M. Schmidt p.
II.5.1.2 *La mirada cercana* de Zunzunegui p.

III. EL MODELO DE CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD **p.**

III.1 Un ejemplo de análisis de cine clásico: Casablanca p.
III.2 Del texto a la emoción y hasta lo simbólico p.

IV. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS TEXTUAL **p.**

IV.1 El análisis de texto artístico p.
IV.1.1 Tres registros y una dimensión p.
IV.1.2 El paisaje: entre la figura y el fondo p.

S E G U N D A P A R T E

V. ANÁLISIS TEXTUAL DE *BANSHUN* p. 114

V.1 Invitación al viaje p.
V.1.1 Primer referente histórico: la pintura *Ch'an* p.
V.1.2 El inicio del viaje p.
V.1.3 El espacio-tiempo que se dilata p.
V.1.4 El sonido: elemento dilatador del espacio p.
V.2 La ceremonia del té p.
V.2.1 Presentación de Noriko p.
V.2.2 Presentación de la Sra. Miwa p.
V.2.3 Cha-no-yu p.
V.2.4 Dos mujeres frente a un ritual p.
V.2.4 Dos mujeres frente a un ritual p.
V.3 Presentación del padre p.
V.3.1 El viaje a ninguna parte p.
V.3.2 Presentación del Sr. Onodera p.
V.3.3 La suspensión del deseo p.
V.3.4 Coordenadas equivocadas p.
V.3.5 En torno a Hattori p.
V.4 El conflicto: la confrontación de Noriko al vacío p.
V.4.1 Una mujer moderna: Aya p.
V.4.2 Noriko frente al fuera de campo: la Sra. Miwa p.
V.4.3 El conflicto: la Sra. Miwa como pretendiente p.
V.4.4 Las fotos de boda p.
V.5 El teatro *Nō* p.
V.5.1 Algunos elementos constitutivos del *Nō* p.

V.5.2 Significación del *Nō* p.
V.5.3 Teoría y práctica del *Nō*: Zeami p.
V.5.4 *Kakitsubata* p.
V.5.5 Noriko mira fuera de campo p.
V.6 El camino de Noriko hacia el vacío (lleno de sentido) p.
V.6.1 Histeria p.
V.6.2 La tarea pendiente: el vestido blanco p.
V.6.3 Habrá boda p.
V.7 El último viaje p.
V.7.1 Ritos de purificación p.
V.7.2 El jarrón p.
V.7.3 El jarrón en la crítica p.
V.7.4 El jarrón (II) p.
V.7.5 El jarrón y lo simbólico p.
V.7.6 Un apunte biográfico respecto de un jarrón p.
V.7.7. El jarrón y el fondo p.
V.7.8 El jardín Zen p.
V.7.9 La palabra del Padre p.
V.8 La novia y el espejo vacío p.
V.8.1 El *satori* a través del campo vacío p.
V.8.2 La muerte del padre p.

VI. CONCLUSIONES p.

APÉNDICE (Ficha filmográfica de *Banshun*) p.

ANEXO (Pieza *Nō: Kakitsubata*) p.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS p.

I. INTRODUCCIÓN

« ¿"Escribir" existe por sí mismo? No. Es sólo el reflejo de una cosa que pregunta. Yo trabajo con lo inesperado. Escribo como escribo, sin saber cómo ni por qué: escribo por fatalidad de voz. Mi timbre soy yo. Escribir es un interrogante. Es así: ?»

Clarice Lispector, *Un soplo de vida (Pulsaciones)*[1]

La pretensión de esta tesis doctoral es aproximarse a la escritura ozuniana. El tema de nuestra tesis, pues, es el cine de Ozu Yasujiro[2]; el cuál vamos a analizar centrándonos en lo que hemos denominado *poética Zen*, consistente en toda una serie de artes tradicionales japonesas influenciados por el Zen, de las cuáles, creemos que Ozu es claro deudor. Para ello, hemos escogido uno de sus filmes más representativos, *Primavera tardía* (*Banshun,* 1949).

Como veremos, en la poética Zen es de suma importancia el concepto de *vacío*. Esto es evidente desde el punto de vista filosófico; pero también en cualquiera de las manifestaciones artísticas tradicionales Zen (pintura, teatro, ceremonia del té, jardinería, etc.). Pero dado que nuestro objeto de estudio es un texto cinematográfico, dejaremos que la explicación de este tipo de poética surja durante el curso del análisis textual. Este análisis ocupa la parte central de nuestra tesis (capítulo V), en el que incluimos una serie de *guías*[3] que lo atraviesan y que explican detenidamente las diferentes artes Zen y su poética cuando el film así lo demanda.

Por lo tanto, el primer objetivo de nuestra tesis será estudiar cómo funciona esa poética en el texto ozuniano. Para ello creemos

---

[1] LISPECTOR, Clarice: *Un soplo de vida* (Pulsaciones), Siruela, Madrid, 1998. Trad: Mario Merlino.

[2] La inclusión de los nombres japoneses sigue el formato cortés japonés en el que se antepone el apellido familiar.

[3] Con diferente formato y sombreadas.

posible y necesario un marco epistemológico de encuentro entre la Teoría Cinematográfica y la Teoría del Texto Artístico y la Estética. Creemos que ese marco nos lo da la Teoría del Texto propuesta por Jesús González Requena. Ésta última es la que vamos a aplicar, como hemos señalado, en el capítulo V, mediante el análisis textual de *Banshun*. En el transcurso de este análisis podremos comprobar cómo funciona la poética Zen en el texto Ozu.

En un capítulo previo, el II, hemos realizado un análisis crítico de las investigaciones más importantes que han ido apareciendo sobre la obra de Ozu en general. En este capítulo II veremos, pues, el estado de la cuestión, y podremos comprobar cómo este tema —la influencia de la poética Zen sobre el texto Ozu— es uno de los más controvertidos en la literatura crítica.

Un segundo objetivo se desprende del primero: si hemos señalado cómo la importancia del vacío es aceptada generalmente en la poética Zen, tendremos que comprobar cómo ese concepto se integra en la misma poética cinematográfica ozuniana. Podemos avanzar ahora una primera hipótesis al respecto: creemos que la importancia del vacío en el budismo Zen se integra en el texto Ozu a través de una herramienta cinematográfica concreta: el *campo vacío*. Esta herramienta ha sido estudiada —a veces indirectamente— por varios teóricos de la historia del cine[4]; pero nosotros vamos a partir de la conceptualización que sobre ella llevó a cabo Nöel

[4] Para un estudio detallado al respecto, recomendamos la tesis doctoral MUSICCO, Daniela: *El campo vacío en la imagen en movimiento,* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 2003, en la que se tratan autores como Béla Bálazs, Rudolph Arheim, Nöel Burch, Edgard Morin, André Bazin, Sigfried Krakauer, Jean Mitry, Roland Barthes, Pier Paolo Passolini, Christian Metz, Eric Rohmer, Pascal Bonitzer, Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Michel Marie, David Bordwell, Kristin Thompsom y Jesús González Requena (por orden cronológico).

Burch[5]. Dos son las razones para ello: la primera es que ha sido el teórico que más ha escrito sobre el tema. La segunda es que, muy en concreto, Burch ha llevado a cabo la conceptualización del campo vacío tomando como ejemplo la obra ozuniana. En el capítulo III veremos cómo define Burch el campo vacío; pero podemos avanzar que para él es una herramienta cinematográfica formal, lo que no significa que le dé la misma importancia que a cualquier otro tipo de plano.

Segunda hipótesis: el campo vacío en el cine de Ozu cumple una función más profunda que la de ser una mera herramienta cinematográfica. Esa función tiene que ver con el campo simbólico y socio-cultural que aporta la poética Zen. En este sentido, queremos señalar que partimos de la concepción burchiana del campo vacío en su aspecto formal; para, a partir del análisis textual de *Banshun,* analizar si el campo vacío puede cumplir otras funciones influenciadas por la poética Zen.

Alrededor del concepto de la poética Zen y su derivación cinematográfica en el campo vacío surge, pues, la motivación principal de nuestra tesis. El campo vacío es un tipo de plano muy poco utilizado en general (en término estadísticos) por los directores de cualquier época que podamos considerar. Creemos que ello es debido —si consideramos el campo vacío como aquel plano en el que no hay figuras humanas— en parte, al carácter fuertemente antropomórfico que define al cinematógrafo desde sus orígenes; lo cual,

[5] Sobre todo en BURCH, Nöel: *Praxis del cine,* Fundamentos, Madrid, 1985, (*Praxis du Cinèma,* Gallimard, París, 1970). Trad.: Manuel Font; en *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1979; y, finalmente, en *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, 1995 (*La lucarne de L'infini*, 1983). Tradc.: Francisco Llinás.

dificulta o hace menos habitual el uso de este tipo de planos. Sin embargo hay toda una corriente histórica (cines de vanguardia, de *arte y ensayo*, et.) que los han utilizado sistemáticamente, como por ejemplo, Bresson, Rossellini o Antonioni; pero nunca en el sentido en el que Ozu lo emplea.

Desde esta perspectiva, creemos que el cine de Ozu es único en su especie, pues obliga a replantearse ciertas concepciones que han ido desarrollándose en la teoría cinematográfica. Como afirma Alain Bergala «l'œuvre d'Ozu est de celles dont la découverte […] nos oblige d'une certaine façon à repenser le cinéma»[6].

Nuestra hipótesis de partida para pensar lo específico del uso del campo vacío y su importancia en el cine de Ozu nace de una constatación: a lo largo de su extensa obra, Ozu, al mismo tiempo que va simplificando, reduciendo y/o eliminando en diferente grado alguno de los elementos claves del montaje y expresión cinematográficos (altura y movimientos de cámara, fundidos, primeros planos, etc.), aumenta el uso del campo vacío de forma directamente proporcional. Así, no es sólo que ese elemento de expresión fílmica tenga importancia por sí mismo —dada su escasa utilización por otros directores—; sino que ese valor es aún mayor si tenemos en cuenta que Ozu lo emplea en detrimento de otros dispositivos cinematográficos.

Quizá como en ningún otro tipo de expresión artística, el vacío es un elemento esencial en la poética Zen; por lo tanto, lo específico del campo vacío en *Banshun* tiene que ver con éste. Comprobaremos cómo a través del campo vacío se da una pervivencia de la

[6] « […] la obra de Ozu es de aquellas dónde el descubrimiento […] nos obliga de una cierta manera a repensar el cine» en BERGALA, Alain: "L'homme que si lève", *Cahiers du Cinéma*, nº 311, mayo 1980, pp.24-39.

tradición cultural japonesa; pues, entre otras funciones, refleja una distancia contemplativa, un punto de reposo y abandono para el espectador, que le acerca al budismo Zen. Pervivencia, entonces, de la tradición que, aunque es mostrada de manera muy evidente —al menos en *Banshun*—, no deja de exponer el choque con la modernidad incipiente en el Japón de la época (finales de los años cincuenta). Mas, a través del campo vacío, Ozu es capaz de superar ese choque entre modernidad y tradición creando un tempo cinematográfico que se acerca al estado meditativo del Zen, y que da la posibilidad de que tanto Ozu como el espectador puedan verter en el campo vacío sus emociones (sus contradicciones) y vaciarse de ellas (en sentido Zen, *vaciarse del Yo*) para alcanzar un estado final de iluminación o *satori* —que en cierta manera se parece a la *catarsis.* Por lo tanto, choque también entre lo permanente (lo sagrado) y lo transitorio (la modernidad).

No obstante, debemos tener en cuenta que frente a los campos vacíos, predominan en Ozu los planos *llenos* de seres humanos; lo cuál parecería obvio si no tuviésemos en cuenta que lo que prevalecen son planos en los que los personajes se encuadran de cerca —Ozu casi siempre utilizó el objetivo de 50 mm., que es el más parecido al ángulo de visión humana— llegando en muy contadas ocasiones al primer plano; quedando así, el entorno que circunda a estos personajes, sólo sugerido. Quizá por ello Ozu acostumbra a colocar la cámara a ambos lados del eje de mirada de los personajes, permitiendo al espectador hacerse una composición completa del lugar dónde se encuentra la acción; pero no por la utilización de planos generales o *establishing shots* (que algunos autores consideran erróneamente como campos vacíos), sino creando un espacio circular en 360º. Todo esto sin que, como a

veces se afirma, se requiera por parte del espectador un esfuerzo suplementario debido a la poco ortodoxa presentación del espacio: la maestría de Ozu permite que esta manera de presentar el espacio no cree extrañeza en el espectador.

Los campos vacíos en Ozu son denominados a veces *planos de transición* (*transition shots*). Esta es una denominación un poco ambigua, pues si a veces pueden parecer planos no diegéticos —es decir, que no se corresponden con el espacio dónde ocurre la acción—, siempre, retrospectivamente, descubrimos que se relacionaban con los lugares dónde ésta tenía lugar. Sin embargo, nuestra experiencia de este tipo de planos nos indica que en ningún momento producen desazón o incertidumbre en el espectador (como sí lo hacen en, por ejemplo, Antonioni). Por otro lado el espectador tampoco confunde el campo vacío ozuniano con un *plano de situación.*

Contemplación o *meditación*, *vaciarse del Yo*, no significa ausencia de actividad mental, sino todo lo contrario: la mente en el Zen está abierta a cualquier estímulo o influencia externa, a la de los mismos objetos, y por eso éstos cobran tanta importancia en el campo vacío. En este sentido, podemos afirmar que un campo vacío nunca está realmente *vacío,* pues siempre está *lleno* de objetos, materiales, etc., que conforman un espacio. Por ello, una propuesta funcional para saber de qué hablamos cuando escribimos *campo vacío* es considerarlo como un plano en el que el/los personajes han abandonado el campo. Sin embargo, vamos a ver que esto no es siempre así en Ozu, muy al contrario, sus campos vacíos más interesantes son aquellos que son directamente introducidos como tales; es decir, carentes de figuras humanas. Además, son campos vacíos vistos por el espectador, pero no por los personajes —no se

corresponden con ningún punto de vista, aunque suele ser un espacio escénico cercano a los personajes. En este sentido se asemejan más a los campos vacíos que hemos podido observar en los filmes del director indio Satyajit Ray.

Podemos resumir ahora la motivación principal de nuestro programa de investigación en dos vertientes principales:

a) Un aspecto teórico: intentar presentar una perspectiva original sobre cómo un campo artístico y socio-cultural como el de la poética Zen se inscribe en un texto cinematográfico a través del campo vacío como procedimiento de escritura fílmica.

b) Un aspecto práctico: dado que es un elemento decisivo en el cine de Ozu, realizar un análisis textual de *Banshun*, que es un texto idóneo para el abordaje de la poética Zen.

En este sentido, introducimos ahora el tercer objetivo de nuestra tesis: pretendemos demostrar que el cine de Ozu se inserta en lo que denominamos *cine clásico japonés*, que casi es idéntico en desarrollo temporal al cine clásico de Hollywood, y cuyos máximos exponentes son, junto con Ozu, Mizoguchi Kenji y Kurosawa Akira. Para ello, en el capítulo III, exponemos, de la mano de David Bordwell, la teoría más extendida del cine clásico hollywoodense, la neoformalista. También señalaremos algunos puntos en los que nos separamos de ésta; sobre todo en la forma que tiene de situar a Ozu respecto de ella. Para ello nos será útil describir lo que tiene que aportarnos Requena respecto del cine clásico de Hollywood.

Ambos textos, el de Ozu —que encuadramos en el cine clásico japonés— y el cine clásico de Hollywood, son contemporáneos en el momento de su máximo esplendor; así, en esta tesis veremos hasta qué punto son afines, a pesar de las diferencias culturales, de pro-

ducción, etc. Nuestra hipótesis al respecto es que, al igual que en el cine clásico de Hollywood —influido por los mitos judeo-cristianos y los de la tragedia griega— el texto Ozu moviliza también otro campo mitológico y simbólico no menos denso: el budismo Zen.

Otra motivación que nos ha llevado a elegir a Ozu como tema de estudio es que su legado cinematográfico constituye uno de los más significativos a nivel mundial, comparable en importancia al de John Ford en Occidente. Como aseveraba Win Wenders —uno de los directores actuales que más le admiran— «If there were something liked a sacred treasure of the cinema, then for me would have to be the work of Yasujiro Ozu»[7].

En este sentido, la obra ozuniana sigue vigente, como por otra parte ha quedado demostrado en el año 2003 (centenario de su nacimiento) en el que se celebraron todo tipo de eventos (ciclos, conferencias, etc.), se publicaron nuevas obras teóricas sobre su cine —como la de Yoshida[8]— y se editaron gran parte de sus filmes en formato digital DVD.

Cinco son los teóricos que principalmente han desarrollado una obra teórica más extensa sobre Ozu: Donald Richie, Paul Schrader, Nöel Burch, David Bordwell y Yoshida Kiju. Es interesante señalar cómo tres de ellos (Schrader, Burch y Yoshida) han creado también, en mayor o menor medida, una obra cinematográ-

[7] «Si hubiese algo como un tesoro sagrado del cine, entonces, para mi, tendría que ser la obra de Yasujiro Ozu» (*Tokyo-ga*, 1983). Se trata de un documental sobre la vida y obras del japonés que Wenders realizó durante una estancia en Japón. En cierta manera, además, tiene ese carácter antropológico-semiótico del Barthes de *El Imperio de los signos*; pero sin obturar en ningún sentido su propia emoción como admirador de Ozu.

[8] KIJU, Yoshida: *Ozu's Anticinema*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, nº 49, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, 2003 (*Ozu Yasujiro no han eiga*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1998) Trans.: Daisuke Miyao and Kyoko Hirano.

fica. Lo señalamos porque en numerosas ocasiones se ha citado a Ozu como *maestro de directores*[9]. También haremos una breve referencia a otros autores que han tratado a Ozu de manera más lateral, por ejemplo, Gilles Deleuze. En España, sin que hayan entregado obras dedicadas exclusivamente al nipón, Santos Zunzunegui y Margarita Schmidt son dos de los teóricos que han estudiado la obra del japonés en mayor medida y que, por ello, reseñaremos.

Sin embargo, hay sombras en el campo teórico de los estudios ozunianos que han ido surgiendo alrededor de su obra en las últimas décadas, en el sentido de que su cine se ha pensado (tanto en Oriente como en Occidente) de manera sesgada. Nos referimos, por una parte, a que se le considera como un director tradicional —los extremistas en esta corriente dirían que *reaccionario*[10]—, sólo *explicable* a través del budismo Zen y las artes tradicionales influenciadas por este tipo de budismo (a esta corriente pertenecen los teóricos Paul Schrader y Donald Richie); y por otra, como un director *modernista*, epígono de lo que los neoformalistas han denominado *cine paramétrico*, en el sentido de desviarse conscientemente del cine clásico de Hollywood.

A esta última corriente pertenece, por ejemplo, uno de los más renombrados académicos de nuestro ámbito a nivel mundial, al que ya hemos citado: Bordwell. Por lo tanto, supone un gran reto para nosotros analizar su obra dedicada a Ozu, *Ozu and the Poetics*

[9] En el 2º de los DVD's que incluimos se incluye una película documental, *Talking with Ozu*, en la que aparecen varios directores delirando su admiración por Ozu: Ozu ha sido el catalizador que les ha impulsado a ser directores, en otros tenemos fuertes referencias en sus filmes, a sus biografías personales, etc.: Stanley Kwan, Aki Kaurismäki, Claire Denis, Lindsay Anderson, Paul Schrader, Win Wenders y Hou Hsiao-Hsien.

[10] Véase, por ejemplo HOLTHOF, Marc: "Ozu's Reactionary Cinema. Suggestions about socio-economic determination of signifying practices", *Jump Cut*, nº 18, 1978, pp. 20-22.

of Cinema[11]. Su postura (neo)formalista concibe el texto Ozu como una contestación al modelo hollywoodense del cine clásico. Si por algo se caracteriza el norteamericano es por su exhaustividad al emprender una investigación. Sin embargo, mediante nuestro análisis, como ya hemos señalado más arriba, intentaremos demostrar que el cine de Ozu está más cercano —aún con todas las diferencias culturales que se quieran señalar— al cine clásico americano que lo que en un primer momento pudiera parecer.

Anterior a la teoría neoformalista de Bordwell encontramos a la de Burch. *To the distant observer*[12] es, junto con la obra del primero, un ensayo imprescindible para cualquiera que quiera iniciarse en el cine japonés en general. Por una parte, recrea de manera muy enriquecedora elementos de la estética japonesa tradicional, en una especie de collage selectivo a la que responderían los trabajos de Ozu, Mizoguchi y otros; pero, por otra, siguiendo su raíz formalista, hace pasar esos elementos culturales como una alternativa a los códigos occidentales.

En contraposición a la postura de Burch y Bordwell, tenemos la postura académica que da predominancia a los aspectos socioculturales y religiosos en el texto Ozu, que se puede resumir, en parte, en esa frase que considera a Ozu «como el más japonés de los directores japoneses». Es una postura que, en cierto sentido, se aproxima más al enfoque culturalista que pretendemos en nuestra tesis, aunque carece del suficiente número de análisis en profundidad de filmes concretos del japonés (lo mismo sucede con Bordwell). Por lo tanto, otra de las motivaciones de nuestra tesis es re-

[11] BORDWELL, David: *OZU and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988.

[12] BURCH, Nöel: *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1979.

llenar ese hueco analítico, con el fin de presentar un detallado análisis textual de uno de sus filmes más significativos. Consecuentemente, debido a la importancia que damos al análisis del texto, dedicamos el capítulo más extenso de nuestra tesis a analizar *Bans-hun* (el V).

Se puede evidenciar, entonces, la vigencia de Ozu en el ámbito académico —de lo que da cuenta nuestra bibliografía final— a la que acompaña la ya señalada en el ámbito comercial. Todo ello refuerza el interés que puede plantear una nueva perspectiva analítica como la que planteamos en nuestra tesis. En este sentido, creemos que desde la metodología de análisis textual que vamos a poner en práctica en la segunda parte, podemos aportar una nueva luz que ayude a superar la discordancia que se puede extraer de los postulados (neo)formalistas entre modernidad y sacralidad en el texto Ozu.

Para cerrar éste capítulo II en torno a las teorías cinematográficas dominantes sobre el texto Ozu, sólo añadir que creemos que podemos aportar un tercer enfoque que fusione, en parte, ese par de posturas señaladas y que contribuya de manera original a desarrollar lo dicho y escrito sobre el texto Ozu. Para este tercer enfoque nos vamos a valer de los postulados de la Teoría del Texto que ha venido desarrollando en la última década y hasta nuestros días Requena. Para ello utilizamos una metodología de análisis textual concreta, la cuál describimos en el capítulo IV.

La filmografía de Ozu es extensa: cincuenta y cuatro películas, de las que sobreviven unas treinta y tres; aunque algunas están incompletas. La primera de ellas la realizó en 1927 (*Zange no yaiba, El filo de la penitencia*) y la última en 1962 (*Samma no aji, El sabor del pescado de otoño*); por lo tanto desarrolló su carrera du-

rante más de treinta años, sólo interrumpido durante la II Guerra Mundial.

El principal motivo que nos han inducido a elegir *Banshun* como caso práctico de análisis es la propia emoción que hemos experimentado al visionarlo, emoción que se ha reeditado en cada nuevo visionado; como creemos que emocionó especialmente a Ozu en su momento. De hecho era una de sus películas favoritas (junto con *Ante todo el padre*[13] y *Cuento de Tokio*). Así, en el imaginario crítico, es considerada como «"one of the most complete, and most successful studies of character ever achieved in Japanese cinema"»[14]. Nosotros añadiríamos que del cine mundial. Así, el cuerpo principal de nuestra tesis, el capítulo V, como ya hemos apuntado, está compuesto por el análisis textual de *Banshun*, la cuál consideramos una de sus películas más representativas por las siguientes razones:

a) Se encuentra a mitad de camino de su carrera profesional (si obviamos los años de la II Guerra Mundial); es decir, en los años en los que ya es un director reconocido. Además cuenta con un saber hacer profesional dentro de la industria y ha conseguido el aplauso del público y de la crítica; lo que ya le ha dado cierto prestigio. Todo lo cual le permite la suficiente libertad para expresar sus sentimientos más profundos. De hecho, como nos señala Richie:

> "La esencia japonesa" del Ozu de postguerra fue, desde el punto de vista de la Shochiku[15], precisamente la causa por la que se le dio tanta

[13] *Chichi ariki* (1942) y *Tokyo monogatary* (1953) respectivamente.

[14] «"Una de los más completos y más exitosos estudios de personaje nunca logrados en el cine japonés"» RICHIE, Donald: *Ozu*, University of California Press, London, 1974.

[15] Productora dónde realizó la mayoría de sus filmes.

> libertad: se le permitió hacer cualquier película que le apeteciera, y los costes de sus producciones, tan frecuentemente elevados, se aceptaban sin cuestión. Y no sólo funcionaron bien las películas de Ozu en la taquilla, sino que además eran "japonesas" en el sentido en que Shiro Kido[16] lo entendía.[17]

b) A partir de 1949 retoma la colaboración con Kogo Noda (abandonada en 1935), el guionista con el que escribió los guiones de sus mejores filmes; lo cuál le da una solidez literaria a sus guiones —que eran considerados, a su vez, como joyas literarias por sí mismas en la sociedad japonesa.

c) Se establece el inconfundible estilo ozuniano en cuanto a la utilización de los campos vacíos, altura de la cámara, trama sencilla, etc., que caracterizaría su obra desde este punto en adelante, y que en los filmes anteriores sólo se había visto en destellos fugaces, o no de forma tan sistemática como en *Banshun*.

d) Es el primero de una serie de filmes a partir del cuál, de manera evidente, se puede afirmar que una única historia atraviesa su producción: una hija que debe casarse para no malgastar su vida al lado de su padre o madre viudo y que tiene como resultado la posterior separación de los miembros de la familia.

e) Representa y se sirve de varias de las artes tradicionales influenciadas por el budismo Zen para desarrollar el relato.

---

[16] Director de los estudios *Shochiku* desde 1924, una de las *majors* japonesas. Así se resume su filosofía: «"Hay dos modos de mirar a la humanidad: el entusiasta y el sombrío. Pero este último no nos importa. En Shochiku preferimos mirar a la vida de una manera cálida y esperanzada. Producir desesperación en nuestros espectadores sería imperdonable. Esto implica que la base de nuestras películas debe ser la salvación» en RICHIE, Donald: *Cien años de cine japonés*, Jaguar, Madrid, 2004, p. 42 (*A Hundred Years of Japanese Film*, introducción de Paul Schrader, Kodansha International, 2002). Tradc.: Rafael Rodríguez Tapia.

[17] Richie, *op cit.*, p. 122

f) Como veremos en el capítulo V, en la parte del análisis textual, se trata de un film que muestra interesantes rasgos autobiográficos.

g) *Banshun* es uno de los momentos más intensos y dramáticos emocionalmente hablando del texto Ozu; y eso implica, igualmente, analizar la experiencia estética que vivimos como espectadores en el texto.

Finalmente, en el sexto y último capítulo, el de las conclusiones, intentaremos demostrar los objetivos e hipótesis que nos hemos marcado, sobre todo en lo relativo a la influencia de la poética Zen por medio de la utilización de los campos vacíos en el texto Ozu, y cómo a través de éstos su cine se asemeja más el modelo clásico de Hollywood que al de un cine *paramétrico* —como afirman los neoformalistas.

Para finalizar este capítulo introductorio, vamos a resumir brevemente como está estructurada nuestra tesis; la cuál consta, como hemos señalado, de dos partes:

1ª) La primera, dividida a su vez en tres capítulos: el II, dedicado al análisis de la literatura crítica sobre Ozu; el III, dónde definimos desde nuestro punto de vista el cine clásico de Hollywood; y, por último, el IV, en el que explicamos la metodología textual que empleamos en el análisis de *Banshun*.

2ª) Que consta de dos capítulos más: el V, dedicado al análisis textual de *Banshun,* y el VI dedicado a las conclusiones de nuestro trabajo.

Por lo dicho hasta este punto, podemos definir el tema de nuestra tesis como una investigación en la que pretendemos comprobar hasta qué punto el cine de Ozu, como texto artístico-

cinematográfico, participa de una dimensión simbólica enraizada en las artes budistas de cariz Zen a través del vacío; y cómo ese vacío de cariz simbólico del Zen se representa en el texto Ozu a través de un dispositivo cinematográfico específico, el campo vacío.

Por último, hemos incluido una bibliografía con la que intentamos dar cuenta de los diversos campos teóricos que hemos movilizado. La gran mayoría de los títulos en cuanto al capítulo general son en castellano; sin embargo, empiezan a predominar los de habla inglesa en cuanto pasamos a la bibliografía específica sobre Ozu. De hecho, ninguno de los pocos títulos dedicados a él en exclusiva está traducido al español. Ni en francés ni en ninguna otra lengua europea hay un suficiente número de títulos al respecto. En este sentido, encontramos otro punto de interés y motivación para presentar nuestra tesis.

PRIMERA PARTE:
METODOLOGÍA

II. ANÁLISIS DE LA LITERATURA CRÍTICA SOBRE OZU

En este capítulo ofrecemos un repaso por las principales aportaciones al estudio de la obra ozuniana. Siguiendo el desarrollo de los estudios fílmicos en Gran Bretaña y EEUU en los años setenta, los investigadores empezaron a presentar obras sobre el cine japonés que dejaban de lado aspectos más pragmáticos como la crítica cinematográfica periodística o la difusión cultural, para centrarse en perspectivas más teóricas[18]. Entre ellas, podemos extraer tres tendencias diferentes —pues no podemos hablar de posiciones claramente establecidas, ya que se solapan entre ellas—; aunque todas en mayor o menor medida, como dijimos al principio, describen el cine de Ozu como «el más japonés de los directores japoneses». Así, tras nuestro análisis de la literatura crítica, hemos podido diferenciar tres tendencias, que presentamos por orden cronológico:

a) O tendencia culturalista: estos primeros críticos intentaron analizar la obra ozuniana relacionándola con la cultura tradicional japonesa en términos religiosos y culturales —por cierto, que de ellos surge nuestra propia postura al respecto. Sus máximos representantes son Paul Schrader[19] y Donald Richie[20]. Se trata una tendencia que podemos rastrear igualmente en el estudio sobre otros *maestros* del cine japonés (Kurosawa, Mizoguchi y el mismo Ozu) y que tiene cierta influencia de la *teoría del autor* francesa proveniente de *Cahiers du Cinéma*. En esta tendencia culturalista

[18] Curiosamente, uno de sus iniciadores, ha ido dejando de lado la teoría —que no su amor por el cine japonés— para acercarse gradualmente al dato puro y a los elementos sociológicos; por ejemplo en su última obra RICHIE, Donald: *Cien años de cine japonés*, Jaguar, Madrid, 2004, p. 42 (*A Hundred Years of Japanese Film*, introducción de Paul Schrader, Kodansha International, 2002). Tradc.: Rafael Rodríguez Tapia.

[19] SCHRADER, Paul (1972): *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer,* Da Capo Press, New York, University of California Press, Berkeley.

[20] RICHIE, Donald (1974): *Ozu*, University of California Press, London.

se tiende a resaltar a estos directores como claros exponentes de la cultura y el carácter tradicional del Japón.

Es una tendencia que posteriormente ha recibido críticas: por ejemplo, en 1983 aparece la obra[21] de un crítico japonés, Hasumi Shigehiko, que critica a los culturalistas lo que él considera una visión reductiva y ahistórica; para preconizar una lectura dinámica y heterogénea de la obra ozuniana.

En la misma línea crítica, David Desser, en su libro de 1988 sobre *Tokio Monogatary* (*Cuento de Tokio*, 1953), critica esa estética tradicional tildándola de reaccionaria; así, haciendo referencia a esa frase ya citada que señalaba a Ozu como *el más japonés de los directores japoneses*, Desser afirma que Ozu es un director que «emerges as one of its most conservatives ones. An acceptance of life's problems through the elicitation of *aware* is also the acceptance of the political status quo»[22]. Por cierto que la posición de Desser es similar a la de los jóvenes directores de la *Nueva Ola Shochiku*, cuando intentaron reaccionar contra el *sistema de estudios* japonés en los años sesenta.

b) La segunda tendencia crítica se basa en considerar la obra de Ozu como una alternativa al cine clásico de Hollywood. Sigue en parte a la primera tendencia en cuanto a valorar el hecho cultural japonés para la comprensión del texto Ozu; pero interpreta los aspectos tradicionales de éste como una *práctica fílmica alternativa*. Por ejemplo en su libro de 1979 sobre el cine japonés, *To the Dis-*

[21] HASUMI, Shigehiko: *Kantoku Ozu Yasujiro* (*Director Ozu Yasujiro*), Chikuma shobo, 1983, Tokyo. Hay un capítulo de este libro traducido al inglés en DESSER, David ed.: *Ozu's Tokyo Story,* Cambridge University Press, Cambridge, 1997, HASUMI, Shigehiko: "Sunny Skies", pp. 121-122.

[22] «[…] surge como uno de los más conservadores. La aceptación de los problemas vitales a través de la promoción del *aware* es también la aceptación del status quo político»

tant observer, Burch arguye que Ozu utiliza las tradiciones estéticas japonesas para distanciarse de lo que éste conceptualizó como el «modo de representación institucional» (MRI)[23].

Otro integrante de esta tendencia crítica —que podemos denominar ahora *neoformalista*— es Bordwell. Éste comparte con Burch el hecho de considerar los filmes de Ozu como ejemplos de distanciación respecto de la continuidad narrativa clásica de Hollywood. Bordwell, junto a Kristin Thompson, empezó a analizar el cine de Ozu a final de los años setenta (junto a otros directores como Robert Bresson y Carl T. Dreyer), considerándole como un caso ejemplar del paradigma teórico que denominaron *estilo paramétrico*. Este estilo debe su nombre a la obra *Praxis del cine* de Burch, dónde éste utilizaba el término «parámetros» para describir lo que Bordwell llama técnicas fílmicas. En palabras de Bordwell, es un tipo de narración en el que el sistema estilístico del film basado en esas técnicas fílmicas crea pautas diferentes a *las demandas del sistema argumental*[24]. En una obra anterior, Bordwell define el cine paramétrico como la presencia de rasgos particulares en un texto cinematográfico que no son motivados por elementos del relato, sino que aparecen como dispositivos estructurantes dominantes por sí mismos[25], de tal forma que su estilo excede cualquier intento de significado unitario.

Por otra parte, los neoformalistas critican a Burch y a los que hemos denominado culturalistas, por su presuposición de que exista una continuidad linear histórica de la estética japonesa des-

[23] BURCH, Nöel (1979): *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 154-185.

[24] BORDWELL, David (1985): *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 274-275.

[25] BORDWELL (1985) *op. cit.*, pp. 109-142.

de la época Heian (794-1155) hasta el siglo XX. Por ejemplo, Bordwell le critica a Burch que no tenga en cuenta importantes factores culturales que habrían surgido desde la modernización que supuso la época Meiji.

c) La tercera y última tendencia que hemos localizado en la literatura crítica sobre Ozu, es más ecléctica, en el sentido de que incluye autores difíciles de clasificar claramente en las tendencias anteriores; por ejemplo, Kiju Yoshida. La diferencia con Bordwell y Thompson es que éstos están más interesados en analizar y diferenciar los estilos cinematográficos, mientras que a Yoshida le importa más la capacidad y los límites del cine como medio. En cuanto a Burch, Yoshida comparte su concepción del cine de Ozu como una respuesta a los *artificios cinemáticos* observados en el cine clásico de Hollywood.

En esta tendencia incluimos también las investigaciones al respecto de los dos pensadores españoles que se han dedicado en más profundidad al estudio de la obra ozuniana: Santos Zunzunegui y Margarita Schmidt.

II.2 Las teorías culturalistas (I): Schrader

Schrader justifica su obra[26] sobre el *estilo trascendental* por la existencia en el la historia del cine de directores que, sin aparente relación entre ellos, habrían sido artífices de ese tipo de estilo cinematográfico. Schrader no lo considera un estilo intrínsecamente trascendental o religioso, sino una manera de acercarse, por

[26] Schrader, Transcendental Film Style…, op. cit.

parte de estos directores, a lo que él llama lo Trascendente. También como resultado de dos contingencias universales: el deseo de expresar lo Trascendente en el arte y por la naturaleza misma de medio fílmico. En este sentido, Schrader quiere dejar claro desde el principio que con el concepto de *estilo trascendental* no se refiere a filmes religiosos.

Según Schrader, el concepto de lo Trascendental indica, por una parte, un más allá del sentido normal de la experiencia y, por otra, que lo que es trascendente es por definición inmanente. Él mismo es consciente del poco acuerdo terminológico que hay al respecto: lo *Otro Sagrado* en Rudolf Otto; los actos humanos o artefactos que expresan lo Trascendente o hierofanías en los estudios antropológicos de religión comparada en Mircea Eliade; la trascendencia en el humano religioso que puede ser motivado tanto por una profunda necesidad psicológica o por una neurosis en Freud; o por fuerzas externas *Otras* en Jung (pp. 5-6).

Señala también cómo lo Trascendente puede referirse a diferentes obras y artes religiosos: de *inspiración divina*, como escrituras, etc.; obras que expresan en sí mismas la *otredad*, iconos bizantinos, jardines zen; obras que reflejan la trascendencia de sus autores, pintura expresionista o novelas de conversión religiosa (p. 6).

Schrader distingue entre *lo Trascendente* y *la experiencia humana de la trascendencia*. Escandir así produce, precisamente, el efecto contrario que anda buscando; pues coloca a lo Trascendente como una experiencia más allá de lo humano y, por lo tanto, susceptible de mil elucubraciones e interpretaciones. Sólo como experiencia humana posible, se puede aplicar lo trascendente al cine y al arte en general.

Para Schrader, lo Trascendente es la *experiencia imperiosa*, en las que tanto el arte en general como el religioso son sus manifestaciones gemelas; pero matiza esto afirmando que la función correcta del arte trascendental es, por tanto, expresar lo Sagrado en sí (lo Trascendente) y no expresar o ilustrar los sentimientos sagrados (p. 7).

Uno de los referentes de Schrader es Ananda Coomaraswamy, al cual cita:

> Art, even the highest, is only a means to an end, even scriptural art is only a manner of "seeing through a glass, darkly", and although this is far better than not to see at all, the utility of iconography must come to an end when the vision is "face to face".[27]

Schrader es más preciso con el concepto de «estilo», pero quizá en una acepción muy particular, a través de Heinrich Wolfflin[28], utilizando ese concepto en el sentido que se utiliza cuando se habla de estilos clásicos o primitivos, o sea, como la expresión de ideas similares en formas similares por culturas divergentes.

El *estilo trascendental*, entonces, es una forma fílmica general que expresa lo Trascendente o un estudio de *hierofanías* artísticas contemporáneas a través del análisis del film (p. 9). Así, el método crítico de Schrader se basa en:

---

[27] «El arte, incluso el más elevado es sólo el medio para un fin, incluso el arte bíblico es sólo una manera de "ver a través de un cristal, oscuramente", y auqneu esto es mucho mejor que no ver nada, la utilidad de la iconografía debe tener un fin cuando la visión es "cara a cara"» en COOMARASWAMY, Ananda K.(1943): *Why Exhibit Works of* art?, "Christian and oriental Philosophy of Art", Luzac & Co , Londres, p. 53; citado en SCHRADER (1972), *op. cit,* p. 7.

[28] WOLFFLIN, Heinrich (1950): *Principles of Art History,* Dover Publications, New York, p. 13.

1) Afirmar que existen las *hierofanías*[29], la cuáles, siguiendo a Eliade, serían *expresiones de lo trascendente en la sociedad*,

2) y que hay formas de representación (sagradas) comunes compartidas por culturas divergentes (Wolfflin).

Finalmente, el concepto de *estilo Trascendental* revela una «forma universal de representación», que sería la expresión de lo Trascendente en los filmes. Así, para Schrader, los filmes de Ozu, Bresson y Dreyer sólo se diferencian en los rasgos culturales y de personalidad de sus autores; sin embargo, son similares en estilo y representan «a unified reflection of the Transcendent on film»[30] (p. 10). Para Schrader el estilo Trascendental transforma la experiencia en un ritual repetible que puede ser transcendido (p. 11).

Schrader compara también el estilo Trascendental con el arte primitivo; pues ambos se acercan a lo irracional, a la repetición antes que a la variación, a lo deífico sobre lo humano, a un realismo intelectual antes que a uno óptico, a una visión bidimensional antes que tridimensional, a la tradición sobre el experimento, a la anónimo antes que a lo individual (*Íd.*).

Pasando en concreto al cine de Ozu, Schrader lo considera el uno de los ejemplo más claros para ilustrar el *estilo Trascendental*, afirmando que el concepto de lo trascendental es tan intrínseco a la cultura japonesa (y oriental) que Ozu fue capaz de desarrollar este estilo y permanecer al mismo tiempo en las convenciones populares del arte japonés (p. 17). Así, el arte oriental y el Zen en particular aspirarían a lo Trascendente. El Oriente forjó un arte anó-

[29] El hierofante era un sacerdote que, en algunos templos griegos, dirigía la iniciación en los misterios; así, por extensión es una persona que inicia a otra en cosas recónditas o reservadas (*María Moliner*).

[30] «un reflejo unificado de lo Trascendente en el film».

nimo en el que «todo lo que es verdad, por quienquiera que haya sido dicho tiene su origen en el Espíritu»[31]. Schrader cita a R.H. Blyth[32] para señalar como se desarrolla esto en el Zen, en el sentido de que lo poético y lo religioso serían estados idénticos de la mente: para la religioso todo es poético y para lo poético todas las cosas son religiosas[33] (pp. 17-18). Sin embargo Schrader señala como el maestro Zen Daisetz T. Suzuki[34] se aparta de la *fragancia de la abstracción* que destila el término «trascendencia». Y es que el Zen desprecia las palabras. Así, el Zen opera dentro del «dominio de la trascendencia» (*Ibíd.*)[35].

Como nos señala Schrader, Ozu fue tildado a partir de cierto momento de su carrera (hacia la mitad) de demasiado conservador por parte de las nuevas generaciones de críticos y cineastas japoneses; pero eso no evitó que tuviera un gran éxito de público, que fue testigo de una carrera de refinamiento en las técnicas cinematográficas y en los temas, a lo largo de cincuenta y cuatro filmes en treinta y cinco años (1927 a 1962), empezando con los temas impuestos por los productores (románticos y sociales). Posteriormente, después de la II Guerra Mundial, Ozu se limitó al género *shomin-geki* y dentro de éste, a ciertas formas de conflicto y resolución casi invariables. Es un género que trata de la vida del proletariado y las clases medias (éstas últimas, predominantes en sus filmes tardíos) cercano al melodrama y a la comedia ligera que germinó a

[31] San Ambrosio en I Cor. 12:3, cited by San Tomás de Aquino, *Sum. Theol*., I-II. 109 I ad I.

[32] BLYTH, R.H. (1960): Zen in English Literature and Oriental Classics, E.P. Dutton, New York.

[33] BLYTH (1960) *op. cit.*, p. 33.

[34] SUZUKI, D.T.: "The Role of Nature in Zen Buddhism", *Zen Buddhism,* (Garden City: Doubleday, 1956), pp. 253-256.

[35] SUZUKI, 1956, *op. cit.,* pp. 253-256.

finales de los años veinte.Otras características señaladas por Schrader serían la representación de la occidentalización, el paso del tiempo, los problemas económicos de las familias en la posguerra, etc.

Schrader compara a continuación a Ozu con Ford cuando el primero cambió de la comedia ligera —con el referente en Lubitsch— hacia lo que tradicionalmente se conoce en la cultura japonesa como *tristeza resignada*, ejerciendo la misma influencia sobre el género cinematográfico japonés *shomin-geki* como el americano lo habría hecho sobre el *Western* (p. 18-19) De hecho, a Ozu se le ha criticado que evolucionó de lo social (*He nacido, pero…*, *Umarete wa mita keredo*, 1932) a lo satírico (*Buenos días, Ohayo,* remake de la anterior de 1959); pero ese cambio también significó ir de lo particular a lo universal.

Ozu se centra en sus filmes en las tensiones producidas por la vida entre el hogar y la oficina, los padres y los hijos, que es también la tensión entre el Japón tradicional y el nuevo Japón industrializado o entre el hombre y su lucha con la naturaleza (p. 19). Según Schrader, el primer efecto de todo ello es la especial relación de Ozu por lo que tradicionalmente se conoce por *trama*: «"I want to portray a man's character by eliminating all the dramatic devices. I want to make people feel what life is like without delineating all the dramatic ups and downs"»[36] (p. 19). Decimos especial relación con la *trama* y con el mismo drama, porque no parecen estar ausentes en ningún caso en ninguno de los filmes de Ozu.

[36] «Quiero retratar el carácter de un hombre eliminando todos los artificios dramáticos. Quiero hacer sentir al público cómo es la vida sin delinear todos los altibajos dramáticos». En "Ozu on Ozu: The talkies", *Cinema*, 6 (Nº. 1), p. 5.

En este punto Schrader empieza a describir la *técnica* utilizada por Ozu, siguiendo el análisis al respecto hecho por Richie —en los artículos publicados por éste antes de su obra definitiva al respecto. Por ejemplo, Schrader no califica la «predictibilidad» (las tramas sencillas) de Ozu como superficial u obvia. Más bien lo relaciona con lo que él entiende por *ritual*, en el cual se prefiere la repetición antes que la variedad.

Para analizar el estilo trascendental en Ozu, distingue entre lo que denomina *arte trascendental* y lo que sería *el arte de la experiencia trascendental*. Se pregunta si los filmes de Ozu expresan lo Trascendente o si, realmente, lo que expresan es la cultura Zen y la experiencia humana de lo Trascendente. Su disquisición pasa por preguntarse qué influyó más en el cine Ozu: su personalidad —desde un punto de vista psicológico—, o más bien la cultura Zen y lo trascendente. También se pregunta cuál sería la definición crítica del concepto de estilo que descubriría mejor esa influencia: el personal, el cultural o el suyo propio (estilo trascendental). Para Schrader, el posible reflejo de la personalidad Ozu en sus propios filmes se habría desarrollado por la cultura Zen, la cuál estaría a su vez envuelta por una realidad trascendente (p. 24).

Schrader apunta, además, el hecho biográfico de que Ozu nunca se casó y que vivió toda su vida con su madre (el padre era comerciante y casi no vivió con ellos). Así, sus filmes tratan de las relaciones entre padres e hijos y de la dificultad de éstos de dejar el hogar para casarse por la ruptura que ello provoca. Además, la edad de sus personajes se suele corresponder a la de Ozu en el momento del rodaje —aunque esto no es algo excepcional. Por otra parte, en sus filmes no se refleja por ejemplo, su época de soldado (aunque Chisu Ryu, su actor fetiche, interpreta en algunos de estos

filmes canciones clásicas militares: es una manera de comprobar como Ozu ha simbolizado en su vida el dolor de la Guerra).

Como indica Schrader, el Zen no es una religión organizada con inquietudes físicas y políticas como el Shintoismo o el Cristianismo, sino una filosofía de vida que ha permeado la cultura japonesa. Es la quintaesencia del arte tradicional japonés, un arte que Ozu quiso introducir en el cine. En la historia de Japón la vía del Zen predominó en ciertas artes —pintura, jardinería, la ceremonia del té, poesía, arquería, el teatro *Nō*, el judo, el kendo— y estas artes son el precedente de los filmes de Ozu (p. 27).

Como señala Schrader, el principio básico del arte Zen es el *mu*, que es un concepto que hace referencia a la negación, la vacuidad y el espacio vacío, entendidos como elementos positivos. Estos conceptos suponen, además, la presencia antes que la ausencia de algo. *Mu* es el término utilizado, por ejemplo, para referirse a los espacios entre las ramas de un arreglo floral, siendo así el vacío una parte integral de la forma (*Ibíd.*).

Como el artista Zen tradicional, Ozu dirige silencios y vacíos que son ingredientes activos en sus filmes; los personajes les responden como si fuesen sonidos audibles y objetos tangibles; aunque tales respuestas son bastante sutiles (p. 28).

En este sentido, sus filmes están estructurados como una dialéctica entre momentos de acción y momentos de vacío, entre secuencias en interiores y secuencias en exteriores, entre escenas llenas de personajes y codas (campos vacíos). Los conflictos siempre se explican en secuencias de interiores, usualmente en conversaciones en los que los temas son claros para el espectador y la actuación de los personajes es desapasionada. Estas conversacio-

nes de interior comienzan con «codas»: naturalezas muertas de exterior de la vida japonesa, calles vacías y callejones, un tren o un barco que pasa, una montaña distante o un lago. Cada una de estas codas empezaría un nuevo segmento de la película, que vendrían a ser los capítulos de ésta, como las piedras en el famoso jardín Ryôjan-ji. En el arte occidental se podría asumir naturalmente que las codas se insertan para dar peso a estos segmentos, pero para Ozu, como para el Zen, es precisamente lo opuesto: el diálogo da significado al silencio, la acción a la naturaleza muerta. Ozu está impregnado del *mu*, hasta el punto de que es lo único inscrito en su tumba en el célebre templo *Engaku-ji*. Los escenarios pueden variar (hogar, oficina, bar, restaurante) pero la historia raramente se anticipa por nada más que las conversaciones de interior (y la una o dos excepciones en cada film son temáticamente cruciales). (p.29).

En la poética Zen el sentido del «infinitamente expandido presente» no es tan evidente en ningún lugar como en el arte del té (*cha-no-yu)*. La ceremonia del té celebra el momento presente a través de un meticuloso ritual. En el siglo XVI se determinaron hasta cien reglas para el *cha-no-yu*, determinándolo todo, desde los temas sobre los que hablar hasta la profundidad del esmalte en la caja de té. Más que ocupar la mente, estos minutos corren libres, permitiendo el dejar de pensar, ser intemporales (p. 30-31).

Para Schrader el sentimiento de *nostalgia* que pueda tener un espectador en los filmes de Ozu no es tanto un anhelo por el pasado en términos occidentales sino más como una *expansión* del presente tan familiar al arte Zen. Ozu logra algo que puede parecer contradictorio, el «eterno ahora» de la misma manea que el *cha-no-yu*, a través del ritual. Cada posible evento en un film de Ozu pue-

de ser reducido a un predeterminado, limitado y preciso número de tomas. Si la taza de té es de un cierto color o textura, un cierto tipo de conversación tendrá lugar; si un personaje de Ozu está en cierto lugar, un cierto tipo de conversación tendrá lugar. En el hogar los personajes de Ozu conversan sobre cuestiones domésticas (cuentas, tareas domésticas, lo que están haciendo otros miembros de la familia); en la oficina hacen acuerdos concretos (citas en lugares concretos); en un restaurante rememoran y conversan problemas sociales (arreglos matrimoniales, lo que otros miembros de la familia estén haciendo); en un bar rememoran y expresan su desilusión (la generación de la post-guerra, la vida de oficinista). Estas categorizaciones no están blindadas, pero tampoco la ceremonia del té; son producto de lo que en el Zen se denomina «accidente controlado» (p. 31).

En la pintura Zen la técnica ritual evolucionó hacia técnica que Schrader denomina alfabeto de golpes de pincel. Había un cierto número de golpes de pincel usados para representar objetos naturales; los cuáles se aprendían por rutina, por fragmentos y carecían de significado hasta que se ensamblaban. De manera similar, Schrader habla del *alfabeto cinematográfico* de Ozu: un conjunto de planos determinados del cuál nunca se alejaría. Igual que un pintor Zen usaría la pincelada de la *pinza de cangrejo* para representar un racimo de agujas de pino, así Ozu usaría un plano de un tendedero en el primer término y un tren pasando en el fondo para expresar el sentimiento de permanencia dentro de la transitoriedad (*mono no aware).* En el arte tradicional oriental esto se practicaría hasta la perfección; un artista emplearía su vida perfeccionando ciertas pinceladas, pintando y repintando la misma escena. Ozu también era un perfeccionista en su forma de hacer cine, emplean-

do toda su carrera en perfeccionar un pequeño repertorio de planos, filmando y refilmando la misma historia. El producto final de la carrera de un pintor Zen podría ser una sola pintura; similarmente, el producto final de la carrera de Ozu puede ser descrito como una sola película.

Siguiendo con esa analogía de *alfabeto,* Schrader señala cómo en un alfabeto artístico Zen —ya sea en pintura, jardinería o la ceremonia del té— nunca se repite de forma idéntica la misma letra dentro de una obra: el artista Zen siempre introduce una mínima diferencia. Incluso en tales temas indiscernibles, Ozu se adhiere a la tradición del arte Zen. Aunque es posible en el cine, como en ningún otro arte, tener una identidad fotográfica, Ozu lo repudia cada plano separadamente incluso si era la misma acción. Para el ojo no acostumbrado podría parecer que Ozu ha vuelto a rodar un plano una y otra vez, usándolo una docena de veces en el mismo film, pero cada plano es una entidad separada y hay variedad aparentando repetición.

El ritual en el arte oriental no se estructura alrededor de un solo evento catártico, sino que es cíclico, con poca ascensión y caída, revelando la Unidad intemporal del hombre con la naturaleza. La continuación está basada en la infraestructura del ritual. Una cierta estructura de planos es repetible dentro de un parágrafo de Ozu, un cierto modelo de parágrafos de Ozu es repetible dentro de una película de Ozu, y un cierto número de filmes de Ozu son repetibles dentro de la carrera de Ozu. El ritual no está separado de la forma, la cuál no está separada del contenido.

Schrader describe ciertas características del arte oriental en general: la forma de los objetos en sí reproducen el ritual que crea, a su vez, el eterno presente (*ekaksana*), da peso al vacío (*mu*) y

hace posible evocar el *furyu*, las cuatro atmósferas o estados de ánimo intraducibles del Zen. En el atre oriental hay también una serie de atmósferas: cuando el estado de ánimo del momento es solitario y calmo, se le llama *sabi; c*uando el artista se siente deprimido o triste y este peculiar vacío de sentimiento atisba algo más bien ordinario y nada pretencioso en su increíble «talidad», se le llama *wabi;* cuando el momento evoca una *tristeza nostálgica* y más intensa relacionada con el otoño y el desvanecerse del mundo, se le llama *aware*. Y cuando la atmósfera hace alusión a lo desconocido que nunca se descubrirá, al estado de ánimo se le llama *yugen*[37] (p. 33-34). Schrader señala todas estas características del arte oriental porque las localiza, igualmente, en el cine de Ozu.

Aunque cada uno de los *furyu* están obviamente presente en los filmes de Ozu, Schrader escribe que Ozu es primariamente el artista del *mono no aware*, a lo que da la traducción de Tamako Niwa «tristeza simpatética».

En cuanto a los campos vacíos —que describe como *codas*—, Schrader afirma que son remarcablemente complejos en los filmes de Ozu, y la diferencia entre un plano fijo de una vasija, de un *tatami* y del Monte Fuji pueden significar la diferencia entre *sabi, wabi* y *aware*. Cuando el plano fijo de la vasija se enseña por primera vez en *Primavera Tardía,* evoca el *wabi*, pero cuando el mismo plano se repite más tarde en la película también connota ambos el *aware* y el *yugen*» (p. 34).

Schrader comenta la frase de Suzuki acerca de que cualquier dicotomía entre el hombre y la naturaleza es falsa[38]. No debemos

[37] COOMARASWAMY (1956) *op. cit.*., p.30-31.

[38] SUZUKI, D.T. (1956): *Zen Buddhism*, Garden City: Doubleday, p. 231.

confundir el Budismo Zen con el panteísmo —el cual implica una conceptualización artificial del concepto de unidad que sería natural y espontáneo. Nada de esto se da en el Zen; por ejemplo, la unidad del hombre y la naturaleza encuentra su más pura expresión en el jardín zen. Cuando el monje zen recorta, poda, desbroza y prepara incesantemente su jardín *no interfiere con la naturaleza porque él es la Naturaleza*[39] (p. 35). O sea, que hay una actuación del hombre sobre esa naturaleza que no es buena o mala implícitamente y que, sólo al producirse esta actuación sobre ella, formamos y somos ésta misma.

Comentando el tema de la *incomunicación* entre los personajes en los filmes de Ozu, Schrader afirma que el mayor conflicto (y por lo tanto, la mayor desilusión a que ésta da lugar) en los filmes de Ozu es el hecho de que, a veces, los mayores y los padre no puedan tener una comunicación fluida con los jóvenes y los hijos. Por ejemplo, durante un desencantado encuentro para beber *saké*, un personaje de *Otoño tardío* (*Akibiyori*, 1960), dice: «Es la gente que tiende a complicarse la vida. La vida es, en sí misma, muy simple» (p. 35).

En la tradición del arte Zen Ozu no labra una síntesis artificial entre mayores y jóvenes, hombre y naturaleza, sino que sitúa estos elementos dentro del contexto más amplio del *furyu* que afecta y abarca todas las cosas (p. 36). A causa del énfasis habitual de unidad antes que de desunión, de *aware* antes que de conflicto, realmente no es el defensor de los mayores ni de los jóvenes, sino el defensor de la Unidad. Los planos finales de los filmes de Ozu, como las codas, son reafirmaciones de la naturaleza que no elimi-

[39] WATTS, A. (1957): *The Way of Zen,* New York: Panteón, p. 176.

nan el conflicto entre el hombre y la naturaleza puesto que, se podría decir, lo trasciende. Definitivamente, tomadas como un todo, la estética de Ozu son tan similares a las del arte tradicional Zen que la influencia es inequívoca» (pp. 37-38).

A continuación Schrader da un paso más en este sentido afirmando que Ozu aplicó, como hemos visto, varias de las características del arte Zen en la imagen en movimiento; utilizando en el proceso ciertos elementos que no estaban necesariamente limitados a la cultura japonesa sino que también puede encontrarse en otros artistas que intentan expresar lo Trascendente (como los ejemplos ya citados de Dreyer y Bresson).

Teniendo en cuenta todo esto, Schrader define finalmente el estilo trascendental en tres niveles o escalones:

1) El primero de estos niveles es lo que él denomina de lo *cotidiano*, a través de una representación de lo monótono, lo banal y los lugares comunes de la vida cotidiana. No es el realismo baziniano, sino más bien una estilización de la realidad: monotonía, silencio, quietud que preparan a la realidad para la venida de lo Trascendente (p. 39). En Ozu, esta estilización es casi completa. Si lo cotidiano fuera un fin en sí mismo sería un estilo antes que un escalón dentro de un estilo. Como tal, el artista de lo cotidiano vería la vida como totalmente privada de significado, expresión, drama o catarsis, como en los filmes primerizos de Warhol. Como parte del estilo trascendental, lo cotidiano sería el preludio al momento de redención, cuando normalmente se trasciende la realidad (p. 42)

2) El segundo nivel que señala Schrader es el de la *disparidad*: una desunión de hecho o en potencia entre el hombre y su

entorno que culmina en una acción decisiva. El espectador sospecha que debe haber algo más que el día a día, lo que crea una reacción esquizoide en el espectador; el primer escalón niega sus emociones, le dice que no sirven de nada; pero en el segundo escalón empieza a sentir que no todo es correcto en este mundo banal. Se encuentra en un estado de ánimo de expectación; busca la dirección del papel que sus sentimientos jugarán. La disparidad es causada por la *densidad humana* dentro del frío contexto de lo cotidiano. Examinada de manera más cercana esta *densidad humana* es, de hecho, una densidad espiritual. Esta compasión ilimitada es algo más de lo que cualquier ser humano puede resistir y más de lo que cualquier ser humano puede recibir. Esta compasión está marcada por la solemnidad y el sufrimiento; es una extensión de la santa agonía. En el momento de acción decisiva, hay un estallido de emoción espiritual totalmente inexplicable dentro de lo cotidiano.

Durante la disparidad el espectador ve agonizar los sentimientos humanos, no hay expresión de lo Trascendente. En lugar de eso, solo hay una tensión irresuelta entre un máximo de expresión humana e inexpresión.

Schrader ve en los filmes de Ozu una corriente subterránea de compasión que, aunque no está abiertamente expresada, parece inherente en el tratamiento de los personajes entre sí. El espectador siente que hay sentimientos profundos, inexplorados justos debajo de la superficie. La disparidad se refleja a menudo por un minucioso sentido de la ironía, que es la forma en la que Ozu se enfrenta a la disparidad —en vez de la trascendencia.

Schrader describe la evolución de Ozu como influenciada por la era de la posguerra y por la occidentalización del Japón que

habría intensificado el conflicto innato entre la cultura Zen y la modernización en Ozu y le habrían forzado poco a poco a desarrollar su ya esquizoide estilo hasta el punto de que las diferencias no se pudiesen resolver sino que tuviesen que ser trascendidas. La compasión de los últimos filmes de Ozu es tan abrumadora y dispar que su acercamiento no se puede conseguir por el humor como en la comedia ligera, sino tan solo por una conciencia profundamente espiritual.

La disparidad, por lo tanto, es un proceso gradual. Primeramente, es un «sentido» de compasión que engaña al espectador, haciéndole creer que las emociones están presentes; pero sin darle pruebas tangibles. Finalmente, es una *acción decisiva,* una arriesgada llamada a la emoción que descarta cualquier pretensión de realidad cotidiana. La acción decisiva rompe la estilización cotidiana, es un increíble evento dentro de la realidad banal, un suceso no objetivo, emocional dentro de un entorno objetivo, sin emociones. Lo cotidiano denigra las emociones del espectador, mostrando que no servían de nada, la disparidad primero excita esas emociones, su*giri*endo la posibilidad de un lugar para éstas y entonces, en la acción decisiva, de pronto y de forma inexplicable, demanda la total expresión de emoción del espectador. De qué manera el espectador reacciona a esta demanda determina grandemente hasta qué punto el paso final, el éxtasis, se logrará. En un film de Ozu hay probablemente varias acciones decisivas que preludian a la última (p. 43-48).

3) Y, por último, Schrader señala el nivel del *éxtasis*: una visión congelada de la vida que no resuelve la disparidad sino que la trasciende. El éxtasis es el producto final del estilo trascendental que puede confrontar lo inefable. Hay un definitivo antes y un

después. Un periodo de disparidad y un periodo de éxtasis y entre ellos, un momento final de disparidad, de acción decisiva que desencadena la expresión de lo trascendente. Lo Trascendental en sí no es ni inefable ni mágico: cada efecto tiene una causa y si el espectador experimenta el éxtasis es por una buena razón.

La acción decisiva no resuelve la disparidad; pero la congela en un éxtasis. Para la mente que trasciende, el hombre y la naturaleza pueden estar perpetuamente trabados en un conflicto, pero son, paradójicamente uno y la otra lo mismo. En Ozu, como en el Zen, el éxtasis evoca las atmósfera del *furyu* y, particularmente, del *mono no aware*. El hombre es de nuevo un solo con la naturaleza, aunque no uno sin tristeza.

En Ozu, la imagen del éxtasis se representa por la coda final, una naturaleza muerta que connota la Unidad. Es la misma visión restrictiva con la que empezó la película: la montaña se ha convertido en montaña otra vez, pero de una manera totalmente diferente. Quizás la más fina imagen del éxtasis en un film de Ozu es el largo plano del jarrón en una oscura habitación hacia el final de *Primavera Tardía*. El jarrón es éxtasis, una forma que puede aceptar una profunda y contradictoria emoción y transformarla en una expresión de algo unificado, permanente, trascendente.

La acción decisiva —el milagro de las lágrimas— tiene poco significado en sí mismo pero sirve para probar la fuerza de la forma. El estilo trascendental, como el jarrón, es una forma que expresa algo más profundo que la cosa en sí, la unidad interior de todas las cosas. Este es un punto difícil, pero crucial; el estilo trascendental es una forma, no una experiencia. El propósito del estilo trascendental no es hacer compartir al espectador las lágrimas, sino purgarlas e integrarlas en una forma más amplia. Esta forma,

como la masa, puede abarcar muchas emociones, pero es expresivo de algo más grande que esas emociones.

El éxtasis es formalista en el sentido de que incorpora esas emociones a una forma más amplia. Si tiene éxito, el éxtasis transforma la empatía en apreciación estética, experiencia en expresión, emociones en forma. Schrader explica su posición diciendo que es un problema de compartir sensaciones e imágenes: cada uno podemos tener experiencias y éxtasis por separado, pero será difícil explicárselo a otros si es que no se ve reflejado en una forma como la del jarrón (se refiere al jarrón de *Banshun, infra* cap. VI.7.3). La cuestión es que llegamos al éxtasis a través del jarrón, o sea que, finalmente sí hay una experiencia. Además, el jarrón se coloca suficientemente en la penumbra como para señalar que no es precisamente la forma lo más importante ahí (p. 48-52).

Nos parece muy sugerente esta descripción de lo trascendental en tres niveles; pero precisamente, en el camino hacia el éxtasis lo que no puede negarse, tanto en este estilo como en el mismo texto Ozu es una fuerte carga de dramatismo.

Aunque Ozu usó la frontalidad para dar a conocer la gentileza tradicional japonesa, más importante es su uso en la manera que solían hacerlo los artistas religiosos: para inspirar una mutua relación entre los seres (*I-Thou*) una actitud devocional entre el espectador y la obra de arte (p. 53).

Los japoneses hacen pocos intentos de separar a Ozu de su cultura; tienden a considerar sin limitaciones sus películas como *entretenimientos*. Y por una buena razón —al punto en el cual el estilo Zen llega y el estilo trascendental empieza es casi indiscernible en los filmes de Ozu (*Ibíd.*).

Schrader cita por último a Chistopher Dawson, cuando éste afirma que la filosofía occidental empezó con la concepción helénica de la Naturaleza. Su razón de ser era explicar y racionalizar la naturaleza, y finalmente se trajo a Dios como la clave del edificio filosófico —como la Primera Causa o el Primer Hacedor. La filosofía oriental, en el otro lado, empezó con el principio del Ser Trascendente e intentó explicar el mundo, o la existencia de existencias relativas condicionales, en términos de absoluto (p. 54)[40].

La diferencia entre la expresión trascendental oriental y occidental es la diferencia entre el *satori* y la conversión: el *satori* es un solo *flash* de conciencia, pero la conversión es bipartita, pues incluye cruxificción y resurrección. El arte sagrado a menudo ha parecido favorecer las técnicas primitivas: la bidimensionalidad, la frontalidad, la línea abstracta, el personaje arquetípico (p. 152). Pero Schrader afirma más adelante que no hay técnicas religiosas. Y, puesto que no las hay se hacen necesarias e importantes las generalizaciones estéticas. Una técnica o forma sólo, puede ser descrita como «religiosa» (o trascendental) cuando se define en un contexto altamente restringido (p. 153).

Finalizamos aquí la reseña del libro de Schrader. Hay que tener en cuenta que abrió una importante línea de investigación para el estudio de la obra ozuniana, sobre todo en lo referente a la inclusión de la poética Zen como explicación del estilo cinematográfico ozuniano. Nosotros aprovechamos parte de este enfoque, aunque intentaremos formalizarlo de forma más coherente y, sobre todo, a partir del texto —en nuestro análisis de *Banshun*. Esta es, por otra parte, la mayor carencia en el texto schraderiano, en el

[40] DAWSON, Chistopher (1958): *Religión and Culture*, World Publishing, Cleveland, p. 36-37.

sentido de que no aplica sus intuiciones a un análisis en profundidad de cualquiera de los filmes ozunianos.

II.2.1 Las teorías culturalistas (II): Donald Richie

El segundo autor que podemos encuadrar dentro de la corriente culturalista es Richie. Antes de reseñar sus ideas sobre Ozu y sin que esto signifique menoscabar su labor, queremos señalar que intentaremos no repetir, en la medida de lo posible, las ideas y teorías que éste comparte con Schrader y que ya hemos descrito en el anterior epígrafe; concentrándonos así, únicamente, en sus propuestas más originales. Lo hemos situado tras Schrader, pese a que éste se apoya en varias de sus ideas para desarrollar el estilo trascendental —sobre todo, en lo referente al estilo cinematográfico ozuniano—, porque la obra en forma de libro que vamos a reseñar apareció posteriormente a la de Schrader.

Richie ha vivido la mayor parte de su vida en Japón; aunque ha dado a conocer lo mejor de su obra en Occidente, convirtiéndose en uno de los mejores difusores del cine clásico japonés; aunque no ha escrito sólo sobre cine, sino también sobre variados aspectos de la cultura japonesa. Por ejemplo, *The Inland Sea* es un clásico de los libros de viajes, dedicado al mar interior del Japón, del que se hizo una versión cinematográfica. El discurso crítico occidental no sólo sobre Ozu, sino también sobre Kurosawa, surge de éste historiador del cine y cultura japonés. Ha escrito varios artículos sobre Ozu, y en los últimos años ha publicado una historia del cine japonés, que sin ser excesivamente teórica, es una buena inicia-

ción para los amantes de este cine[41]. Nosotros nos vamos a concentrar aquí en su obra más importante para nuestra tesis: *Ozu*[42]. El método de Richie consiste, en cierta medida, en acercarse al texto Ozu calcando el método que éste utilizaría para crear una película: trabajando primeramente los temas y yendo a continuación a los diálogos. Seguidamente estudia el tipo de planos y el montaje, y el efecto final que ello produce.

La tesis principal de su obra es que Ozu, como otros artistas japoneses contemporáneos, desarrolló su carrera en dos etapas: primeramente, emprendería una exploración de los elementos cinematográficos. En esta etapa Ozu estaría claramente influenciado por el cine occidental. La segunda etapa implicaría una vuelta gradualmente a elementos culturales tradicionales plenamente japoneses (p. xi).

Poniendo en relación estas dos ideas, Richie afirma que esa vuelta a lo japonés que se intuye en la segunda etapa se refiere a la cercanía de Ozu a la pintura en tinta *sumi-e* y a los maestros de formas tradicionales de poesía, como el *haiku* y el *waka*. Quizá es por ello que sus filmes son más largos y tienen menos *historia* que la mayoría de sus contemporáneos (pp. xiii-xiv).

Para Richie, como para la mayoría de la crítica, la representación de la familia es el tema principal de las películas de Ozu; pero matizando que es la separación de sus miembros lo que representa. Esta es una idea, en cierta medida, preconcebida ya en toda la crítica generalizada desde Richie: nosotros creemos, más bien, que Ozu no se fija tanto en la *disolución de la familia* como en

[41] RICHIE (2004) *op. cit.*

[42] RICHIE (1974): *Ozu*, University of California Press, London.

las tensiones que se provocan en su interior por diversas causas: la modernización a marchas forzadas del Japón y todo lo que ello conlleva; pero, sobre todo, las tensiones *normales* entre generaciones, padre/hijo, etc. de la cuáles, la familia tradicional japonesa (y la occidental) nunca ha querido —ni puede— verse libre.

Richie señala, además, dos extensiones del espacio familiar: los de la escuela y la oficina (p. xv) —nosotros matizaríamos que en la segunda etapa de su carrera, la escuela se cambiará por los otro tipo de espacios, como los bares y restaurantes. Dentro del tema familiar, las situaciones en las que lo sitúa son relativamente pocas: se resumen en las que surgen de las relaciones entre las diferentes generaciones familiares y la muerte de alguno de los padres; tras la cuál, normalmente en los filmes de Ozu, un hijo deberá casarse. Así, Richie deduce que esa escasa trama que se deduce se trata en realidad de un pretexto para mostrar cómo los personajes reaccionan a lo que ocurre en la historia y cómo ello estructura esas relaciones (pp. 8-9).

Richie trae a colación la analogía entre el cine de Ozu y la arquitectura tradicional japonesa. En ésta suelen verse los soportes de las estructuras; así, en los filmes de Ozu, los soportes de la estructura cinematográfica serían igualmente visibles (p. xiii).

Para Richie, el *método* de Ozu es oblicuo, pues no confronta directamente la emoción: la sorprende, restringiendo para ver más, para trascender las limitaciones. Desde este punto de vista, el cine de Ozu es formalmente poético, en el sentido de romper la familiaridad de los objetos y situaciones cotidianas para recuperar la frescura original. Esto, aplicado al estilo ozuniano, vendría a decir que

«*restriction results in amplification; endless variety is found within the single entity*»[43] (p. 17).

Para Richie es en el guión dónde debemos buscar el origen de toda esta sobriedad que se percibe en los filmes de Ozu; por cierto, que para Ozu y sus colaboradores era la etapa más complicada de la producción de una película. Empezaban con una línea argumental básica, con mínimos conflictos que sólo eran sacudidos por una boda o la muerte. Una vez escrito, el guión era seguido al pie de la letra (pp. 18-19). Por otra parte Ozu daba más importancia a la construcción del personaje que a la trama en sí: Ozu primero imagina el personaje para, posteriormente, situarlo en un escenario, haciéndole *respirar*. Sólo entonces, Ozu le introduce en una trama en la que todos los elementos ya han sido creados y sólo falta ordenarlos. En palabras de Richie, *el personaje se convierte en realidad sin referencia a la trama*. Así, para éste, el resultado es una especie de *integridad* invariable del personaje ozuniano. Mas, seguidamente, se contradice afirmando que esa integridad se basa en un monto de libertad casi desconocido en cualquier otro tipo de personaje cinematográfico (p. 23).

Richie señala que otra de las razones para que Ozu construyese así a sus personajes, es el hecho de que sus historias están llenas de situaciones humorísticas; en éste sentido, la ambigüedad y la aprehensión personal del espectador juegan un papel muy importante. Matizando más, Richie nos señala que las situaciones cómicas en los filmes de Ozu se basan en incongruencias de tipo lógico y formato circular; dónde las víctimas del *gag* no son cons-

[43] «la restricción se convierte en amplificación; la variedad sin fin se encuentra en la entidad singular».

cientes de ello, sino que es el espectador el que le da su verdadera dimensión.

Richie sigue ahondando en ciertos elementos de construcción del guión. Llega a hora al especial uso de los *paralelismos* a los que Ozu era tan aficionado. Esto es lo que Richie entiende por *paralelismos*:

> The most satisfying parallels in Ozu's films, and the few that are readily recognizable as parallels, are those which fit the film and amplify it but whose connection with the main theme remains elusive. They are mysterious; *one recognizes a pattern but does not know what it means*. Perhaps these are the most satisfying because they are the most lifelike, the most recognizable from our experience. Perhaps they are the most beautiful because they are the most apparently useless […] And all the material used to construct these parallels is undramatic in the extreme. It has been so ordinary, so mundane, that if one were not attempting to elucidate the way Ozu constructed a film, there would be little reason to record it (pp. 42-44)[44].

Al igual que Schrader, Richie localiza la influencia del Zen y su poética en el cine de Ozu:

> The Philosophy of acceptance in the films of Ozu may be called this both because it is so deeply felt and because it has antecedents both in the Buddhist religion and in Japanese aesthetics. In basic Zen texts one accepts and transcends the world, and in traditional Japanese narrative art one

[44] «Los paralelismos más satisfactorios en los filmes de Ozu, y los pocos que son reconocibles por su lectura como paralelismos, son aquellos que adecuan el film y lo amplifican, pero cuya conexión con el tema principal permanece elusiva. Son misteriosos; *se reconoce una estructura pero no se sabe qué significa*. Quizá son los más satisfactorios porque son los más parecidos a la vida, los más reconocibles desde nuestra propia experiencia. Quizá son los más bellos porque son los más aparentemente inservibles […] Y todo el material usado para construir estos paralelismos es antidramático en extremo. Habrá sido tan ordinario, tan mundano, que si no se atendiese a dilucidar la manera en la que Ozu construye la película, habría poca razón para verla». La cursiva es nuestra.

celebrates and relinquishes it (pp. 51-52)[45].

Richie lo relaciona el hecho de que Ozu nunca utilizase un *flashback* con otro hecho estructural en sus guiones: nunca se hace referencia en ellos al pasado de los personajes. Además, a partir de este dato, según Richie, también se puede entender la desconfianza en la trama por parte de Ozu, ya que ésta sólo es posible cuando un personaje es *un cierto tipo con cierto pasado*; es decir, cuando es un personaje predecible y hace un cierto tipo de cosas y no otras. Por otra parte, ahí encontramos la ya citada libertad de los personajes ozunianos, siendo la única y más sólida constricción su estatus humano (p. 72).

En cuanto, a la posición baja de cámara, que es uno de los rasgos más característicos del estilo cinematográfico ozuniano, sólo apuntaremos la referencia que hace Richie a lo que él llama *aspecto teatral* de la vivienda japonesa, con puertas correderas (*fusuma*), etc.; pero sobre todo, con los pasillos (*roka*) vacíos que Ozu gustaba de encuadrar, creando en el espectador la sensación de que algo iba a pasar. Precisamente, por la existencia de los *fusuma*, los *roka* cobran mayor importancia, pues el lugar por donde pueden aparecer los personajes nunca está asegurado del todo (pp. 117-118). Es una interesante referencia teatral, porque en ninguna de las obras que hemos tratado se hace referencia a que ese punto de vista bajo es similar al que tendría un espectador asistiendo a una representación de teatro *Nō*: sentándose sobre *tatamis* (como si estuviesen en sus hogares) su eje de mirada es casi horizontal con el de los

[45] Se puede llamar así a la filosofía de la aceptación en los filmes de Ozu porque se la siente tan profundamente y porque tiene antecedente tanto en la religión budista como en la estética japonesa. En los textos zen básicos se acepta y trasciende el mundo, y en el arte de la narrativa tradicional japonesa se le celebra y se le abandona.

actores —habrá que profundizar más en esta cuestión, sobre todo, porque creemos que, más allá de esta constatación física, encontramos ahí otra vía de acercamiento a la humanidad especial del texto Ozu. No olvidemos, además, que su biografía nos da datos muy precisos de su relación cotidiana y directa con el ámbito teatral de su época tanto moderno como tradicional[46].

El mismo Richie señala más adelante esa posible influencia teatral, al hablar de las técnicas que aplicaba en la dirección de actores (muy estrictas, haciendo que los actores evitasen sobreactuar y sin explicarles a éstos porqué debían actuar de una manera u otra; muy acorde, por tanto, con su estilo austero). De hecho, entre 1933 y 1946 escribió ocasionalmente algunas parodias para escenarios tales como el Teatro Imperial, el Mitsukoi Hall y el Teatro de Tokio (p. 147-148).

De forma anecdótica, podemos traer a colación una cita que hace Richie de uno de los actores fetiche de Ozu: Ryu Chisu. En ella, Ryu comenta como le señaló una vez a Ozu que si éste seguía cambiando todo tipo de objetos en diferentes planos dentro de la misma escena, el montaje tendría una mala continuidad. Por lo tanto, Ozu estaba más interesado en la composición pictórica de cada plano en concreto. La anécdota concluye en la moviola: Ryu no percibió nada una mala continuidad en esa escena (pp. 125-

[46] En *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*(2000): edición a cargo de PUJOL, Nuria y SANTAMARINA, Antonio Donostia Cultura, Filmoteca Generalitat Valenciana, Centro Galego de Artes da Imaxe, va apareciendo a lo largo de los años las diferentes amistades y contactos que tuvo Ozu con el mundo teatral; pero de forma más concreta, se hace referencia al film documental que realizó en 1935, *Kagami Jishi en versión Kikugoro* (*Kikugoro no Kagami Jishi*) que se basa en «*"La danza del león"; célebre danza sacada de una pieza de kabuki, inspirada a su vez por la pieza de teatro nô: Shakkyo*». Además, se constata como en la entrada del 21 de junio de 1934, Ozu asiste a la representación de esa obra que un año después lleva a la pantalla. Del rodaje de esa pieza teatral surgirá el film antes citado (p. 57). Kikugoro VI fue uno de los más famosos actores de *kabuki* de aquella época.

126). Richie señala un ejemplo famoso en *Tokyo Monogatari* (*Cuento de Tokio,* 1953) cuando los abuelos están sentados en el malecón en el balneario de Atami: en el siguiente plano, aparecerían como si hubiesen intercambiado los sitios, aunque, presumiblemente, sabemos que no se han movido. Sin embargo, es algo que, durante un visionado normal no se percibiría (p. 126). Lo curioso, es que nosotros no hemos visto ningún cambio de posición en la secuencia citada; aunque bien podría ser que circulen copias que hayan *arreglado* ese *salto*[47].

Siguiendo con el tema de la dirección de actores, Richie señala como el trabajo de Ozu se centra casi exclusivamente en el rostro de éstos; es decir, que da mucha más importancia a la posición y movimiento de la cabeza y los ojos (la mirada). En contraposición, Ozu busca un movimiento del cuerpo, brazos y piernas por mucho más contenido, menos expresivo (pp. 157-158).

Si pasamos ahora a la etapa del montaje, Richie nos recuerda que, para Ozu era la menos importante, pues, idealmente, para él el film estaba virtualmente hecho cuando acababan de escribir el guión (En esto nos recuerda a otro gran director clásico: John Ford). Es la distancia que va entre interpretar (con todo el material que llega a la mesa de montaje) o presentar. Consecuentemente, para Ozu, la única manera posible de montar era siguiendo el guión (pp. 159-160).

Richie habla del concepto de *circularidad* acerca de los montajes de los filmes de Ozu: «The idea of the return, like the idea of

[47] Hemos trabajado con dos copias en VHS: la que emitió *La 2* en versión doblada a finales de los 90; y otra, en v.o. y subtitulada en inglés distribuida por FoxVideo, colección Artificial Eye (Art 087), 1994.

the circle, is something we find emotionally compelling»[48] (p. 162). Al final del film, la vida ha girado, estamos de vuelta donde empezamos; pero con una diferencia: mostrárnosla sería su propósito (p. 161). Esa circularidad y la inclusión del concepto de *wabi*[49] hacen que Richie piense en la experiencia de un film de Ozu como cercana al arte religioso. En esto sigue la obra de Schrader que hemos analizado en el epígrafe anterior. Relacionándolo con el *wabi*, sólo a través de lo mundano, lo trascendente podrá ser expresado (p. 188).

En resumen, Richie estableció dos ideas importantes acerca de Ozu que se ha demostrado, ya durante más de tres décadas, que son difícilmente refutables, pues son bastante plausibles y no puede decirse que estén equivocadas: su *japonesidad* (como ejemplo de perduración de la cultura tradicional japonesa en el cine) y su esencialismo (es decir, el reducido elenco de técnicas cinematográficas que usaba). Sin embargo, creemos que con esas dos ideas no se abarca la complejidad y riqueza del texto Ozu.

II.3 La alternativa a Hollywood (I): Burch, *el espectador distante*

La obra que vamos a analizar de Burch, *To the Distant Observer*[50], está atravesada por cuatro ideas generales:

[48] «La idea del retorno, como la idea del círculo, es algo que encontramos emocionalmente persuasivo».

[49] Categoría estética utilizada por los japoneses que hace referencia a lo ordinario, incluso pobre, lo basto, empleado para representar el espíritu estético más elevado (p. 187).

[50] *Op. cit.*

1) Las obras de arte importantes o significantes serían aquellas que son innovadoras *formalmente*, explorando y extendiendo las propiedades materiales de su medio.

2) Las propiedades materiales del film se habrían heredado de la fotografía y desarrollado en el cine (movimientos de cámara, encuadre, montaje, etc.) combinados con el material sonoro.

3) Los *códigos* cinematográficos de Hollywood hacen obsoleta la innovación formal en el cine porque se subordinan a las propiedades del material del film narrativo y han dominado el desarrollo histórico del cine.

4) El uso de las leyes de la perspectiva desde el Renacimiento impondrían al espectador cierta manera de mirar y una falsa ilusión de que la realidad está unificada.

Desde nuestro punto de vista, lo más interesante del libro de Burch *To the Distant Observer*, es la recreación de elementos de la tradición artística japonesa en una especie de *collage* selectivo en el que aparecerían la obra de Ozu, Mizoguchi y otros; lo cuál le acercaría a Schrader y Richie.

> The point is not to seek truth or salvation in the pre-scientific or the philosophically pre-conscious, nor to transfer whole segments of mythology into our philosophy; in dealing with these variants of mankind who are so different from us, our aim should be to gain further insight into the theoretical and practical problems which confront our own institutions, to gain new awareness of the plane of existence in which they originated and which the long record of their achievements has made us forget. The "puerility" of the East has something to teach us, if only the narrowness of our adult ideas (p. 9).[51]

[51] «La cuestión no es buscar la verdad o la salvación en el preconsciente precientífico o filosófico, ni transferir segmentos enteros de mitología a nuestra filosofía; relacionándonos con estas variantes del género humano que son tan diferentes de nosotros, nuestro

Con esta cita de Maurice Merleau-Ponty empieza Nöel Burch su obra. La hemos reseñado entera porque creemos que nos muestra el tono general de la obra. Se trata, sin duda, de una de las obras más controvertidas que se hayan escrito sobre el cine japonés en general; pero no es nuestra misión dar cuenta ahora de esa controversia, sino fijarnos en lo que nos tenga que aportar sobre Ozu.

A través de un enfoque histórico presenta la lectura de los filmes que trata mediante una constante referencia a la *cultura japonesa* como un todo. Desde este punto de vista, el objetivo de su obra es el estudio de las diferencias entre los modos dominantes del cine Occidental y el Japonés (p. 11).

Burch también señala como la *imprecisión* del lenguaje japonés y los *modelos de pensamiento extraños a Occidente* de Japón son un lugar común de los investigadores occidentales. Además, declara su deuda con *El Imperio de los signos*[52] de Barthes, como el primer intento de un escritor occidental de leer el «texto» japonés a la luz de la semiótica contemporánea.

Burch hace especial hincapié en lo que, para él, es la época más importante del cine japonés, es decir, la década que va de 1930 a 1940; pero reconoce que la crítica generalizada sitúa esa época en la siguiente década. Lo justificará diciendo que, por ejemplo, los filmes tardíos de Ozu se adaptan más a la ideología dominante en Occidente, son más *entendibles*.

---

objetivo debería ser alcanzar una más profunda visión de los problemas teóricos y prácticos que confrontan nuestras instituciones, alcanzar una nueva concienciación del plano de existencia en el que se originaron y cuyo largo registro de sus éxitos nos ha hecho olvidar. La "puerilidad" del Este tiene algo que enseñarnos, aunque sólo sea la estrechez de nuestra ideas de adulto» MERLEAU-PONTY, Maurice: *Signes*, s.e., s.a., p. 175.

[52] BARTHES, Roland (1970): *El imperio de los signos*, Mondadori, 1991.

Pero lo que más nos interesa de toda la introducción de *To the Distant Observer* es la declaración de intenciones en la que Burch aboga por estudiar el cine japonés centrándose en su más «radical japonesidad»; pero construyendo una crítica minuciosa de los modos dominantes del cine Occidental. Esta crítica (en la época en la que Burch escribe su libro), inscrita en *setenta y cinco años* de práctica fílmica en Japón, permanecería incógnita (p. 17).

Partiendo de un lugar común —*los japoneses han creado gran parte de su cultura a base de copiar del exterior*— Burch aporta una interesante precisión como es afirmar que entiende ese hecho más como una adaptación. Pero lo que nos interesa es señalar cómo eso ha influenciado en el cine japonés en el que, según Burch, la originalidad nunca ha sido un valor dominante; hecho que vendría influenciado por la artes tradicionales japonesas, en las que el concepto del artista creador de obras originales no tiene sentido (p. 31).

Otro elemento interesante de la cultura japonesa, relacionado con el tema de la originalidad, es que en el arte japonés es habitual que diferentes estilos se desarrollen en paralelo durante varios siglos. Esto tiene, como efecto indirecto que, en la posible aparición de nuevos estilos o corrientes artísticas, no sea la originalidad lo más importante.

En el periodo Heian (794-1191) se introdujeron en Japón los primeros textos escritos en chino que trataban sobre el Budismo. A partir de ese momento y hasta la actualidad, los japoneses son el único pueblo del mundo que convive con dos sistemas de escritura: una fonética y otra no fonética o, en otro sentido, linear y no lineal; sin que ninguna de las dos predomine. Burch no se atreve a lanzar una teoría sobre las consecuencias que ello pudo haber producido

sobre el desarrollo de la cultura japonesa; tan sólo que esta doble experiencia puede haberles ayudado a profundizar en el pensamiento chino en sus prácticas estéticas. Partiendo de esta base comprobada históricamente, Burch analiza el sistema de escritura de ese periodo, que era de origen chino, llegando a la conclusión de que éste se encuentra en los escritos budistas provenientes del continente. Esencialmente el proceso fue de adaptación el lenguaje chino, no fonético, a la fonética japonesa (p. 35).

Ya en esta época se empieza a dar más importancia a la forma que al contenido; por ejemplo, en la poesía de la corte germinó un estilo que se llamaba *kakekotoba* o *palabra-pivote*, que consistía en una estrategia retórica en la que una serie de sonidos se emplean de tal manera que significan dos o más cosas a la vez. De esta manera, el proceso lingüístico trabaja constantemente en la superficie del poema (p. 47), produciendo repetición y ambigüedad (frente a la transparencia del signo occidental). Y esto se da en todas las artes tradicionales japonesas —es lo que hará, con otras intenciones y razones, la literatura vanguardista y del *noveau roman*. En el mismo sentido, en la poesía de la época Heian es muy importante el fenómeno de la intertextualidad. Muchos de estos poemas eran relatados y creados por los poetas de manera encadenada, con pequeñas variaciones, siguiendo una especie de argumento. Luego, las mejores de estas variaciones, que también suponían situaciones y escenas enteras, eran recopiladas, ajustándose y superponiéndose (p. 50). Otras consecuencias, que se suman a las de repetición e intertextualidad, son el poco valor que se daba a la originalidad y el consecuente desvanecimiento del autor, de su individualidad, pues seguía escribiendo sobre los que otros habían creado. Se produce aquí, por lo tanto, otro fenómeno, que es el de

la igualación entre el proceso de leer (los poemas anteriores que hay que desarrollar) y el de escribir.

Burch concluye con cuatro argumentaciones básicas:

1) La tradición inclina a los japoneses a leer cualquier texto dado con relación a un cuerpo de textos.

2) Desapego a lo original y a la individualidad en el plano artístico.

3) Desapego a la linealidad.

4) El método occidental de hacer prevalecer el contenido sobre la forma, no es válido al analizar las formas artísticas japonesas.

Burch define ahora su postura respecto a la diferencia que ve entre el cine japonés y el occidental. Tal diferencia tendría su origen en la década de 1920-30, y manifestaría una incompatibilidad fundamental entre lo que él denomina «códigos de ilusionismo» occidentales que empezaron a imponerse en esa época, y la indiferencia japonesa a ese *ilusionismo*. Burch señala que esta incompatibilidad determinó la preservación en el cine japonés de rasgos comunes al cine primitivo de la década primigenia de 1890-00.

A continuación, Burch emprende un ejercicio historiográfico del *Kabuki* y el teatro *Nō*. En cuanto al *Nō*, Burch señala que fue casi una forma lírica pura, en la cual la historia se reducía a un comentario sobre algún tema o conflicto con influencia de temas del folclore y viejas crónicas. El texto en sí desarrollaba la misma complejidad intertextual y polisemia de la poesía Heian. Por su parte, el *Kabuki* tenía argumentos fuertes y desarrollados basados en las vidas de los *chomin* (la nueva clase urbana que apareció en las ciudades a mediados del siglo XVIII) (p. 69) —Ozu se sitúa pre-

ferentemente en la línea estética del *Nō*; por ejemplo, en *Banshun* sitúa una representación de *Nō* en el centro de la trama, en la cuál, además, tal representación jugará un papel muy importante, tanto en la comprensión de la trama de *Banshun*, como en la comprensión del film por parte del espectador y su identificación con éste (*infra* V.5).

Burch advierte de que no hay que pasar por alto que el cine primitivo japonés estuvo muy influenciado por el *Kabuki*; pues por ejemplo, se hacían adaptaciones literales, a modo de *film d'art*. Además, la productora cinematográfica en la que posteriormente Ozu realizaría la mayor parte de su obra, la Shochiku, nació como compañía de teatro *Kabuki*, dominando por varios años el mercado.

En esta época primigenia surge también el problema de filmar con personajes sentados según la costumbre japonesa, o sea, directamente sobre el *tatami*. La solución escogida no era muy correcta conforme a la mirada occidental (cámara a la altura de los ojos de un hombre de pie); pues quedaba bastante espacio vacío por encima de los personajes. Sin embargo, este efecto no era tan extraño a la mirada japonesa si tenemos en cuenta artes indígenas como la pintura tradicional japonesa o *sumi-e*. Burch nos recuerda que otros directores japoneses utilizaron la altura baja de cámara, dada la forma tradicional de sentarse en el suelo de los japoneses; pero Ozu lo habría hecho de manera más sistemática. Una explicación interesante según Burch procedería del ya citado Sato Tadao, que sugiere que esta altura baja está relacionada con una «cualidad ceremonial». Por otra parte, la utilización de esta altura de cámara, tiene como efecto secundario achatar, ocultar los indicios de profundidad de la imagen, reduciéndola a una clara bidimensionalidad. Burch relaciona esto con la orientación, en el arte japonés

tradicional, hacia las superficies antes que a la profundidad tridimensional (p. 174).

Por otra parte, según Burch, el énfasis demostrado por Ozu en mantener su cine alejado de algunas de las técnicas cinematográficas más usuales, ya en aquellos años, como el uso del *flash-back* o la prohibición de saltarse el eje de 180º, se pudo ver favorecido por ciertos movimientos que se dieron en el seno de la industria cinematográfica japonesa que iban en contra de lo que consideraban una invasión cultural norteamericana. Con relación a esto, el público reaccionaba de la misma manera, pues no encontraba ningún interés en la búsqueda de linealización y narratividad que se dio tras el cine primitivo. Como señala Burch, la narrativa no es extraña a la tradición japonesa: en sus artes tradicionales es un elemento más; pero no el elemento alrededor del que se mueve todo (p. 98-99).

Burch también nos recuerda que en el cine japonés primitivo, influenciado por sus artes tradicionales, no era importante una búsqueda de la perspectiva o de la profundidad de campo en la composición del cuadro. Además, históricamente, en la pintura *ukiyo-e*, por ejemplo, se preconizaba un reconocimiento de la superficie por parte del espectador; y en la poesía, como ya hemos señalado, se intentaba centrar la atención del lector en la superficie gráfica y textual. Con esto, Burch nos quiere señalar que en esos primeros años de desarrollo del cine en Japón, las reglas que se estaban empezando a desarrollar en Hollywood no acababan de ser aplicadas (p. 117).

La primera consecuencia es que la composición del cuadro en los filmes japoneses de principio de siglo es de horizontalidad, de llaneza en comparación con lo que se hacía en Hollywood en los

mismos años. Pero no ha de verse esta como una resistencia a adoptar técnicas de perspectiva, sino que se trata, como hemos visto, de un componente activo proveniente de su cultura tradicional. (pp. 118-9).

Un claro ejemplo de lo anterior, y relacionado con lo que hemos señalado sobre las superficies, lo tenemos en la utilización generalizada de un cierto tipo de planos cuyo esquema general era el siguiente: en plano relativamente corto la cámara enmarca un campo vacío en el que vemos un *shõji*[53] para, a continuación, abrirse el *shõji* y mostrar una estancia. Por otra parte, era una técnica muy utilizada en el *Kabuki*.

Hasta aquí llega el estudio del cine japonés primitivo por parte de Burch. Seguidamente atiende al periodo posterior, a partir de 1930, en el que Ozu habría realizado su mejor trabajo. Fue esta una época de convulsiones sociales y económicas que llevaron a fenómenos conocidos en Occidente: aparición de grupos ultra conservadores que impregnaron a toda la sociedad; pero que no impidieron que creadores liberales como Ozu o Mizoguchi realizaran su trabajo (su exilio era mucho más complicado que en Occidente, debido a las barreras lingüísticas).

Toda esta serie de convulsiones y el escaso margen de beneficio que se conseguía en las taquillas hacía de la industria del cine japonés primitivo un cine bastante precario, por lo que, al contrario que en Occidente, el paso al sonoro fue bastante gradual — remarcamos esto porque podría haber supuesto una posible razón

[53] « […] tabique móvil formado por una armadura de listones de cuadrículas apretadas, sobre las que se pega un papel blanco espeso que deja pasar la luz, pero no la vista. Eran hasta hace poco el único cerramiento de la casa japonesa. Por la noche les añaden otros tabiques (*amado*), también corredizos. Hoy día, los *shoji* suelen estar precedidos, o incluso sustituidos por puertas acristaladas». TANIZAKI, Junichiro: *Elogio de la sombra, op. cit,* p. 10. Son muy usuales en la casa tradicional japonesa.

para que Ozu no rodara ninguna película sonora hasta 1936. Evidentemente, si hacemos caso a sus declaraciones, que siempre hay que relativizar, este hecho se debería más a cuestiones personales. La cuestión es que la coyuntura económica le ayudó a posponer enfrentarse al nuevo invento.

Estrechamente relacionado con lo que venimos diciendo, nos encontramos con el hecho de que el cine japonés tuvo, desde sus orígenes, una querencia especial por los géneros. Eran numerosos y estrictos tanto desde el punto de vista de los críticos como en la producción y la comercialización. Pero había dos géneros básicos que los enmarcaba: *jidai-geki* (o filmes de época) y *gendai-geki* (ambientados en la época contemporánea de los autores). Ozu realizó casi todos sus filmes dentro del marco del *gendai-geki.* Concretando más, Ozu enmarcó sus filmes dentro de los *shōmin-geki* (filmes de la clase media-baja de las ciudades) (p. 152).

Según Burch, ara el espectador occidental habituado a la densidad narrativa del cine de Hollywood, los filmes de Ozu, como tantos filmes japoneses, parecerán cada vez más «paralizados», «sin designio», «vagos», llenos de «campos muertos». Pero el hecho de abandonar ciertos códigos cinematográficos occidentales, no constituiría para Ozu un fin en sí mismo. No se detiene en una negativa, en una vaga deconstrucción; organiza las aperturas y ambigüedades con un refinamiento no conseguido por ninguno de sus contemporáneos. La disolución de la narrativa cinematográfica se asocia con una creciente estilización de los procedimientos de montaje (p. 156).

Como señala Burch, Ozu fue respetando cada vez menos dos de las características o reglas esenciales del modelo de representación Hollywoodense. La primera se refiere a la técnica del cam-

po/contracampo fusionado por el eje de miradas (y a un adecuado ángulo de incidencia con el eje de la cámara). Esta característica, según Burch hacía posible implicar al espectador en los contactos visuales de los actores e incluirles en el espacio mental y «físico» de la diégesis. Canónicamente, consecuencia de no seguir esa primera regla el campo/contracampo es romper con la segunda; o sea, la creación para el espectador de una diégesis (p. 159).

Burch apunta, poniendo como ejemplo la obra de Edward Hall, *The Hidden Dimension*[54], que la experiencia espacial de los japoneses es diferente a la occidental. Hall afirma que en ese tipo de experiencia jugaría un papel predominante la imaginación y la memoria, todo lo cuál, como dice Burch, se resumiría en que el tipo de representación que experimentarían los japoneses no debe considerarse como garantizada (p. 160).

En cuanto al concepto al campo vacío, en *To the Distant Observer*[55], le da un nombre *ad hoc: pillow shot*, cuya más importante característica sería la de ser un tipo de plano de duración variable y que encuadra algún aspecto inanimado del entorno humano.

> […] these shots never contribute to the progress of narrative proper […] The "space" […] is invariably presented as outside the diégesis, as a pictorial space on another plane of "reality" as it were, even when the artefacts shown are, as is often the case, seen previously or subsequently in shots that belong wholly to the diégesis»[56].

[54] HALL, Edward (1966): *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York.

[55] En el siguiente epígrafe analizaremos como lo describe en *Praxis del cine.*

[56] *Op. cit.*, p.161-162: «estos planos nunca contribuyen al progreso de la narración correctamente […] El espacio […] es invariablemente presentado como fuera de la diégesis, como un espacio pictorial en otro plano de "realidad" como si fuera, incluso cuando los objetos presentados son, como a menudo ocurre, vistos previamente o subsecuentemente en planos que pertenecen plenamente a la diégesis».

Según Burch, suele producir un efecto de descentramiento en el espectador. El término *pillow shot* lo toma prestado de una figura retórica empleada en la poesía clásica japonesa (*makurakobota*), y que hace referencia a un epíteto situado al final de un verso que modifica la primera palabra del siguiente. Algunos de estos *pillow-shots* no son claros en cuanto a significado; pero aquellos que sí lo son, funcionarían retóricamente para elevar el tono y, en cierto modo, también funcionan como *imágenes* (p. 160).

Según Burch, en los *pillow-shots* el espectador sabe que hay personajes cerca, quizá en *off*, así que algo cercano a su entorno, una tetera, un tejado etc., son ofrecidos como «centro de atención» (p. 161). Aunque, de hecho, la sensación que se puede extraer de la mayoría de *pillow-shots* que utiliza Ozu es que no parece que haya nadie cerca o, al menos, nadie relacionado con la historia. Así, el valor profundo de estos *pillow-shots*, viene dado por la tensión creada entre la presencia humana en ese fuera de campo y su posible retorno al campo, antes vacío, de la imagen (p. 161).

Burch todavía intenta otra aproximación para la comprensión de los *pillow-shots*; así, afirma que esos planos intervienen en un cierto tipo de discurso, y que cada efecto de descentramiento posee su propia especificidad (p. 161). A continuación afina más cuando retomando el tema de la suspensión de la diégesis lo pone en relación con el Zen —y ahí engarza directamente con lo que defendemos en nuestra tesis— diciendo que esa suspensión de la diégesis se relaciona con la suspensión de significado que caracterizan las prácticas Zen.

Otro de los rasgos estilísticos de Ozu que localiza Burch es el de la ausencia de movimientos de cámara, en una especie de ascetismo gradual en toda su filmografía (p. 172). Por cierto, que los

pillow-shots que hemos venido tratando, son también planos casi exclusivamente estáticos. La quietud o ausencia de movimiento, sobre todo en el eje axial, aplana la imagen. Así, si tenemos en cuenta este interés en la cualidad plana de las imágenes, comprenderemos mejor otros aspectos del texto Ozu. Por ejemplo, su utilización del campo/contracampo que, como ya hemos visto en Burch, no seguiría el modelo occidental, sino que se utilizaría a modo de una sucesión de superficies planas, o como si los personajes, aunque hablasen entre sí, no se mirasen, sino que estuviesen sentados uno al lado del otro.

No podemos dejar de señalar una interesante conclusión de Burch respecto de esta llaneza de la imagen; pues compara el cine de Ozu con el teatro de marionetas tradicional japonés (*Bunraku*) en el que se daba una división de labores, dando lugar a dos tipos diferentes de imágenes: por una parte, la imagen real, y por otra, la simbólica. Es decir, por una parte tenemos esa llaneza y estatismo de lo que estamos viendo en la imagen; pero por otra, estamos siendo invitados a participar simbólicamente, a anticiparnos y experimentar la duración de esas imágenes.

Siguiendo a Sato, Burch señala que los personajes ozunianos se comportan constantemente como si fuesen observados por otros personajes, que su comportamiento es siempre «público» o «presentacional», y que la «psicología» de Ozu es sistemáticamente superficial (p. 183). Efectivamente, podría ser otro dato que nos indicaría la sistematicidad con la que trabaja Ozu para conseguir esa llaneza en la imagen; pero también hay que relacionarlo con el Zen, dónde como ya hemos indicado, se huye de toda «psicología» secundaria o de segundo grado.

Según Burch, los filmes de Ozu, cualquiera que sea su tema y organización formal, siempre evocan lo que Okakura, gran maestro del té, llamó su «geometría moral» en la ceremonia tradicional del té:

> «Be sure you know
> That tea ceremony, in essence,
> Is nothing
> But to boil water
> Make tea and drink it»[57].

Se trata de un poema didáctico del maestro del té Rikyû. En japonés, a la ceremonia del té, que en Occidente se percibe de manera casi sagrada, se la llama *cha-no-yu*[58], cuya traducción es «agua caliente para té».

Por otra parte, Burch considera que Ozu alcanzó su madurez en el periodo que va entre los años comprendidos entre 1934-42. De hecho, para Burch, Ozu sólo tiene cinco obras maestras, de las que sólo una es sonora, *Érase una vez un padre* (*Chichi Ariky*, 1942). Las otras son cuatro son: *Una historia de hojas flotantes* (*Ukigusa Monogatari*, 1934), *Una posada de Tokyo* (*Tokiô no Yado*, 1935), *Hijo único* (*Hitori Musuko*, 1936), *Los Hermanos Toda*, (*Todake no Kyôdai*, 1941). Creemos, efectivamente, que los filmes anteriores a 1934, son obras de aprendizaje y de asimilación de influencias; pero el periodo posterior no es de fosilización, más bien al contrario, se trataría de la asunción plena de esos temas y las

[57] *Op. cit.*, p. 183. Citado en UEDA, Makoto: *Literary and Art Theories in Japan*, Cleveland, Western Reserve University Press, 1967, p. 96: «Asegúrate de que sabes / que la ceremonia del Té, en esencia, / No es nada más que / Hervir Agua, / Hacer té y beberlo».

[58] Para una descripción de esta ceremonia *cfr. infra* v.2).

variaciones sobre ellos que, además, tiene que ver con el arte tradicional japonés, como el mismo Burch señalaba al principio.

No queremos dejar de hacer referencia al pensamiento mitad sociológico, mitad de historiografía del cine y, ciertamente, crítico, que señala Burch del pensador japonés Imamura Taipei. Éste señala como las descripciones del espacio fílmico de Ozu son siempre estáticas y acotadas. Imamura fue un crítico influenciado por el pensamiento occidental de izquierdas. Para él, el pensamiento de los japoneses

> […] is not distinct from intuition nor is a phenomenon distinct from its essence. Thinking flows along with the stream of phenomena. An object is not analytically reconstructed by thinking but is described as it appears. The essence is never explored.[59]

Según Burch, en el texto Ozu es muy importante la influencia de la arquitectura tradicional japonesa (lo que es en cierta manera extensivo a los contemporáneos de Ozu). Burch lo resume con una idea: *flujo de espacio* (p. 198-99). Tanto en las de clase alta como en las de clase baja se da un diseño común que se resume en una movilidad de las particiones que separan las estancias entre sí, y entre el exterior y el interior de la casa. En el interior es donde se percibe ese flujo, con separaciones completas (puertas correderas de papel, *shōji*, y contraventanas que las tapan); paso sólo de luz (contraventanas quitadas y *shōji* cerrado) y comunicación enmarcada (según el grado de apertura de los *shōji*).

[59] *Op. cit.*, p. 279. Citado de IMAMURA, Taihei: "The Japanese Spirit as it Appears in the Movies", ed. Kato Hidegoshi (Japanese Popular Culture: Studies in mass communication and cultural change made at the Institute of Science and Thought, Japan, Rutland, Tokyo, Tuttle, 1959) p. 137f: «no es distinto de la intuición ni es un fenómeno distinto de su esencia. El pensamiento fluye junto con la corriente del fenómeno. Un objeto no se reconstruye analíticamente por el pensamiento sino que se lo describe tal como aparece. La esencia nunca se explora».

Burch propone la siguiente experiencia: colocar una cámara fija, a una altura media y con un objetivo normal (el que se parecería más a la visión humana) en el interior de una casa japonesa. Pues bien, aún estando fija, con esa cámara se pueden conseguir distintos tamaños de plano o simplemente cambiarlo, según cerremos o abramos los *shōji*. En este sentido Burch habla de *flujo de espacio*. Pero si se rueda un número suficiente de planos, veremos como hay ciertas formas y esquemas (sobre todo formas rectangulares, como las que encontramos en un cuadro de Mondrian) que se repiten —lo que, finalmente, según Burch, produce una sensación de estatismo— y que daría lugar a esa fusión en un único espacio de la que habla Engel:

> Thus the filmic image becomes, "predominantly", the planar projection of the three-dimensional cells, static in each of their successive arrangements, which constitute the pro-filmic dwelling-space.[60]

En la misa línea, Burch señala cómo existe una potencialidad, ya entrevista en ese fluir del espacio, de los planos de interior en la casa japonesa; pues un mismo plano puede cambiar radicalmente su contenido y significación teniendo en cuenta las características intrínsecas de la casa japonesa y, sobre todo, del juego que pueden dar los *shōjis*.

Como hemos podido comprobar *To the Distant Observer* es un libro sobre cine japonés en el que se intenta mostrar la discusión de la historia de los estilos cinematográficos no en términos de valores universales, sino con normas y desviaciones en determinadas prácticas en un contexto social específico. De hecho, es consi-

[60] *Ibíd.,* p. 200: «Así, la imagen fílmica se convierte "predominantemente", la proyección planar de celdas de tres dimensiones, estáticas en cada una de sus configuraciones sucesivas, las cuáles constituyen el espacio pro-fílmico habitado».

derado por la crítica como una ruptura en el devenir de los estudios sobre el cine japonés, iniciando un interesante debate en los estudios fílmicos. Más concretamente, Burch estudia esas desviaciones respecto del modo de representación occidental en tres ejes:

a) superficie/profundidad: Burch atribuye la frontalidad de las imágenes japonesas a la fuerza de los modos de representación en el arte tradicional; pero también al encuentro entre el sistema de montaje occidental y la arquitectura japonesa (se intenta evitar la profundidad, pues produce ángulos oblicuos que destruyen la unidad).

b) centrado/descentrado

c) continuidad/discontinuidad

Burch hace referencia continuamente en su libro al *modelo (realista) occidental* que se creó entre 1905-1917 en Hollywood, que se resume en tres características que, además, pueden ser consideradas como objetivos para la industria que emergía en aquellos momentos:

a) Narrativa linear (sin saltos temporales), en la que las secuencias se despliegan en una sola dirección, con lo que se engancha la atención del espectador (mayoritariamente, hacia el centro del plano).

b) Maximización del efecto diegético o de la ilusión del mundo de la historia.

c) Causalidad antropomórfica o basada en el personaje.

Así, para conseguir exitosamente esas características, se desarrolló un modo de representación que se esquematiza en tres ejes:

a) Eje de continuidad/discontinuidad: o *montaje transparente* para conseguir la comprensión linear de la narrativa, minimizando la ambigüedad espacio-temporal y estableciendo un espacio tridimensional homogéneo.

b) Eje plano/profundo: o ilusión de profundidad (efecto diegético) que aparta nuestra atención de la cualidad bidimesional de la pantalla.

c) Eje del centrado/descentrado: respecto de la información narrativa o diegética.

En este sentido, según Burch, el cine japonés primitivo se desvía del *modelo occidental*. El problema es confundir esto con lo que se denominaría después cine clásico de Hollywood, que creemos que se sitúa en una dimensión radicalmente distinta —a explicar nuestra postura al respecto dedicamos el siguiente capítulo, el III. Así, pensamos que Burch no se refiere a lo que nosotros consideramos cine clásico de Hollywood, sino a lo que él mismo llamó MRI (Modo de Representación Institucional)[61]. Burch señala, de todas formas, que simultáneamente, en periodo del cine clásico de Hollywood, el MRI no desapareció sino que perduró en el cine comercial más estandarizado, en la serie B y en la televisión con los telefilmes.

[61] En *El tragaluz del infinito* (Cátedra, Madrid, 1995) afirma «ésta es la tesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional […], que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura* gracias a una experiencia de las películas […] universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales. […] el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX» (p. 17).

II.3.1 El *campo vacío* en Burch

Como adelantábamos en la introducción, hemos tomado de Burch el concepto de campo vacío que vamos a utilizar en nuestra tesis. Ha sido el teórico que más ha escrito sobre el tema y el que ha hecho un esfuerzo mayor de sistematización al respecto, sobre todo, en su obra *Praxis del cine*[62]. De hecho hay pocos autores, Burch entre ellos, que nombran al campo vacío como tal[63].

Burch habla de *dos espacios* para comprender la naturaleza del espacio cinematográfico: «el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo». El primero se define sencillamente como *todo lo que el ojo ve en la pantalla*. Pero el segundo es más complejo, y para definirlo introduce su propuesta de los «seis segmentos» (p. 26)

Poniendo como ejemplo a la película *Nana* (Jean Renoir, 1926), se da cuenta de la importancia de ese espacio-fuera-de-campo; el cuál empieza a relacionar con el campo vacío en la medida en que los personajes entran y salen de él. Burch se da cuenta de que Renoir alarga el plano unos instantes cuando los personajes han abandonado el cuadro hacia el fuera de campo; de que el plano empieza un poco antes de que estos entren en campo: al plano resultante en ambos casos lo denomina campo vacío.

> Ahora bien, es sobre todo el *campo vacío* lo que atrae la atención sobre lo que sucede fuera de campo […] puesto que nada […] retiene ya […] la vista en el campo propiamente dicho. Evidentemente, una salida que deja un campo vacío atrae nuestro espíritu hacia un trozo determinado del

[62] BURCH, Nöel (1970): *Praxis del cine,* Fundamentos, Madrid, 1985.

[63] Para ver qué otros autores han intentado en mayor o menor medida una conceptualización al respecto, que hayan propuesto algún término o que hayan intentado analizar sus usos, véase la nota 4.

> espacio-fuera-de-campo, mientras que un campo que empieza por un campo vacío no siempre nos permite saber de qué lado va a surgir nuestro personaje, o incluso si va a surgir alguno (p. 28).

En esta *atracción del espíritu* que provocaría el campo vacío, percibimos una valoración de éste por parte de Burch por encima de otras herramientas cinematográficas. A continuación nos propone a Ozu como «quizá el primero de todos los realizadores en haber comprendido verdaderamente la importancia del campo vacío y de la tensión que puede nacer de él» (p. 33). Es decir, Ozu sería un director que habría comprendido ese suplemento de significación del campo vacío.

De hecho, la gran diferencia en la utilización del campo vació entre Renoir y Ozu, según Burch, es que el segundo empieza a jugar con su duración antes de las entradas pero, sobre todo, después de las salidas de los personajes. Localiza, además, el momento preciso en el que Ozu empieza a utilizar el campo vacío sistemáticamente: en su último film mudo *Historia de una hierba errante* (*Ukigusa monogatary*, 1934)[64]; y, especialmente, en su primer film sonoro *El hijo único* (*Hitori musuko*, 1936). Con lo que no estamos de acuerdo es con la afirmación subsiguiente que considera la utilización del campo vacío en sus filmes tardíos como un *tic* académico. Así, la diferencia principal tanto con Renoir, como con cualquier otro director, es la utilización significante de la duración del campo vacío por parte de Ozu.

En una obra posterior, *El tragaluz del infinito*, Burch continúa su análisis del campo vacío, esta vez, dándole otras funciones sin relación con el fuera de campo:

---

[64] Burch la llama *Historia de un actor ambulante* y la sitúa en 1935.

> Las películas de Ozu […] implican suspensiones provisionales de la presencia diegética (de forma relativa, bien entendido, en un contexto específico: en Ozu no hay ninguna imagen «no diegética»). Estas suspensiones toman la forma de lo que he llamado *pillow-shot*, planos que puntúan todas sus películas desde 1932. Están caracterizados por la exclusión provisional de la figura humana, del sonido sincrónico […] así como del movimiento.[65]

Aquí Burch introduce una nueva dialéctica, ya no entre el campo y el *fuera-de-campo*, sino entre lo diegético y lo extradiegético —aunque como bien señala, es un tema delicado en Ozu. Nosotros añadiremos que es delicado en cuanto a la figura humana, pero no en cuanto al sonido; pues cómo él mismo afirma, muchas veces éste desaparece en Ozu en tanto que sonido sincrónico, pero también en tanto diegético.

> Ahora bien […] estos dos últimos parámetros marcan umbrales esenciales en la historia de la diégesis en el cine, mientras que la figura humana, el personaje, es el centro mismo de la diégesis. Señalemos que este procedimiento no equivale a las imágenes congeladas que suspenden definitivamente el proceso diegético al final de tantas películas clásicas, cuyo objetivo es facilitar la dolorosa ruptura del hechizo institucional. El *pillow-shot* representa todavía una duración narrativa, pero la mide desde el exterior del relato propiamente dicho y desde la periferia del espacio-tiempo diegético que lo «contiene».[66]

Lo que nos interesa remarcar finalmente es esa sutil diferenciación que introduce Burch en cuanto a que el campo vacío sería exterior al relato en espacio y tiempo. Tampoco estamos de acuerdo en este punto: evidentemente, el campo vacío es un tipo de plano especial respecto de cualquier otro tipo de plano —y más en el texto

[65] BURCH, Nöel (1983): *El tragaluz del infinito*. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico, Cátedra, 1995, p. 256.

[66] BURCH (1983) *op. cit.*, pp. 256-57.

Ozu— pero pese a que efectivamente pueda parecer externo a la diégesis —pues no sigue unas reglas claras de *raccord*— esencialmente ayuda al progreso del relato y, sobre todo, a reforzar su sentido.

II.4 La alternativa a Hollywood (II): los neoformalistas *and the Poetics of Cinema*

En su obra *Ozu and the Poetics of Cinema*[67] Bordwell propone una poética histórica del cine, donde la «Poética» representa el estudio de la superposición de ciertas películas y cómo, contextualmente, dan lugar a determinados efectos (p. 1). Así, un film narrativo se compone de una forma fílmica total en la que las opciones formales se basan en principios, también formales, en prácticas convencionales de producción y consumo, y en los rasgos sociales de sus consumidores.

Por lo tanto, el método neoformalista se basa en normas formales para concebir el cine históricamente y así, por comparación con las normas precedentes, especificar el particular funcionamiento de un film o un grupo de éstos. Por otra parte, desde un punto de vista sociológico, considera al *autor* como un agente social.

La *Poética* —derivada de *poiesis* o «creación activa»— pone en el centro de sus intereses el problema de cómo las obras de arte se construyen para hacer frente a ciertos efectos y usos. En el cine narrativo, la materia se divide en patrones estructurales y se ani-

[67] BORDWELL, David (1988): *OZU and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

ma al espectador a dinamizar esos patrones a través del proceso que Bordwell llama *narración*. Por ejemplo, si se ve que el final de un film hace eco del principio, se ha sacado a la luz una característica estructural; si se sigue observando como el conocimiento implícito del espectador de este final modifica la impresión del principio, se está trazando el proceso de la narración (p. 51)

Durante toda su obra, Bordwell utilizará una terminología directamente escogida de la teoría formalista rusa de principios de siglo XX; por ejemplo, el *syuzhet* o la sustancia y secuencia de actos narrativos explícitamente presentados en el film; la fábula, que es efecto del *syuzhet* en el espectador o sistema total de hechos, explícitos tanto como implícitos; y la diégesis o el mundo total de la fábula (marco espaciotemporal de referencia, su «mobiliario», y los personajes que habitan y actúan en él).

Bordwell sintetiza así toda esa terminología:

> […] in constructing the fabula, the spectator is simultaneously building the diégesis. Narration is thus the process whereby syuzhet/fibula relations and features of the film medium (what I shall call "style") interact to elicit story-constructing activities from the spectator.[68]

En el siguiente fragmento incide en lo mismo:

> A Poetics of cinema must recognize that narrative films are so made as to exploit the time-bound nature of Beijing in order to achieve particular effects […] the tendency of film is to establish, in its early portions, an "intrinsic norm" of narrational method that serves as a stable base for espectatorial assumptions and hypotheses[69].

[68] *Op. cit.*, p. 52: «al construirse la fábula, el espectador construye simultáneamente la diégesis. La Narración es, así, el proceso por el cual las relaciones *shiuzet* /fábula y las características del film medio (lo que yo llamo estilo) interactúan para sacar las actividades de construcción de la historia por parte del espectador».

[69] *Ibíd.*: «Una poética del cine, debe reconocer que los filmes narrativos están hechos así para explotarla naturaleza temporal de la visión para conseguir efectos particulares […]

Lo que más nos interesa de la teoría que defiende Bordwell es el salto que da a continuación, cuando ya hace referencia expresa del cine de Ozu, afirmando que éste rehúsa consistentemente las opciones narrativas ortodoxas (p. 52).

Bordwell va clasificando una serie de *constantes* en el cine de Ozu: la familia japonesa, el drama familiar, las sutiles variaciones de los personajes (de film a film), la cámara a medio metro del suelo (*punto de vista sentado*), personajes que siempre reflejan la edad de Ozu en el momento de realizar cada película (lo cuál no significaría que fuesen autobiográficas, sino que representarían la vida de millones de japoneses), etc. (p. 1).

Bordwell señala a continuación una serie de datos biográfico-laborales: por ejemplo, cómo desde 1934 utilizó prácticamente el mismo equipo técnico-artístico: Tatsuo Hamada (dirección de arte), Yoshiyasu Hamanura (montaje), Hideo Mohara (conocido también como H. Shigehara, director de fotografía), y el que fue su asistente, Yushun Astuta; Kogo Noda y Tadao Ikeda (guionistas). Asimismo, repitió muchos actores a lo largo de su carrera (sobre todo, debemos recordar a Setsuko Hara y a Chishu Ryu).

Según Bordwell, en la época en que Ozu empezó a dirigir (en la década de los años 30), había tres estilos principales en la cinematografía japonesa: la *caligráfica* (asociado con el género *chambara* o de samuráis, con un montaje rápido y barroco), la *pictorialista* (asociado al drama urbano y al melodrama, ambientados en la era Meiji o Taisho (desde 1868 al presente) y, por último, el que Bordwell denomina *«piecemeal»* (*a trozos*) que es al que pertenecería Ozu:

---

la tendencia del film es establecer prontamente una "norma intrínseca" de método narrativo que sirva como base estable para las asunciones espectatoriales y las hipótesis».

> Associated with the «gendai-geki», and specially the domestic genres, this style dissects each scene into neat, static shots. Although the spectator may not notice it, there is a great deal of editing […] Unlike the calligraphic trend, this approach avoids exaggerated action, complex camera movements, and dynamic montage. Unlike the pictorialist trend, this style does not rely on opaque shots; each composition is highly legible. This style's closest kin is Hollywood cinema 1917-25, the one-bit-of-information-per-shot approach of Fairbanks, Lloyd, Lubitsch, and William De Mille. There is also certain playfulness about the style, as unexpected cuts and sudden screen entrances disturb the limpid flow of information[70].

Este es un ejemplo claramente contradictorio, pues la mayor parte de su argumentación se basa en justificar que el cine de Ozu se construye en contraposición a ese cine hollywoodense. Sin embargo, Bordwell no cree que la verdadera influencia que lo apartaría del cine clásico sea el budismo Zen o la estética tradicional japonesa. Lo argumenta de la siguiente manera:

> We might say that Japanese aesthetic traditions and Zen precepts simply pervade the culture, and as a Japanese Ozu is naturally drawing on them […] Ozu's youth was consumed by a passion for Western culture.[71]

Así, si esa *pasión* fuese cierta, difícilmente se puede comprender entonces que construyese todo su cine en contraposición a ese modelo. Por otra parte, una lectura somera de los diarios de

---

[70] *Íd.*, pp. 23-24:«Asociado con el "gendai-geki" y, especialmente los géneros domésticos, este estilo disecciona en pedazos cada escena en planos perfectos y estáticos. Aunque el espectador pueda no percatarse de ello, hay mucho montaje […] al contrario que el estilo caligráfico este enfoque evita la acción exagerada, los movimientos de cámara complejos y el montaje dinámico. Al contrario que la corriente pictorialista, no se basa en planos opacos; cada composición es altamente legible. Este estilo tiene su parentesco más cercano con el cine de Hollywood de 1917-25, el "un-pedazo-de-información-por-plano" se acerca a Fairbanks, Lloyd, Lubitsch y William de Mille. También hay un cierto espíritu de juego en este estilo, con cortes inesperados y entradas repentinas en pantalla que perturban el flujo límpido de información».

[71] *Íd.*, p. 26: «Podríamos decir que la tradición estética japonesa y los preceptos Zen simplemente permean la cultura y, como japonés, Ozu deriva de éstos […] La juventud de Ozu se consumió por una pasión por la cultura occidental […]».

Ozu contradice totalmente esta última afirmación pues, además de encontrarse entre sus amistades diferentes representantes de la *gran* cultura japonesa del momento, registraba continuamente lecturas y visionados de obras de artistas japoneses contemporáneos[72].

Desde una perspectiva histórica, Bordwell observa que ni el budismo Zen ni la estética tradicional japonesa son conceptos inmutables en la historia de la cultura japonesa: Zen (austeridad, asimetría, pequeños detalles, colores suavizados, espacio vacío como elemento positivo, manchas de tinta representando epifanías de iluminación, énfasis en paisajes naturales y pura contemplación, *sabi* o serenidad solitaria por inmersión en la Naturaleza, *shibui* o la belleza de la reducción y la contracción, etc.), arte tradicional japonés (mimético, centrado en los objetos, expresionista, artesano, didáctico, catártico y centrado en los *connoisseurs*, virtuosidad desapasionada, *iki* u olfato urbano y sensual, hade o la belleza de la brillantez y la exuberancia, etc.) (p. 28)

En ese vaivén de aceptar y rechazar el legado Zen, Bordwell afirma que

> At the thematic level, Ozu's world seems quite un-Buddhist: no attribution of life's sorrow to sins during previous existence, no trust that after numerous rebirths the spirit will attain Nirvana»[73].

Bordwell admitirá que Ozu puede estar influenciado por ese tipo de budismo; pero siempre dentro de principios históricos. Estos son algunos de ellos: *mono no aware* (el *pathos* de los objetos)

[72] Pujol, *op. cit*.

[73] *Op. cit.*, p. 28: «A nivel temático, el mundo de Ozu parece bastante antibudista: no hay atribuciones de los pesares vitales a pecados durante una existencia previa, ni confianza en que tras numerosos renacimientos el espíritu alcanzará el Nirvana».

que conecta belleza y tristeza; el *aware*, término estético que aparece en la época Heian (800-1100 d.c.) y que ningún plebeyo podía tener (exquisita sensibilidad a la belleza); *mono aware*, reinterpretación en el año 1800 con un sentido nostálgico y de pérdida; pero como artificio estético (p. 29). Y dentro del siglo XX todavía habría lugar para más variaciones.

Bordwell acaba aceptando que Ozu asimiló ciertas características de su tradición estética, como por ejemplo, los *haikus*, con relación a los planos vacíos; aunque tales imágenes también se podían encontrar en películas americanas entre 1910-1920[74] (p. 29). También acepta que en Ozu se da una cierta mezcla de elementos íntertextuales, formales y de la cultura de masas:

> In this context, Ozu's mixture of classical Hollywood principles and studied citations of Japanese elements makes sense. His films draw not only on some amorphous entity called "Japanese tradition" but upon mass culture of his moment […] During the post-war period, Ozu's plot construction recalls the work of such twentieth-century writers as […] Tom Satomi (the author of novels that would become Equinox Flower and Late Autumn).[75]

Tomando las tres clases de material con las que construir la obra literaria que distinguía Schklovsky; esto es, físico, referencial y conceptual o temático, Bordwell lo aplica al caso de Ozu y nos sitúa el contexto socio-histórico en el que trabajó el maestro japonés:

---

[74] Citado de ANDERSON y RICHIE (1982): *Japanese Film: Art and Industry,* Expanded edition, Princeton University Press, pp. 323-4.

[75] *Op. cit.*: «En este contexto, la mezcla por parte de Ozu de los principios clásicos de Hollywood y las citas estudiadas de elementos japoneses crea sentido. Sus películas no se inspiran en cualquier entidad amorfa llamada "tradición japonesa" sino en la cultura de masas del momento […] Durante el periodo de la posguerra, la construcción de las tramas de Ozu recuerda al trabajo de escritores tales como […] Tom Satomi (el autor de las novelas que se convertirían en Flores de Equinoccio y Otoño Tardío».

a) Físico:

> […] circumscribed by the ideological horizon of post-Meiji Japan: the landscape of emergent industrial capitalism urbanization, growing state bureaucracy and struggle for political power […] Ozu's material bears the traces of the continuous revision of "innately Japanese" aesthetic traditions in the light of changing social demands. […] Another crucial meditation is Ozu's working milieu at Shochiku, where Kido's genre policies dictated domestic subjects and humanistic themes. [76]

b) Referencial:

> […] again and again, in a variety of ways, we shall find his films drawing upon subjects and ideas already elaborated in popular culture. We shall even discover that he uses iconography also elaborated by contemporary cartoonist, novelist, journalists, sociologists, and photographers. [77]

c) Temático: Bordwell destaca la elaboración que lleva a cabo Ozu sobre el tema del pasado del Japón y su relación con su presente moderno e industrial.

Bordwell afirma que muchos iconos del teatro *Nō*, del *Kabuki* o de los templos no son tanto símbolos de la pérdida de un pasado que Ozu habría reverenciado[78] (p. 45); sino que marcarían momentos fugaces como en el caso del *kinien-shashin* o fotografía conme-

[76] *Op. cit*., p. 32: «[…] circunscrito al horizonte de la era post-Meiji en Japón: el paisaje del emergente capitalismo industrial, la urbanización, la creciente burocracia y la lucha por el poder político […] Los materiales de Ozu albergan las huellas de la continua revisión de las tradiciones estéticas "innatamente japonesas" a la luz de las cambiantes demandas sociales […] Otra meditación crucial, es el ambiente de trabajo en la Shochiku, donde la política del género Kido dictaba temas domésticos y compasivos […]».

[77] *Íd*., pp. 32-33: «Una y otra vez nos encontraremos cómo sus filmes nos ilustran sobre los temas e ideas ya elaborados en la cultura popular. Incluso descubriremos que usa la iconografía también desarrollada por caricaturistas, novelistas, periodistas, sociólogos y fotógrafos contemporáneos».

[78] Como ocurre al inicio de Otoño Tardío, en el que los personajes se ponen a hablar del mejor restaurante de bistecs justo antes de empezar la ceremonia de rememoración de un funeral; o al comienzo en Primavera Tardía, en la que la protagonista, que asiste a una ceremonia del té, comenta los remiendos que habrá de recibir un pantalón.

morativa de las bodas en la cultura japonesa moderna (p. 46)[79]. En este sentido, Bordwell nos indica cómo en ese nuevo Japón había cierto fetichismo alrededor de la compra de artículos de consumo[80] (p. 49).

En cuanto a la referencia continua a las estaciones climáticas del año en los títulos de sus películas de la posguerra, afirma que su uso metafórico connota una fase de la vida de los protagonistas. Bordwell, por lo tanto, no discute la naturaleza tradicional de esos lugares comunes estacionales; para él, la originalidad de Ozu consistiría en aplicarlos a la moderna vida urbana (*Ibíd.*). Ese pasado perdido mezclado con un presente fugaz aparece en la mayoría de los filmes de Ozu. Por ejemplo, en escenas de contemplación idílica en las que algunos personajes se sientan o vaguean en un entorno más o menos natural y razonan sobre sus vidas. Tales escenas combinarían un sentido de pérdida de un mundo ideal con una concienciación del momento transitorio. Muchas de estas cualidades estarían convenientemente cristalizadas en la imagen recurrente del ferrocarril, la transitoriedad de la ciudad moderna y los cambios de amistades que inevitablemente se produce en sus filmes. De este modo, el tren, como símbolo, es referencial y temáticamente evocativo (p. 50).

Ozu, como ya se ha señalado repetidamente, emplearía opciones cinematográficas muy restringidas; lo que le daría, por una parte, coherencia en sus relatos y, por otra —y aquí vuelve Bordwell a errar— reflejaría su intención de

[79] Tenemos un ejemplo en el análisis de *Banshun*, *cfr.* V.4.4

[80] Bordwell señala este hecho, sobre todo, haciendo referencia al uso de las pipas de fumar inglesas en Otoño tardío; paradójicamente, no es en el primer objeto de consumo que pensaríamos al leer esas líneas…

> […] opening-up and revision of the narration's self-imposed strictures. The basic aesthetic duality of unity and variety here becomes dialectic of structural rigor and narrational playfulness.[81]

Bordwell afirma a continuación que, como era usual en Hollywood, Ozu empleaba sonidos, gestos, decorados o líneas de diálogo para acentuar el desarrollo casual del film; motivos que «poetizarían» la vida cotidiana (p. 55). Continúa profundizando en el tema de las estructuras que se pueden localizar en los filmes de Ozu. Para ello, señala tres grandes grupos de estructuras:

a) *Simetrías macro estructurales*: como acabar el film con una variante del principio, alternancia día/noche, dividir el film en dos partes variando el tono de cada una, etc. (p. 56).

b) *Paralelismos*: que consisten en marcar un elemento del *syuzhet* como similar a otro. Bordwell afirma que Ozu utilizaba este elemento cómo clave en la construcción de sus filmes; pero no explica el porqué (p. 57).

c) *Ciclos*: en los que Ozu crearía la estructura narrativa por medio de un «ritmo semántico», una especie de metafísica del eterno retorno. Las fábulas de la mayoría de los filmes de Ozu presupondrían un particular ciclo de la vida, un movimiento de crecimiento, decaimiento y separación (*Ibíd.*).

Finalmente, Bordwell toma prestado de la Semiótica ciertos elementos cuando afirma que simetrías, paralelismos y ciclos imponen una lógica abstracta sobre esa estructuración casual de los filmes de Ozu; prestando una *forma diagramática* a la trama y alojando cada incidente dentro de un puro sistema de relaciones (p.

[81] *Íd.,* p. 54: « […] apertura y revisión de las constricciones auto impuestas de la narración. La dualidad básica de unidad y variedad sobreviene aquí una dialéctica de rigor estructural y con carácter humorístico de la narración».

61). En la misma línea cita a Barthes, en lo que éste llamaba «secuencias de acción»[82], que sería una serie de acciones que se suman a un comportamiento familiar.

Bordwell localiza continuamente en Ozu una autoconciencia en su manera de construir las películas. No se puede negar que, en ciertas opciones y elementos utilizados, la intención de Ozu era clara. Lo que creemos más arriesgado es sostener que Ozu era totalmente autoconsciente de la totalidad de su obra, como si fuese un vasto texto en el que cada film pudiera ser visto como un capítulo (*Ibíd.*).

Más adelante, Bordwell nos señala algo más interesante cuando afirma que Ozu, a lo largo de su carrera, tendió a repetir y a crear pseudo series, a reiterar situaciones o *gags* que nos invitarían a tratar cada film como una variable explícita de otros (p. 63)[83]. Como Ts'ui Pen en *El Jardín de los caminos que se bifurcan* de Borges, en el que el personaje se confronta con varias alternativas y escoge virtualmente todas Ozu haría que cada punto crucial en cada film invocase eventualidades que se materializarían en otros filmes; como si habiendo elegido su «mito fundador», Ozu intentara presentar todas su posibles consecuencias; pero acumulativamente, a través de docenas de filmes, dejando al espectador ensamblar el paradigma fuera de esas pequeñas diferencias. Así, el rigor de los filmes de Ozu unificando estrategias encontraría su adecuada culminación en la manera en que cada evento deriva no sólo de la necesidad concreta, sino en una gran lógica combinato-

[82] BARTHES, Roland (1971): "Action Sequences", en Joseph Strelka, ed.; *Patterns of Literary* Style, University Press, pp. 5–14.

[83] Desde este punto de vista, nuestro análisis de textual (*Infra*, V) se construye pensando en una afirmación similar; pues pensamos que Ozu, a partir de un momento dado (en la posguerra) sólo realizó una película sobre la que volvía, con variantes, una y otra vez.

ria que utilizaría al film individual sólo como un cumplimiento parcial de su diseño (pp. 63-4).

Bordwell se encuentra a continuación con algo que denomina «playful unpredictability», algo así como «impredectibilidad lúdica», que choca frontalmente con ese sistema neoformalista perfectamente dibujado. Un ejemplo, son los lentos arranques de algunos de sus filmes, en los que se retrasa la presentación del conflicto; para, más adelante, de forma oblicua y dilatoria, introducirnos en un asunto importante (p. 65).

Del mismo modo, señala la evidente falta de información en algunos momentos de la historia. Pero no podemos aceptar que compare esa economía de la información con un Hitchcock, Lang o Preminger. De nuevo, en este punto, concluye su exposición con una especie de súper o meta comunicación Ozu/espectador en la que Ozu buscaría mantener constantemente nuestra conciencia para la selección de la narración y la combinación de lo que aprendemos en el film (pp. 69-70).

En cuanto a los actores, Bordwell afirma que Ozu los utiliza como si fuesen estrellas de Hollywood, como un repositorio de asociaciones de otros papeles. Además, la presencia de un estereotipo permitiría a Ozu crear al personaje tan matizado como le apeteciese (p. 71) —esta evidencia hace incurrir de nuevo a Bordwell en una contradicción, si recordamos su teoría de que Ozu se aleja del canon fílmico clásico. Para Bordwell, la caracterización del personaje debe ser vista como una función de la estructura narrativa y del proceso narrativo. Lo explica afirmando que en Ozu el rango sin restricción de conocimiento por parte del personaje, su negativa a penetrar estados subjetivos y la presentación semioculta de la acción, hace difícil determinar los estados mentales de sus persona-

jes. Bordwell afirma a continuación que la pista más fuerte para determinar la psicología del personaje es el diálogo; aunque no de forma infalible, debido a ciertos elementos culturales japoneses de cortesía etc.; por lo que la caracterización tenderá a ser críptica y, a menudo, secundaria respecto de la dinámica superior de información–transmisión (*Ibíd.*).

Para Bordwell las cualidades básicas que debe tener un espectador que se enfrente a un film de Ozu son: equipamiento perceptivo esencial, familiaridad con las convenciones audiovisuales, conocimiento de los referentes y temas, comprensión narrativa (puesto que es el espectador quién construye la historia basándose en el *syuzhet*), conocimiento de las reglas extrínsecas de la narración fílmica (convenciones históricas que guían al espectador) y las intrínsecas (premisas) (p. 73).

Para Bordwell, el estilo visual de Ozu se hace más visible que en el del cine clásico, ya que su narración constantemente enfatizaría la organización de la imagen y la secuencia (narración *paramétrica*). A su vez, su organización estilística derivaría de normas extrínsecas de dos maneras: adhiriéndose a las estructuras y funciones canónicas de la narración clásica y excluyendo numerosos artificios y seleccionando aquellos que puedan aportar algo a su estilo. En el montaje y la composición visual, Ozu tomaría unas pocas decisiones iniciales, algunas de las cuáles podrían parecer arbitrarias respecto del cine clásico y, cuidadosamente, iría articulando todas las implicaciones de estas decisiones, homogeneizando varios elementos e integrándolos en un sistema con más coherencia interna, creando, finalmente, un esquema propio (*Ibíd.*).

Bordwell constata que Ozu controla exhaustivamente la duración de los planos en la fase montaje, sin tener en cuenta el con-

tenido de estos, buscando estructuras paramétricas abstractas simples tales como la repetición o los intervalos aditivos. Así, para el espectador, esa métrica repetitiva crearía una *norma subliminal* que inculcaría un conjunto de expectativas tácitas (p. 76).

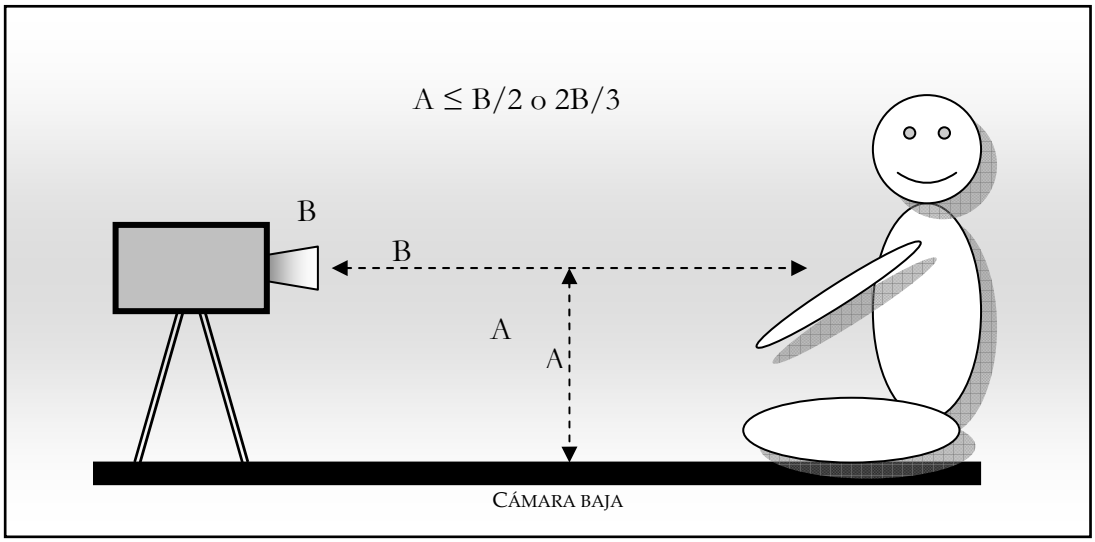
En esa línea sitúa Bordwell la querencia de Ozu por planos muy estables y equilibrados en la composición. Quizá, la opción que más se aparta de una supuesta normalidad es la utilización de lo que suele llamarse, cuando se discute sobre Ozu, «ángulo bajo de cámara»: como Bordwell señala muy correctamente, es una confusión pues, sólo a veces, la cámara varía unos grados respecto al eje horizontal; es decir, que lo que podemos calificar como *baja* es la altura variable de la cámara. Realmente, el método de Ozu es fijar el eje de cámara a una altura relativa que se correspondería a la distancia comprendida entre la mitad y dos tercios del objeto o personaje a filmar.

Aunque Bordwell no lo nombra, podríamos ver en ese esquema que se deduce de su explicación cierta relación con el número de oro o sección áurea[84]. Ésta, como es sabido tiene sus orígenes en la filosofía griega clásica (Euclides y Platón). Para los griegos suponía salud y belleza y según su proporción (1/0,618…) fue creado el Partenón. A partir de ahí, la lista de obras maestras que se deben a él sería interminable. Según Arnheim,

> […] se ha considerado especialmente satisfactoria por su combinación de unidad y variedad dinámica. La fuerza del todo y de las partes está bien equilibrada, de modo que el todo prevalece sin ser amenazado de escisión, pero al mismo tiempo las partes conservan una

[84] KENT, Sarah (1995): *Composición*, Blume, Barcelona, pp. 32-33: «Si una línea se divide siguiendo la sección áurea, la parte más pequeña es a la mayor lo que ésta es a la totalidad»

cierta autosuficiencia.[85]



No podemos extendernos más en este punto, pero sí queremos dejar constancia de la relación que observamos entre la citada sección áurea y el método de Ozu a la hora de emplazar la altura de su cámara.

Volviendo con la presunción de que Ozu revisó el sistema clásico, Bordwell asevera que no es beligerante, sino que simplemente lo descentra; asumiendo la película como secuencias de planos en la que la organización interna de cada una de esas secuencias se adaptaría a las necesidades del *syuzhet*. Si aceptamos que hay tres tipos de agrupaciones en el montaje clásico (escenas o secuencias, planos secuencias y transiciones) el descentramiento de Ozu, según Bordwell, consistiría en que éste usaría secuencias, pero no planos secuencia; y en que pondría un extraordinario énfasis en las transiciones.

Así una secuencia típicamente ozuniana sería:

[85] ARHEIM, Rudolf (1954): *Arte y percepción visual*, (nueva versión), Alianza, Madrid, 1989, p. 88.

1. Identificación del lugar de la acción.

2. Identificación de los personajes envueltos en la acción

3. Interacción de los personajes hacia algún punto de conclusión (p. 89-90).

Aunque esto se da de forma similar claramente en el cine clásico de Hollywood; sin embargo, según Bordwell Ozu no obedecería a la *Ley de los 180º*: esto se da, según Bordwell, cuando Ozu *salta* el eje y se confunde la mirada de dos personajes hablando, creando falsos ejes de miradas. Los críticos japoneses llaman a esto *donden* (contracampos sorpresivos)[86]. En contra de esto sólo podemos decir que nunca se perciben esos saltos en el caso de Ozu, al menos no como un error. Para Bordwell se trataría de una *ley* nueva, esta vez de 360 º, que todavía seguiría una regla clásica: cada nueva posición de cámara dentro de esos 360º debe guardar un ángulo de un múltiplo de 45º con la primera (que no con la anterior)[87]. Todo ello además, conjuntado con el hecho de ir mezclando planos largos y cercanos, lo que produciría un efecto de «anillos concéntricos» alrededor de un personaje. De tal forma que una de las consecuencias más importantes es que pareciera que los personajes siempre estuviesen enfrentados. Lo importante —y ahí estamos totalmente de acuerdo con Bordwell— es que los espectadores no llegan a estar nunca desorientados (p. 91-96).

Por otra parte, Ozu trabaja minuciosamente otros aspectos como la mirada, la posición de las cabezas, la orientación del cuerpo, etc. Lo importante es cómo el espacio en 360º de Ozu redefine el problema de la puesta en escena y el filmado de la interacción

[86] Burch habla de ello en: *To the distant observer, op. cit.,* p. 159. Infra, c*fr.,* epí. II.3.

[87] Lo cuál no deja de ser otra *ley* muy empleada en las academias de cine.

entre los personajes. Realmente, entonces, más que el contraste entre corte y corte, buscaría la continuidad gráfica (p. 98). Además, en ese espacio en 360° Ozu gusta de los planos de establecimiento y restablecimiento (en referencia a los personajes); y también de *objetos pivote*, para dar continuidad entre planos, como si quisiese centrar los elementos que influyen en la contigüidad de tal espacio (p. 100).

Bordwell percibe una relación especial entre la construcción del espacio y lo que llama grado de autoconocimiento, refiriéndose a que Ozu utilizaría los elementos transicionales (donde, cómo veremos, los campos vacíos encuentran su máxima expresión) como en el cine clásico de Hollywood; pero con algunas peculiaridades: por ejemplo, su número suele ser inusual, a veces seis o siete, con lo que ganarían en importancia, no usa encadenados y muy pocos fundidos a negro y, además, no son planos donde claramente se desarrollará la acción. Bordwell los llamará «espacios intermedios». Algunos de estos planos hasta parecerían superfluos; lo que se hace evidente cuando retornamos a un escenario precedente (p. 102-104).

En este sentido Bordwell disiente de algunos teóricos a los que cita, pues, por ejemplo, Tom Milve, ve en las transiciones una conexión temática —tanto general, como su*giri*endo la trascendencia de la vida[88]; o literalmente, como cuando se dice que los pasillos representan «pasajes» de un estado de vida a otro[89]. Bordwell cree que estas interpretaciones son insatisfactorias, pues pasan

[88] *Op. cit.*, p. 104: MILNE, Tom: "Flavour of Green Tea over Rice", *Sight and Sound*, vol. 32, no. 4 (Autumm 1963); p. 184.

[89] *Ibíd.*: GEIST, Kathe B.: "Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective", *Film Quarterly*, vol. 37, no. 1 (Fall 1983): p. 6.

por alto el contexto —o sea, el sistema narrativo de Ozu o el contexto inmediato del film particular. Para Bordwell las transiciones de Ozu tienen significaciones abiertas en parte porque proceden de una narración omnisciente que se niega a confinarnos en un marco de referencia que pertenecería a un sólo personaje (*Ibíd.*).

Ahondando en este punto, Bordwell lo explica como una expansión legible de dos mecanismos hollywoodenses: *placing shots* (planos de establecimiento) y *cutaways* (planos recurso). El primero de esos mecanismos consiste en uno o dos planos que nos meten en el escenario que será presentado con los planos de establecimiento. Por su parte, los *cutaways* son planos insertos que interrumpen la acción principal, ampliando un detalle que no aparecía en el plano anterior y que, a veces, no representan el punto de vista de ningún personaje. Comparativamente, según Bordwell, serían tipos de plano muy libres que podrían llegar a ser muy autoconscientes respecto de los espectadores; aunque el cine de Hollywood los habría domesticado para ser utilizados sólo en ciertos momentos.

Según Bordwell, lo que llevaría a Ozu a utilizar este tipo de planos sería su grado de apertura, pues denotarían un carácter autoconsciente y de una posición de cámara no antropomorfizada, convirtiéndolos en la base de sus secuencias de transición. La premisa principal sería el reconocimiento por parte de Bordwell de que ambos mecanismos residen en una noción amplia de contigüidad. A menudo, Ozu nos da detalles escenográficos para ayudarnos a seguir las transiciones, literalizando el concepto de contigüidad, superponiendo objetos o áreas en sucesivos planos. Pero los planos de Ozu van más allá de esos *placing shots*; ya que el espectador, de alguna manera, debe intervenir más para poder relacio-

narlos con los planos sucesivos (p. 105-6). Bordwell llamará a esos detalles escenográficos *objetos hipersituados*, que crearían espacios adyacentes de un plano otro.

Por otra parte, Ozu tampoco seguiría ortodoxamente el modelo clásico en lo referente a los planos inserto; sino que lo que en un momento dado es un inserto, luego se convierte en otro tipo de plano con más importancia relativa. Bordwell nos lo señala porque ve una evidencia de que Ozu fue más allá que sus contemporáneos, por ejemplo con los insertos decorativos o poéticos, muy utilizados por ejemplo, por Mizoguchi. En Ozu los planos inserto estarían rigurosamente organizados en un elevado nivel de significación funcional, creando poderosas normas intrínsecas, peculiares de su trabajo; y reflejaría su interés en una organización espacial que comprendería una narración abierta y autoconsciente. Su énfasis en lo visual sería así controlado por el mismo rigor que guiaba su construcción del *syuzhet* (p. 108).

Bordwell va llegando finalmente a aciertas conclusiones, en las que remarca que por su exclusión de ciertas posibilidades y su concentración en unos pocos parámetros técnicos, Ozu crearía un refinado sistema de normas intrínsecas; las cuáles no nos impedirían seguir sus filmes porque responderían al esquema general derivado de las normas del cine clásico y porque las repeticiones de los pocos mecanismos elegidos por Ozu los automatizaría. Es decir, de alguna manera, aceptaríamos sus películas sin darnos cuenta. Pero Bordwell señala que los mecanismos de Ozu son a veces tan arbitrarios y su sistema narrativo es tan rico y lleno de matices que las funciones más gruesas son sutilmente modificadas.

El *syuzhet* sobredeterminado de Ozu encontraría su paralelo en la representación espacial, también sobredeterminada, que da-

ría al campo visual una inusual predominancia. Esto supondría que el estilo del film tendría ahora otra tarea —la de violar su propia norma intrínseca, descentrando su propio orden e inyectando en el centro de la textura de la representación espacial esa cualidad lúdica que constantemente cambia la estabilidad de representación coherente (p. 108).

Hablando ahora del concepto de punto de vista, Bordwell hace referencia a que a algunos teóricos[90] han querido interpretar la supuesta frontalidad del punto de vista que suelen adoptar los personajes ozunianos como una forma de impulsar al espectador a identificarse en cada momento con determinado personaje. Así, la dificultad en establecer con claridad el punto de vista en los filmes de Ozu produce inestabilidad.

Para Bordwell las obras de arte que se basan en normas intrínsecas idiosincrásicas —como las de Ozu— llamarían a menudo la atención sobre éstas por medio de lo que los formalistas rusos llamaron *desfamiliarización* o «desnudar el dispositivo» («baring the device», p. 116-18).

En todo ello ve Bordwell un principio lúdico que invitaría al espectador a participar en un juego autoconsciente de construcción formal. Así, el estilo de sus filmes emprendería una búsqueda de una narración nueva, menos explícita y de lógica autocontenida. La narración, de este modo, revelaría las operaciones que el espectador deduce, rediseñándolas continuamente (*Ibíd.*).

De esta manera, Bordwell afirma que los filmes ozunianos construirían dentro de sí mismos una conciencia del compromiso gradual del espectador con las reglas explícitas, las violaciones y

[90] Por ejemplo, KONSHAK, Dennis J. (1980): "Space and Narrative in Tokyo Story", *Film Criticism*, vol. 4, no.3 (Spring): p. 39.

las más elusivas reglas detrás de las transgresiones que cada film ofrecería. Así, el espectador no podría predecir claramente qué significa cada plano, pues la forma aditiva que hemos comentado más arriba implicaría infinitas formas (p.121).

Finalmente, llegamos al momento de la definición del texto Ozu como *narración paramétrica*:

> Ozu's narration, like of other parametric filmmakers, proceeds in two major steps. First, the narration must mark certain technical parameters as targets of manipulation. This is initially facilitated by the film's unique intrinsic norm, which in Ozu's ascetic approach already offers a sharply limited bundle of possibilities. Against this ground, the narration will highlight certain 'stylistic events', which may involve any technique at its disposal […] the next step becomes the organization of these events into ongoing variation patterns […] In both stages, the spectator's task is to form assumptions and project hypothesis not only about the story but about the style. The viewer is to notice nuances of parametric repetition and variation, not for the sake of thematic meaning but as a way of searching for an abstract, non-narrative logic controlling the surface of the film.[91]

Incidiendo en el concepto *narración paramétrica*, nos pone como ejemplo un paradigma: la narrativa de Robbe-Grillet (p. 129-30). En este sentido introduce también los términos «dominante/armónico», refiriéndose al uso de las transiciones que Ozu utiliza entre secuencias. Por ejemplo, si en el primer plano de una

[91] *Op. cit.*, p. 122: «La narración de Ozu, como la de otros directores paramétricos, procede en dos pasos. Primero, la narración debe marcar ciertos parámetros técnicos como objetivos de manipulación. Esto es inicialmente facilitado por las peculiares normas intrínsecas de los filmes, que en la investigación ascética de Ozu ya ofrece un limitado volumen de posibilidades. Contra este paisaje, la narración remarcará ciertos 'sucesos estilísticos', que pueden incluir cualquier técnica a su disposición […] El siguiente paso es la organización de esos "sucesos estilísticos" dentro de diseños o sistemas variables […] En ambos pasos, la tarea del espectador es formar suposiciones y proyectar hipótesis no sólo acerca de la historia sino también del estilo. La tarea del espectador es darse cuenta de los matices y repeticiones paramétricas y variaciones, no el buscar significados temáticos, sino la búsqueda de una lógica no narrativa, abstracta, que controle la superficie del film».

transición hay dos elementos (compositivos, temáticos etc.) en el que uno de ellos domina, el otro sería el armónico; el cuál, en el siguiente plano, puede pasar a ser el dominante. Bordwell lo encuadra dentro de su tesis de narrativa abierta y lúdica en la que enmarca a Ozu (p. 131-2).

Será el mismo Bordwell el afirme que lo que él llama narrativa paramétrica tiene su más directa influencia de *Praxis del cine*; a su vez Burch tomaba ese término de la música serial (p. 278-9). Bordwell señala que Burch no es muy sistemático en el uso de la terminología semiótica y narratológica; así, en términos generales, Bordwell discrepa de Burch en varios aspectos. Le objeta que nunca disecciona convenientemente el estilo de Ozu ni a grandes rasgos ni en detalle. No considera ninguno de los principios de rigor que Bordwell le atribuye a Ozu; ni ninguna de las desviaciones estilísticas respecto a éstos, ni tampoco los principios no causales que gobiernan el juego paramétrico de sus filmes. Para Bordwell, Burch se contentaría con catalogar algunos mecanismos, atribuirlos a tradiciones estéticas japonesas, y elogiar las «diferencias» radicales con el montaje occidental (p. 133).

Por otra parte, Bordwell señala cómo la evolución de Burch desde lo poético hasta lo semiótico muestra qué difícil es resistirse al señuelo de definir la estética del film enteramente en función del significado, construido en términos tanto semióticos como temáticos. Sin embargo, y como señalábamos más arriba, Bordwell reconocerá que tiene con los escritos tempranos de Burch una sustancial deuda (p. 139).

Bordwell critica a Burch cuando éste observa ciertas analogías constructivas entre el cine de Ozu y la poesía clásica japonesa (*haiku, renga,* etc.) (p. 144). También con cierto tipo de pintura Zen

(p. 145). Del mismo modo, Burch, como vimos, nos aporta términos como el *ma*, así como otras manifestaciones artísticas japonesas: la pintura de rollo *e-maki mono*, la casa tradicional construida según un concepto de fluidez, etc. (*Ibíd.*); a lo que Bordwell opondrá precauciones de tipo metodológico (p. 146).

Históricamente —como vimos en nuestro lectura de *To the Distant Observer*— se constata que la literatura japonesa, como quizá pocas en el mundo, estuvo decantada hacia la poesía; aún así, Bordwell no ve la mayor influencia por parte de ésta, sino más bien de la novela contemporánea, que habría confrontado problemas similares a los que encontraría Ozu; por ejemplo, la presión de tener que elegir entre varias tradiciones o, por el contrario, intentar sintetizarlas; o entre una trama bien construida y el mero accidente; entre la unidad y la diversidad, entre el drama y el lirismo, etc. (p. 148-49). Estas discordancias son extensibles a los artistas plásticos del momento. De hecho, Bordwell observa una influencia decisiva del fenómeno publicitario (diseño gráfico) incipiente en aquellos años, y de clara influencia norteamericana (p. 150-51). Bordwell insiste en esa influencia norteamericana[92]: lo percibe, por ejemplo, en la voluntad ozuniana de escribir guiones muy elaborados; refiriéndose en este caso a sus filmes primerizos.

Más adelante declara la influencia en la estructura narrativa de escritores del momento como Shiga, Satomi Tom, Hirotsu Kazuo y otros que, al igual que Ozu, minimizaban los conflictos melodramáticos, concentrándose más en las rutinas cotidianas. De hecho,

[92] Habrá lugar para volver sobre ello, mas, la lectura de la *Antología de los Diarios de Ozu* (PUJOL, Nuria y SANTAMARINA, Antonio, Donosita Cultura, Filmoteca Generalitat Valenciana, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2000) nos demuestra que esta influencia no es tan clara ni determinante, pues Ozu nombra y apunta muchos más nombres de artistas pertenecientes a la cultura japonesa contemporánea que a norteamericanos.

varios de sus filmes de la etapa sonora de Ozu, están basados en historia de estos escritores. Si embargo, Bordwell, como venimos observando desde el principio, nunca acepta esta influencia plenamente, por lo que a continuación afirma que Ozu va más allá en sus filmes, en el sentido de que, sobre todo en el nivel estructural, le debe mucho a la dramaturgia occidental (p. 153).

Nos recuerda también el gusto de Ozu por incluir en algunas de sus películas chistes o *gags* visuales escatológicos que vendrían dados de su época de aprendizaje cuando era ayudante de dirección en películas del género *nansensu* (que significa «vulgar», «estúpido o sin sentido»). Ve también una influencia directa del cine mudo norteamericano, algunos de cuyos autores hemos nombrado más arriba; y que a su vez influirían en el desarrollo del género *nansensu* (p. 155). En concreto, la comedia hollywoodense habría enseñado a Ozu los recursos de la narración abierta y, por ello, los de la *narración paramétrica*: por ejemplo, el encuadre simétrico y centrado, y gusto por el montaje «a trozos» (p. 157).

Finalmente, según Bordwell, Ozu realizó el sueño de muchos directores: creó filmes comerciales, de calado humano y, al mismo tiempo, experimentó y llevó las posibilidades del medio a sus límites (p. 161).

II.4.1 Deleuze: otra postura neoformalista

Deleuze empieza recordando la influencia que ciertos directores del inicio del cine clásico de Hollywood (Lubitsch, Keaton, etc.) habrían tenido sobre el Ozu de la época muda; pese a ello, Ozu

habría construido, en un contexto japonés, una obra pionera al desarrollar lo que Deleuze denomina *situaciones ópticas y sonoras puras*, que se corresponden respectivamente con los *opsignos* y los *sonsignos*, de los que Ozu sería el inventor[93] (Deleuze, 1985 [1986: 27]). Vamos a ir desgranando a continuación cómo describe estos conceptos.

Para ello, empezamos por cómo Deleuze entiende el sistema perceptual del espectador. Citando a Bergson, afirma que no percibimos la cosa o la imagen entera, sino que sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, según nuestros intereses económicos, creencias ideológicas o exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos más que *tópicos* que pueden romperse si nuestros esquemas sensoriomotrices se descomponen; entonces puede aparecer otro tipo de imagen: la *imagen óptico-sonora pura*,

> […] la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser "justificada", bien o mal (p. 36-37).

Deleuze ve la imagen como tópico porque se inserta en lo que él denomina *encadenamientos sensoriomotores*, que se auto-organizan en la mente del espectador. Por eso llama a nuestra civilización *del tópico* antes que *de la Imagen*: «donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes, no forzosamente en ocultarnos la misma cosa sino en ocultarnos algo en la imagen» (p. 37). Ello no es óbice para que Deleuze afirme que la imagen intente permanentemente salir del tópico. Uno de esos intentos sería el

[93] DELEUZE, Gilles, (1985): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2,* Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.

campo vacío, con la intención de: «dividir o hacer el vacío para re-encontrar lo entero» (p. 38).

A Deleuze le preocupa diferenciar las imágenes óptico-sonoras de las imágenes que se deducen del tópico. Así deduce Deleuze que pensarían algunos creadores que querrían ir más allá del tópico, atravesándolo a través de

> […] encuadres obsesivos, espacios vacíos o desconectados, hasta naturalezas muertas: en cierto modo detienen el movimiento, redescubren el poder del plano fijo ¿pero no resucitan con ello el tópico que quieren combatir? Para vencer no basta ciertamente con parodiar el tópico, ni tampoco con hacerle agujeros y vaciarlo. No basta con perturbar los nexos sensoriomotores. Hay que "unir" a la imagen óptico-sonora fuerzas inmensas que no son simplemente las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital (p. 38)

En esa disyuntiva sitúa Deleuze el cine de Ozu, que constituiría, «una analítica de la imagen, implicando una nueva concepción del guión técnico, toda una "pedagogía" que se ejercerá de diferentes maneras (p. 39).

En cuanto a la cámara fija ozuniana, no representaría para Deleuze la única alternativa al movimiento de la imagen; pues ésta podría subordinar «la descripción de un espacio a funciones del pensamiento».

> No es la simple distinción de lo objetivo y lo subjetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su discernibilidad lo que va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y de los reencuadres. Se cumplirá el presentimiento de Hitchcock: una conciencia-cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar. Y se torna cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, según las lista abierta de las conjunciones

> lógicas ("o", "pues", "si", "porque", "en efecto", "aunque"…), o según las funciones de pensamiento de un cine-verdad que, como dice Rouch, significa más bien verdad de cine (pp. 39-40).

Para Deleuze, esto lleva a una *triple inversión* que define *un más allá del movimiento* tras la liberación de la imagen de los nexos sensoriomotores, es decir, tras dejar de ser imagen-acción «para convertirse en una imagen óptica, sonora (y táctil) pura». Pero Deleuze cree que esto no es suficiente para que la imagen escape del tópico: se hace necesario entrar en contacto con la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante. De este modo, los opsignos y sonsignos remiten a «cronosignos», «lectosignos» y «noosignos[94] (*Ibíd.*).

La obra ozuniana adopta para Deleuze una *forma-vagabundeo* a través del viaje en tren, el trayecto en taxi, la excursión en autobús, el recorrido en bicicleta o a pie, las últimas vacaciones de una hija con su madre, la escapada de un anciano, etc. Sin embargo, el objeto principal de los filmes de Ozu para Deleuze, sería *la banalidad cotidiana*. Aquí introduce Deleuze el concepto de *imagen-acción*, que desaparece en provecho de la imagen puramente visual del personaje y de la imagen sonora que éste *dice*, siendo lo esencial del guión lo trivial, que es lo que determinaría la elección de los actores (*Íbid.*).

Deleuze, como ya vimos también en Burch, percibe también en Ozu una cierta vuelta al «cine primitivo»; aunque al mismo tiempo nota la elaboración de un estilo moderno increíblemente sobrio por parte de Ozu (*Íbid.*). Esto es lo que no hace considerar el

[94](En nota al pie: «"Lectosigno" remite al *lekton* griego o al *dictum* latino, que designa lo expresado de una proposición, independientemente de la reaclión de ésta con su objeto. Lo mismo para la imagen, cuando es captada intrínsicamente, con independencia de su relación con un objeto supuestamente exterior».

pensamiento deleuziano como una derivación del neoformalismo. Para Deleuze es evidente que desde un principio este método plantee *tiempos muertos* (campos vacío) que Ozu hace proliferar en la corriente del film. También evidencia que a medida que el film avanza se podría creer que los tiempos muertos ya no valen solamente por sí mismos, sino que recogen el efecto de algo importante: un plano o una réplica *normal* se continuaría así en un silencio o en un vacío prolongado. Sin embargo, para Deleuze, en el cine de Ozu no existen las dialécticas entre lo notorio y lo ordinario, entre situaciones-límites y situaciones triviales.

En este sentido, critica a Schrader en la médula de su teoría[95], cuando éste se refiere a las "tres fases del estilo trascendental" (lo cotidiano, lo decisivo y el éxtasis como expresión de lo trascendente): viene a decir que los norteamericanos no tienen en cuenta a Kant cuando este distingue entre trascendental/trascendente. Esta crítica de Deleuze a Schrader se origina en que, como ya analizamos más arriba[96], éste último inquiere lo trascendente del cine Ozu (*Ibíd.*).

Podemos deducir, siguiendo la filosofía kantiana que el mismo Deleuze introduce, que lo que se apunta en Schrader es a que los objetos, sean estos artísticos o no, no pueden ser trascendentales. Sin embargo, en la lectura que hacemos de éste último deducimos que a lo que Schrader se refiere es a una experiencia trascendental. Paradójicamente, creemos que Deleuze, en cierto sentido, también se decanta hacia ello cuando afirma que

> El esplendor de la Naturaleza, de una montaña nevada, nos dice sólo una cosa: ¡Todo es ordinario y regular, todo es cotidiano! Ella se contenta

[95] S*upra,* cap. II.2

[96] *Supra,* cap. II.2

> con reconstruir lo que el hombre ha roto, rearma lo que el hombre ve quebrado. Y cuando un personaje deja por un momento un conflicto familiar o un velatorio para contemplar la montaña nevada, es como si intentara restablecer el orden de las series perturbado en su casa, pero restituido por una Naturaleza inmutable y regular, con una ecuación que nos da la razón de las aparentes rupturas (p. 30).

Pero hay otros lugares en la filosofía de Kant dónde se reflejan sus pensamientos sobre lo sublime. Para él, los sentimientos más delicados son precisamente el de lo sublime y el de lo bello; que nosotros podríamos identificar, haciendo eco de la teoría freudiana con *Tánatos* y *Eros* respectivamente: «Lo sublime conmueve, lo bello encanta»[97]. En la misma obra, Kant afirmará que

> Las diversas sensaciones de agrado o desagrado, no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o desplacer.[98]

Deleuze sigue con su lectura de Schrader; para éste:

> […] la naturaleza o la estasis [sic] se definían como la forma que anuda lo cotidiano en "algo unificado, permanente". No hay ninguna necesidad de invocar una trascendencia. En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros (p. 34).

---

[97] KANT, Immanuel (1764): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid, 1997, p 32. En esta obra, Kant define tres tipos de sublime: terrible (horror, melancolía, soledad); noble (admiración sosegada); magnífico (belleza extendida en un plano sublime).

[98] *Íd.*, p. 29.

Siguiendo el título de la obra que analizamos, lo que Deleuze intenta es una definición de la imagen–tiempo, que sería característica de lo que ha venido definiendo como *cine moderno*. No implicaría ausencia de movimiento (aunque a veces suponga su enrarecimiento); pero sí varía el tipo de subordinación: el movimiento se supeditará ahora al tiempo. Deleuze lo explica de manera muy gráfica cuando sostiene que el espectador pasa de preguntarse «qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente» a «qué es lo que hay para ver en la imagen». Eso es lo que Deleuze denomina *opsignos* y *sonsignos* —que sitúa históricamente tras la II Guerra Mundial (pp. 360–61).

Deleuze da a continuación referencia de la crítica que hizo Burch sobre el declive de la obra de Ozu tras la guerra. El filósofo francés no cree que se diese ese decaimiento —con lo que estamos de acuerdo— pues su cine de posguerra vendría a confirmar el su estilo cinematográfico, aún más, lo renovaría, reforzando y desbordando el tema de las *generaciones opuestas* (p. 30).

En cuanto al campo vacío en el cine de Ozu, Deleuze lo relaciona con las imágenes sonoras —aunque no llega a nombrarlos como tal. A lo largo de un determinado film el campo vacío ya no tendrían valor sólo por sí mismo, sino que sería continuador de los *on-signos*, pero en un silencio o en un vacío muy prolongado. Ello, sin embargo, sin que signifique una dialéctica, por ejemplo, entre lo ordinario y lo notorio (pp. 28–29). Deleuze, de hecho, no les da un valor en sí mismos, sino que los pone en relación con el texto Ozu en general:

> Un término sale de su secuencia, surge en medio de otra secuencia de cosas ordinarias con respecto a las cuales adopta la apariencia de un momento fuerte, de un punto notable o complejo. Son los hombres

> quienes trastornan la regularidad de las series[99], la continuidad corriente del universo […] Esto es lo que piensa Ozu; la vida es simple, y el hombre no cesa de complicarla "agitando el agua durmiente" (como los tres compadres de *Akibiyori*) (p. 29).

Deleuze ve en los espacios de Ozu unos espacios corrientes, bien sea por *desconexión* o por vacuidad. Aquí introduce el tema del campo vacío que no contiene personajes ni movimiento,

> […] son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la Naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen directamente […] Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y del objeto, del mundo y el yo. Corresponden en parte a lo que Schrader llama «estasis», Nöel Burch «pillow-shots», Richie «naturalezas muertas». El problema es saber si, con todo, no hay que establecer una distinción en el seno de esta misma categoría (p. 31).

Deleuze clasifica los campos vacíos no sólo por la ausencia de personajes, sino también por su desconexión con el resto de las imágenes o secuencias:

> En cuanto a los espacios vacíos, sin personajes ni movimiento, son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la Naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen directamente […] Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y del objeto, del mundo y el yo. Corresponden en parte a lo que Schrader llama «estasis» [sic], Nöel Burch «pillow-shots», Richie «naturalezas muertas». El problema es saber si, con todo, no hay que establecer una distinción en el seno de esta misma categoría (p. 31).

A continuación categoriza el campo vacío en relación a la pintura:

---

[99] Aquí Deleuze hace referencia a la teoría de las series de Leibniz, que a su vez conocería la filosofía china y su trabajo con las series. Recordemos que escribió un libro sobre el *Libro de los cambios* (*Yi Jing* o *I Ching*).

Entre un espacio o paisaje vacío y una —en términos estrictos— naturaleza muerta, hay sin duda muchas semejanzas, funciones comunes y tránsitos imperceptibles. Pero no son la misma cosa, naturaleza muerta y paisaje no se confunden. Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente: caso del plano largo del jarrón, casi al final de *Banshun*[100]. Objetos como éstos no se envuelven necesariamente en el vacío, pero pueden dejar vivir y hablar a los personajes en un cierto «flou», como la naturaleza muerta de jarrón y frutas de *Tokyo no onna*[101] o la de frutas y clubs de golf de *Shujuko wa nani o wasuraetaka*[102]. Es como en Cézanne, los paisajes vacíos o agujereados no tienen los mismos principios de composición de las naturalezas muertas llenas (*Ibíd.*).



CEZANNE 1



CEZANNE 2

Deleuze observa en Cézanne[103] una potencia tectónica o geológica que transforma al conjunto, no sólo en los paisajes, sino también en las naturalezas muertas. Según Deleuze, Ozu a veces

[101] *La mujer de Tokio*, 1933.

[102] *¿Qué ha olvidado la señorita?*, 1937.

[103] * CEZANNE 1, Paul: *Azucarero, peras y taza azul*, 1866, óleo sobre lienzo, 30 x 41 cm., Museo Granet.

* CEZANNE 2: *Maisons au bord d'une route*, 1881, óleo sobre lienzo, 60 x 73,5 cm., El Hermitage, San Petersburgo.

titubea entre paisaje/naturaleza muerta, descolocándose las funciones y creando transiciones sutiles: por ejemplo, en la composición con la botella y el faro, al comienzo de uno de sus últimos filmes, *Ukigusa* (*La hierba errante*, 1959).



UKIGUSA

> La distinción no es menos la del vacío y lo lleno, que aprovecha todos los matices o relaciones en el pensamiento chino y japonés como dos aspectos de la contemplación. Si los espacios vacíos, interiores o exteriores, constituyen situaciones puramente ópticas (y sonoras), las naturalezas muertas son el revés, el correlato de aquéllos (p. 32).

Siguiendo esa diferenciación entre naturaleza muerta y paisaje, para Deleuze la primera es el tiempo, como todo lo que cambia. Las naturalezas muertas serían las imágenes puras y directas del tiempo, «el tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio. El tiempo es "la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud"» [104] (pp. 31-32).

Incidiendo en las interrelaciones con la pintura, Deleuze trae ahora a colación las ideas del pensamiento chino y japonés respecto a lo vacío y lo lleno: «Si los espacios vacíos, interiores o exteriores, constituyen situaciones puramente ópticas (y sonoras), las naturalezas muertas son el revés, el correlato de aquéllos (p. 32)».

A continuación cita de nueva a Bergson cuando éste afirma que en el fenómeno perceptivo no percibimos la cosa o la imagen

[104] Citado de SHÔBÔGHENZO, Dôghen: s.t., Ed. De la Différence.

entera, sino que percibimos siempre menos que eso: justamente lo que estamos interesados en percibir, o «lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas o de nuestras exigencias psicológicas» (p. 35).

En esto se acerca a los formalistas y a su concepto de desfamiliarización, pues si de ordinario no percibimos más que tópicos, cuando nuestros esquemas sensoriomotrices se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptico-sonora pura. Es esta una imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente «en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser "justificada", bien o mal» (p. 36).

Para Deleuze, un espacio vacío, sin personaje, posee cierta plenitud. Así, su aparente desconexión respecto del flujo de imágenes se puede reencadenar de formas infinitas. Y ahí es donde Deleuze aboga por una necesaria lectura de la imagen, a la que él llamará *estratigráfica*, que engarce esos *reencadenamientos*, tranformados en infinitas lecturas. Deleuze hace aquí referencia a lo que Burch denominó *aprehensión retardada*[105], la cuál forzaría al espectador a hacer una lectura, como función del ojo o como percepción de percepción;

> En síntesis, lo que llamamos lectura de la imagen visual es el estado estratigráfico, la inversión de la imagen, el acto correspondiente de percepción que no cesa de convertir lo vacío en lleno, el derecho en revés (p. 324).

En la teoría deleuziana se promueven las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el *montaje-cut*, como un *más allá del*

[105] BURCH (1970) *op. cit.*.

movimiento; sin que ello signifique detenerlas de acuerdo a axiomas sensoriomotrices, sino que se buscaría cristalizarlas en otro tipo de imagen. Así, la imagen-movimiento no desaparece, sino que queda subordinada a los opsignos y sonsignos. Deleuze promueve, entonces, una *lectura,* además del visionado, de la imagen; dándole predominancia a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto, a borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar, sin que ello signifique que éste desaparezca. Aboga, pues, por un cine como analítica de la imagen (p. 39).

Desde esta perspectiva, Deleuze clasifica históricamente tres tipos de lectura de la imagen cinematográfica: en el cine mudo habría dos clases de imágenes, una vista y la otra leída (los intertítulos) por lo que la lectura de la imagen dependería este hecho; un segundo tipo, que aparecería en el primer cine sonoro, en el que se analizaría la imagen buscando el efecto global del acto del habla sobre la imagen vista; y, finalmente, un tercer tipo, el del *cine moderno,* en el que el *deber* de leer la imagen cobraría autonomía y todo el esfuerzo de lectura le concerniría en exclusiva a ésta, convirtiéndose en legible de forma independiente (p. 325). En este sentido, como dice Deleuze, se crea el acontecimiento, «pero en un espacio vacío de acontecimiento» (p. 326).

En cuanto al tema de la trascendencia de Schrader, para Deleuze no hay ninguna necesidad de invocarla:

> En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros. Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en

> acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre es posible extraer de las relaciones sensoriomotrices en la imagen-acción. Tampoco se trata de escenas de terror, aunque en ocasiones haya cadáveres y sangre. Se trata de algo excesivamente poderoso. O excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz […] De alguna manera algo de la imagen se ha vuelto demasiado fuerte. Ya el romanticismo se proponía esa finalidad: captar lo intolerable o lo insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción (p. 34).

Sin embargo, Deleuze percibe, en nuestra intención como espectadores de lo que queremos ver, el mismo grado de fantasía y ensueño que de aprehensión objetiva; es decir, una simpatía subjetiva hacia lo intolerable, una empatía que penetra lo que se ve en el film. Siguiendo con la crítica a Schrader, esto no significaría que lo intolerable no se puede separar de una revelación o de una iluminación, como si hubiese un tercer ojo: «El propio Ozu no es el guardián de los valores tradicionales o reaccionarios, sino el más grande crítico de la vida cotidiana» (p. 34).

Según Deleuze, Ozu desprendería lo intolerable de lo insignificante, extendiendo sobre la vida cotidiana la fuerza de una contemplación plena de simpatía y piedad. En este sentido, para Deleuze lo importante es que el personaje o el espectador se hagan *visionarios*.

> La situación puramente óptica y sonora despierta una función de videncia, a la vez fantasía y atestado, crítica y compasión, mientras que las situaciones sensoriomotrices, por violentas que sean, se dirigen a una función visual pragmática que «tolera» o «soporta» prácticamente cualquier cosa, desde el momento que participa de un sistema de acciones y reacciones (p. 35).

En cuanto al tratamiento del sonido en Ozu, Deleuze lo ejemplifica en este caso con el procedimiento del tipo «un plano, una réplica» —cuyo máximo exponente clásico es Lubitsch. Sin embargo, aquí sí matiza la comparación para indicarnos que en el caso de Ozu no hay intriga:

> […] la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y de la imagen sonora que éste dice, siendo lo esencial del guión [ozuniano] una naturaleza y una conversación absolutamente triviales (por eso lo único que cuenta es la elección de los actores por su apariencia física y moral, y la determinación de un diálogo cualquiera en apariencia sin tema preciso).[106]

Deleuze aboga aquí por el *son-signo*, aunque la explicación humanista que da de los personajes ozunianos proviene de Schrader.

Para finalizar con este repaso por el pensamiento deleuziano sobre Ozu, todavía vamos a introducir un concepto que él propone y que podemos relacionar directamente con el campo vacío ozuniano, la *imagen-tiempo*:

> La imagen-tiempo no implica ausencia de movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento); pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. Ya no es el tiempo el que emana del movimiento, de su norma y de sus aberraciones corregidas, es el movimiento como «falso movimiento», como movimiento aberrante, el que depende ahora del tiempo. La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el *cine moderno se pregunta*: ¿cuáles son la nuevas fuerzas que trabajan la imagen y los nuevos signos que invaden la pantalla?[…] Lo que después

[106] Hace referencia a RICHIE (1974) *op. cit.,* pp. 15-26.

> de la guerra pone en entredicho a este cine de acción es la ruptura misma del esquema sensoriomotor: el ascenso de situaciones ante las cuales ya nos se puede reaccionar, de medios con los cuales ya no existen sino relaciones aleatorias, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados que reemplazan a las extensiones calificadas. He aquí que las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. Son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir […] [Son los opsignos y sonsignos] (p. 361, la cursiva es nuestra).

Esta descripción de la *imagen*-tiempo se corresponde con su concepto de campo vacío en Ozu, al que emparenta, de este modo con el *cine moderno* —lo que, a su vez, lo pone en la misma estela de pensamiento de la teoría neoformalist encabezada por Bordwell.

II.5 Otras aportaciones al estudio de la estética ozuniana: *Ozu's Anticinema*

En este epígrafe vamos a reseñar otro autor que no se pueden encuadrar fácilmente ni en los culturalistas ni en los neoformalistas, y que en la introducción a este capítulo hemos ubicado en la *tercera postura* crítica sobre los estudios ozunianos, ya que comparte, en cierta medida, los presupuestos de las dos posturas anteriores (cultural/religiosa y neoformalista o contestaria a Hollywood). Yoshida Yoshishige —que a menudo prefiere los caracteres chinos de su apellido, leído «Kiju»—, es un director de cine japonés nacido en 1933 que jugó un papel significativo en la "Nueva Ola Japonesa" de los años sesenta. En 1994 realizó un documental sobre el cine de Ozu (*Yoshida Kiju ga kataru Ozu-san* [*Yoshida Kiju*

habla de los filmes de Ozu] para la NHK (televisión pública japonesa) del cuál surge el libro que publicó en 1998, *Ozu's Anti-cinema*[107]. Dentro de esa *nueva ola*, Ozu era considerado demasiado *viejo y conservador* como para retratar adecuadamente los cambios sociopolíticos de la posguerra japonesa. Por ejemplo, otro componente de ese movimiento, Imamura Shoei, afirmaría que « "[He] stood for everything in Japan against I wanted to rebel"»[108]. Así, el libro citado supone una revisión de esa concepción crítica sobre Ozu, dónde Yoshida *repiensa* públicamente su relación con éste.

Empieza contando una anécdota: poco antes de morir Ozu, en el lecho de muerte, éste le susurró dos veces que el «cinema is drama, not accident» (p. xi). Sin embargo, Yoshida no pareció entenderlo entonces y, tras la lectura de su libro, no parece que lo haya entendido todavía; pues, cae en el mismo error que los neoformalistas al considerarlo puro juego de permutaciones; lo cuál, en el fondo, sería *accident and not drama.* Así, la hipótesis de Yoshida es que a través de su carrera, Ozu cuestionó críticamente el artificio del cine. En este sentido, para Yoshida, el cine clásico de Hollywood es puramente comercial.

Según Yoshida el mundo es *caos* y cualquier coherencia o *gran narrativa* se consigue que intente organizarlo es una manipulación artificial. Es lo que puede verse, según Yoshida, en la narración clásica de Hollywood a través de lo que él llama *artificio del cine*. Así, cree que Ozu habría conocido estos artificios desde el

---

[107] Michigan Monograph Series in Japanese Studies, nº 49, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, 2003 (*Ozu Yasujiro no han eiga*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1998) Trans.: Daisuke Miyao and Kyoko Hirano.

[108] Yoshida, *op. cit.*, p. x, en RYKIA, Tayama: Nihon no eiga sakkatachi: Sosaku no himitsu (Japanese filmmakers: Secrets of creation) (Tokyo: Daviddosha, 1975) p. 12.

principio de su carrera y habría decidido jugar lúdicamente con ellos, cuestionándolos en sus filmes (p. xii).

Sin embargo, para Yoshida el estilo cinematográfico de Ozu, como «anti-cinema» es también una especie de *teología del cine*, denominando, por ejemplo, a *Tokyo monogatary* (*Cuento de Tokio*, 1953) un «sacred film of revelation» porque, al experimentar con el medio, Ozu revelaría la artificialidad del cine clásico de Hollywood (p. xiii). La lógica de esta última frase es compleja, pues parecería que ese carácter sagrado nos llevaría a todo lo contrario, es decir, no a revelarnos su artificialidad, sino su carácter mítico. Intentaremos desgranar esta contradicción, que creemos que surge —como en los neoformalistas— de una concepción errónea sobre el cine clásico de Hollywood —de ahí la necesidad, igualmente, de introducir un capítulo en nuestra tesis para definir ese modelo (*infra*, cap. IV). Sea como fuere, comparte con Bordwell y Burch la idea de que el cine de Ozu es básicamente una contestación o revisión del cine hollywoodense clásico.

Uno de los temas principales del libro de Yoshida es la *repetición* y la *diferencia*. Yoshida afirma que los filmes de Ozu repetidamente presentan episodios diarios una y otra vez, sin marcar una jerarquía entre ellos. Así, la vida cotidiana estaría llena de incidentes repetitivos en los que sólo habría ligeras diferencias, gracias a accidentes de cualquier tipo. Yoshida ve en ello el deseo de Ozu de representar las vidas humanas de forma no dramática (p. xvii). Lo que parece, pues, implícito a lo largo del libro —y en contra de lo que podría pensar el mismo Ozu— es que éste realizó filmes acerca de *accidentes* de la vida cotidiana llena de sucesos nada dramáticos.

Otro concepto clave en su análisis del texto Ozu es el de la «mirada de los objetos» —no usado necesariamente, como podría sobreentenderse en sentido psicoanalítico—, sino más bien como la técnica cinematográfica del *punto de vista* (*manazashi* en japonés). Así, Yoshida afirma que los filmes de Ozu están llenos de puntos de vista no de seres humanos, sino de objetos. La intención de Ozu sería no focalizarse en una perspectiva central, visión general, o personaje principal —como la narración clásica de Hollywood lo hace normalmente— sino, simplemente, representar varios puntos de vista, y no necesariamente en exclusiva de seres humanos. De acuerdo con Yoshida, los filmes de Ozu tratarían acerca de cómo mirar a los seres humanos desde el punto de vista de las cosas mismas (p. xviii).

Llegados a este punto, Yoshida reconoce que su

> […] interpretation of Ozu-san's films is nothing but a fiction. I cannot provide an answer to the question of why Ozu-san sensed and acknowledged that the world was extremely chaotic. I have mottled fiction about Ozu-san (p. 148). [109]

Finalmente, Yoshida no acaba de explicarse qué es ese *drama* al que se refiere Ozu. Algo parece vislumbrar cuando afirma que «the "drama" exists between Ozu-san and his films»[110] (p. 151). Sin embargo, no sabe interpretarlo correctamente, pues finaliza afirmando que

> The real drama in the mind of Ozu-san as he died was related to his desire to bring the chaotic world to order within the artificial fictions of motion pictures. Thus, Ozu-san's films are not simply films, they are the

[109] «[…] mi interpretación de los filmes de Ozu-san son tan sñolo ficción. No puedo suministrar una respuesta a la pregunta de porqué Ozu-san se dio cuenta y reconoció que el mundo era extremadamente caótico. He salpicado una ficción acerca de Ozu-san».

[110] «el "drama" existe entre Ozu-san y sus filmes».

antithesis to films: anti-cinema (*Íbid.*).[111]

II.5.1 El caso español

Nuestro país no se ha prodigado en los estudios sobre el cine de Ozu, pues no hay ninguna obra dedicada en exclusiva a su éste. Tan sólo un catálogo del Festival de Cine de Valladolid compilado por René Palacios[112], un par artículos en *Contracampo*[113], dos extensos artículos de la revista *Dirigido por*[114] escritos por Rafael Miret y un número especial de la revista *Nosferatu*[115]; todos ello con un encomiable enfoque pedagógico y generalista.

Sin embargo, en este epígrafe nos vamos a fijar en dos capítulos de sendos libros en los que se emprende un análisis más concreto y con afán interpretativo. Nos referimos al de la profesora Margarita Schmidt, que lleva años dedicándose a la investigación, entre otros, del cine oriental clásico y contemporáneo, y que va inserto en su obra *Análisis de la realización cinematográfica*[116]. El segundo de los autores que ha trabajado de forma más analítica en

---

111 «El drama resal en la mente de Ozu-san al morir estaba relacionado con su deseo de ordenar el mundo dentro de las ficciones artificiales del cine. Así, los filmes de Ozu-san no son simplemente films, son la antítesis de los flmes: anti-cine».

112 PALACIOS, René (1974), comp. y traduc.: *Yasujiro Ozu*, 24 Semana Internacional de Cine de Valladolid, SEMINCI, con textos de René Palacios, Donald Richie, Chisu Ryu, Tadao Sato y Marvin Zeman.

113 VV.AA: "Yasujiro Ozu" nº 13, año 2, junio, Instituto de Cine, radio-Tv de Valencia, Valencia, 1980, pp. 33-50.

114 MIRET JORBA, Rafael (1981): "Yasujiro Ozu", *Dirigido por. Revista de* cine, nº 81-82, marzo-abril: 26-36 y 26-39.

115 *Nosferatu. Revista de cine: Yasujiro Ozu* (1997): nº 25-26, diciembre, Donostia Kultura, San Sebastián, 158 pp.

116 SCHMIDT NOGUERA, Margarita (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*, Síntesis, Madrid.

España sobre Ozu es el investigador Santos Zunzunegui, en un capítulo de su obra *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*[117]. Podemos anotar, entonces, como dato curioso, que ambos investigadores han escogido al director japonés como objeto de análisis en obras similares en cuanto a que ambas son propuestas metodológicas de análisis fílmico en general.

II.5.1.1 *Percepción y cultura*: el cine japonés según M. Schmidt

Como vamos a comprobar, Schmidt pretende una fusión de los planteamientos expuestos hasta el momento; es decir, el culturalista o religioso del Zen y el neoformalista.

Para empezar, veamos su lado más neoformalista:

> […] abordamos el tema del cine clásico japonés al considerar que sus planteamientos formales, *divergentes como tónica general del cine de Hollywood*, aportaron nuevos enfoques y soluciones a los problemas de la creación cinematográfica (p. 107, la cursiva es nuestra).

Sin embargo, podemos afirmar que también toma parte su análisis de Schrader y Richie, pues afirma que su intención es presentar «la particular visión del mundo de la cultura tradicional japonesa»; lo cuál le permite apreciar la relación entre pensamiento, percepción y cultura y su expresión fílmica (*Ibíd.*). A partir de este punto, Schmidt emprende una breve descripción de la historia cultural japonesa; pero lo que más nos interesa ahora es la clara pos-

[117] ZUNZUNEGUI, Santos (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico,* Paidós, Barcelona.

tura en cuanto a la inclusión de la influencia del budismo Zen —que creemos menos ambigua que la de Richie y Schrader:

> El budismo Zen desarrolló un enfoque donde el ser humano ya no es el centro del universo, sino un elemento más de la naturaleza y en interacción con el resto de los elementos que la conforman. Parte de la base de que la existencia implica sufrimiento y que sólo mediante el conocimiento de uno mismo puede el individuo liberarse de la tensión que implica el deseo. El camino para alcanzar esta liberación lo encuentran los budistas en la meditación, mediante la cual podrán alcanzar el *satori* o la revelación. Si pudiéramos explicar el *satori* en términos del pensamiento occidental tendríamos que referirnos al *insight* descrito por los psicólogos de la Gestalt[118]. Se tiene *insight* acerca de un fenómeno cuando se comprenden o se sienten las relaciones entre sus elementos e incluso las que lo conectan con uno mismo. El *insight* al igual que el satori no supone la revelación de la verdad. Basta con que sea una sensación de que las cosas son de un cierto modo y esto nos permite orientar nuestras actuaciones. En la filosofía Zen, gracias a la constante reorientación de la vida que se produce como consecuencia de la progresiva acumulación de *insights*, se llega a la ausencia de la necesidad de afirmación del "yo- freudiano o, a lo que es lo mismo, la disolución del "yo" y a alcanzar el "nirvana" o perfección. Frecuentemente desde la perspectiva occidental se interpreta que en este proceso es más importante el sentir que el pensar; sin embargo, la interpretación quizá "menos desacertada" fuera que se trata de sentir/pensar en la dirección adecuada.
>
> En la misma línea se entiende que este enfoque ponga el énfasis en la relatividad de los fenómenos que atormentan al ser humano, que llame la atención sobre la complementariedad de los diferentes objetos, seres y fenómenos de la naturaleza y que destaque la importancia de captar la fluidez de la existencia, de su carácter efímero y del gran valor de la simplicidad, en el profundo conocimiento de que ésta no se logra sino después de un largo camino de depuración personal (p. 109).

[118] Schmidt extrae esta idea a partir de BRUNER, J.S. y ANGLIN, J.M.: *Beyond the Information Given: Studies in the Psychology of Knowing*, Norton, New York, 1973.

No obstante, parece un poco arriesgada la comparación con la psicología gestáltica, la cuál, habría que justificar más profundamente. De hecho, creemos que es más fructífera la comparación con el psicoanálisis y el concepto de inconsciente y, de hecho ha dado lugar a una fructífera bibliografía al respecto[119]; no obstante no es el lugar para extenderse en ello.

Schmidt recuerda como el budismo Zen se introdujo en la época Heian (900-1200 d.C.) que es la etapa clásica (como para nosotros es la griega) de la cultura japonesa. Pero, para no extendernos en algo que veremos posteriormente con más detenimiento en el análisis textual de *Banshun* y que, en líneas generales, ya hemos analizado en Burch, Schrader y Richie, veamos directamente el enfoque Zen que Schmidt localiza en Ozu. En este sentido, para Schmidt, el gran tema que trata Ozu es el *fluir de la existencia humana*: «[…] es decir, el devenir de la vida observado desde un punto de vista reflexivo, resaltando la relatividad de los sentimientos y pasiones de la existencia humana» (p. 127).

En cuanto al campo vacío, Schmidt lo entiende como *fragmentador de las estructuras narrativas*; es decir, aquí se decanta de nuevo hacia el neoformalismo, en vez de situarlo en la estela del Zen:

> La motivación de estos recursos no es composicional y narrativa en una primera lectura, sin embargo, en muchos casos y al finalizar el visionado del filme, provocan en el espectador una relectura de la historia y amplían el sentido de la obra (*Ibíd*.).

[119] Por ejemplo, SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich (1964): *Budismo zen y psicoanálisis,* Fondo de Cultura Económica, México D.F.; SAFRAN, D. Jeremy, ed. (2003): *Psychoanalysis and Buddhism. An Unfolding Dialogue*, Wisdom Publications, Boston; EPSTEIN, Mark (1995): *Thoughts Without a Thinker. Psychotherapy from a Buddhist Perspective*, Basic Books (Perseus), New York, 1995; o PICKERING, John (1997): *The Authority of Experience. Essays on Buddhism and Psychology*, Curzon, Richmond Surrey.

Directamente reconoce otro tipo de motivación para el campo vacío propuesta por Bordwell: por planteamientos estéticos y al margen de mecanismos productores de sentido —lo cuál alejaría al campo vacío, de nuevo, del Zen. Deducimos que esos planteamientos se refieren a la pretendida desviación de Ozu del modelo clásico; aunque Schmidt afirma a continuación que el campo vacío puede utilizarse con una intencionalidad estética y poética, haciendo referencia a la poesía *haiku*, en el sentido de que crea un «"sostenido" del discurso y muestra la importancia de lo que no está presente en los acontecimientos de la historia» que provocarían *asociaciones* afectivas y cognoscitivas en el espectador que le permitirían a éste proyectar sentidos complementarios o alternativos (*Ibíd.*).

En este sentido, analizando un fragmento de *Otoño tardío* (*Akibiyori*, 1960), señala cómo los objetos que suelen aparecer en los campos vacíos «simbolizan el peso de la tradición que enmarca […] las decisiones importantes de los personajes». Schmidt vuelve a continuación al enfoque neoformalista, afirmando que el campo vacío o como lo denomina, *pillow-shot* —recogiendo la terminología burchiana— funcionaría cómo fragmentador del discurso y como introductor de *repetición* de una determinada cadencia, en algunos casos *distanciadora*[120] (p. 135). Comprobamos aquí lo que afirmábamos al inicio de este epígrafe en cuanto a que Schmidt pretende una fusión entre culturalistas y neoformalistas; pues frente a ese distanciamiento brechtiano, formalista, afirma cómo el Zen tiene *rituales de repetición* a través de un limitado repertorio de recursos —característica común con el estilo cinematográfico ozuniano — con

[120] Aquí puede percibirse en Schmidt la influencia brechtiana, como, por otra parte, es explicita en la metodología utilizada en su obra.

el fin de expresar los ciclos vitales de los personajes trascendiendo de esta forma lo cotidiano y elaborando un realismo estilizado (p. 136).

En el desarrollo de su análisis, Schmidt realiza observaciones muy interesantes acerca de la influencia directa de la pintura tradicional japonesa en el tipo de composiciones que utiliza Ozu para crear sus planos —para un desarrollo de este enfoque, remitimos al lector al epígrafe V.1.1.

Schmidt profundiza finalmente en su idea sobre la incidencia del budismo Zen sobre el cine de Ozu:

> Seguramente, si nos adentramos en la visión del mundo budista, entenderemos con mayor rigor las motivaciones de este tipo de planos. Por ejemplo, si sólo percibimos desde un punto de vista occidental estas imágenes vacías de personajes, las interpretaremos como simplemente estéticas y evocadoras; sin embargo, desde la visión oriental nos narran el contexto y las transformaciones vitales de los personajes. Por otro lado […] éstos cumplen una función de inducir al espectador a efectuar una relectura de la historia. Por tanto, desde este punto de vista, también está presente la motivación narrativa, sólo que se trata de otro estilo de narración diferente a la característica de Hollywood (p. 137).

En este fragmento se sintetiza su enfoque fusionante. Básicamente estamos de acuerdo con su planteamiento en cuanto al Zen; pero sólo hasta que añade que se trataría de un estilo diferente al modelo clásico. Para finalizar, señalaremos que no se percibe con claridad si alguno de esos dos enfoques que Schmidt intenta fusionar sale ganando respecto del otro. Sin embargo, nos acogemos al llamamiento final en el que preconiza una profundización en las claves culturales de la sociedad tradicional japonesa así como en el budismo Zen (p. 139).

II.5.1.2 *La mirada cercana* de Zunzunegui

Con el concepto de *mirada cercana* Zunzunegui hace referencia, en su obra sobre el *microanálisis fílmico*[121], a las tres maneras de mirar un film que propuso Eisenstein (en plano general, en plano medio y en primer plano)[122]. Así, sin desdeñar las críticas en «plano general» (que da cuenta del film globalmente y se hace en la prensa diaria) o «en plano medio» (que hace referencia a los aspectos temáticos y emocionales), intenta un análisis fílmico diferente (que Eisenstein ya habría desarrollado) «en primer plano» a través de «una mirada cercana». Para explicarlo, acude ahora a Godard a través del concepto «hacer experiencias de visión» (pp. 13-14)

> Pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa (p. 15).

Así, en principio, la metodología adoptada por Zunzunegui se aleja de la nuestra, pues nosotros hemos optado por atender a la totalidad de uno de los filmes de Ozu. No por ello la criticamos, ni es este el lugar para juzgar su alcance; pero sí creemos que debemos marcar la diferencia.

Para empezar ya con su análisis sobre Ozu, nos parece interesante su referencia a un lugar común que ya hemos tratado con anterioridad: la *japonesidad* de Ozu. Para Zunzunegui no es esa la

---

121 ZUNZUNEGUI, Santos (1996) *op. cit*.

122 *Íd.*, p. 13 recogido de "En gros plan" en EISENSTEIN, S.M.: *Au delà des étoiles. Ouvres. Tome I*, París, U.G.C, 1974 (1945), "En gros plan" p. 266.

cuestión importante, sino que para nosotros, espectadores occidentales,

> […] su cine produce un notable *efecto de sentido* vinculado con ese imaginario desde el que pensamos nuestra relación con una cultura que, a la vez, nos fascina y nos sitúa en posición radical de exterioridad (p. 155)

Consecuentemente, a continuación, Zunzunegui toma de Burch y su *To the Distant Observer* la *identidad visual* (el elenco de estilemas localizados por éste[123]) de Ozu que obviaremos porque no aporta nada en lo esencial.

En cuanto a los neoformalistas, Zunzunegui llega a la conclusión de que, aún valorando su esfuerzo analítico en cuanto a la doble motivación compositiva y realista del *modelo clásico de Hollywood*, les critica que a partir de ello lo contrasten con el *modelo contestatario ozuniano*, pues son tradiciones culturales radicalmente opuestas (p. 157).

Como en varios de los autores que hemos analizado, Zunzunegui comparte la idea de que la composición de los planos en Ozu tiene mucho que ver con la tradición pictórica japonesa. Para ello retoma a Burch, muy en concreto cuando éste analiza la imagen ozuniana como plana (p. 161).

A continuación Zunzunegui se refiera a la cámara baja o a lo que él denomina *vista desde el tatami*. Percibe en ese estilema un oxímoro, pues muestra la fluidez del tiempo y su congelación a la vez; lo que se refuerza por el hecho de que para Ozu cada plano podía ser una composición autosuficente. Así, cobraría sentido la elección de la cámara baja, pues esto expresaría el *deseo de composición*, al tiempo que se saca partido de los *fusuma* o puertas co-

[123] *Supra,* cap. III.3

rrederas japonesas —y, aunque Zunzunegui no lo apunta, al fluir del espacio que ello permite (*Ibíd.*).

El estilema de la cámara baja suele ir unido al de *repetición simétrica* de encuadres que Zunzunegui interpreta como un *espacio del retorno de lo mismo* y como una posición moral ascética (p. 162).

En cuanto al campo vacío, Zunzunegui lo considera el «efecto estilístico dominante y ejemplar» de Ozu (*Íbid.*). Descarta que sea un efecto puramente artístico (en la estela neoformalista) para afirmar que supone la cristalización de

> […] efectos de sentido plenos que, sin dejar de situarse como motivos expresivos, apuntan hacia la misma presencia de la *forma del contenido* construida por el trabajo de Ozu (p. 163).

Para apoyar su postura, acude a *Banshun* y concluye en que el campo vacío viene

> […] a insertarse en el interior de un flujo diegético que es, al mismo tiempo, regular, ordenado y altamente previsible, y del que destacan *como* si se tratara de una serie de elementos dispersos de carácter arbitrario. Es, justamente, esta apariencia de *arbitrariedad* lo que confiere a éstas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el de no tenerlo unívoco (p. 164).

Al emprender el *microanálisis* del inicio de *Cuento de Tokio* (*Tokyo Monogatari*, 1953)[124], Zunzunegui afirma que:

> […] para Ozu, el reconocimiento de *la inmutabilidad de las cosas* y del mundo, considerado como entidad global, es la única capaz de otorgar

[124] Nosotros aportamos un análisis diferente en "Lectura textual de *Cuento de Tokio* desde la perspectiva del Bien" (2003), *Trama & Fondo*, nº 15, Asociación Cultural *Trama & Fondo*, 2º semestre, pp. 73-82. Este análisis puede servir también de introducción al siguiente capítulo dedicado a la definición de modelo clásico de Hollywood.

> un marco para la comprensión adecuada de tragedias humanas (p. 176, la cursiva es nuestra)

Es decir, reconoce cierto carácter unívoco del campo vacío a través de esa *inmutabilidad*. A continuación, Zunzunegui retoma la teoría neoformalista

> Si, además, se quiere permanecer en el terreno de lo que un occidental denominaría como «estrictamente formal», cabría recordar que para la filosofía zen la distinción entre significado y nivel expresivo es impertinente, pues *las cosas no tienen sentido sino forma*. O si se prefiere […] el *sentido es un problema de forma* (*Ibíd*.).

En cierta forma sí podría decirse que el sentido *empieza* como un problema de forma; pero no puede acabarse ahí, pues sólo se atendería una de las acepciones del concepto de «sentido», la de «dirección»; pero hay otra no menos importante, la de algo que se *siente*, que es *sentido* por el espectador; algo de lo que la *forma* no puede abarcar en toda su amplitud, pues éste es algo cerrado, mientras que el sentido de un texto nunca lo es.

III. EL MODELO DE CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

En este capítulo vamos a exponer lo que entendemos por *cine clásico de Hollywood*. Creemos que es importante aclarar este concepto por dos motivos principales:

1) Por un parte, ya hemos visto como en la crítica generalizada, sobre todo en la del enfoque neoformalista, se sostiene que Ozu se desvía de este modelo.

2) El segundo motivo está relacionado con el anterior: creemos que hay un malentendido general en la Teoría Cinematográfica dominante en cuanto a cómo debe ser pensado el cine clásico, y que intentaremos aclarar aquí.

A partir de esclarecer los dos puntos anteriores, planteamos la hipótesis de que el cine de Ozu comparte un territorio común con el modelo clásico de Hollywood. Veremos también cómo la influencia de la cultura tradicional Zen y la personalidad de Ozu ayudan a ello.

Para este epígrafe nos vamos a basar en la teoría sobre el cine clásico de Hollywood que más se ha extendido en el ámbito académico en los últimos años: la de los neoformalistas, con Bordwell a la cabeza. Dado que el neoformalismo tiene una interpretación particular sobre el cine de Ozu —con la que ya hemos señalado nuestra diferencias (*cfr.* III.4); tendremos que indicar también las posibles diferencias que encontremos respecto de la interpretación neoformalista del cine clásico de Hollywood.

Como indica Requena, a lo largo de varias décadas de teoría cinematográfica se ha ido imponiendo una interpretación del cine clásico

> […] como una gran maquinaria industrial que habría respondido siempre, en lo esencial, a un mismo y único sistema de representación

> cinematográfico, independientemente de la variación de la calidad de sus productos: el llamado cine clásico norteamericano.[125]

En este sentido, Bordwell, en su obra *El cine clásico de Hollywood*, afirma que el objetivo de su investigación es dar cuenta de la dimensión histórica del estilo clásico,

> […] a través del examen del sistema de producción de Hollywood, la consolidación del estilo en un periodo específico y los cambios que experimenta a lo largo de los años (Bordwell, 1985 [1997: 9]).

Vemos, pues, que Bordwell especifica las condiciones históricas de este paradigma, para definir lo que denomina un *sistema de práctica cinematográfica* que sitúa los procesos textuales en un contexto colectivo de películas. Así, en su libro quiere mostrar cómo ese concepto puede historiar el análisis textual y conectar la propia historia del estilo fílmico con la historia de la industria cinematográfica. (p. XIV).

> Un sistema de práctica cinematográfica, por tanto, consiste en una serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que soportan un sistema integral de producción cinematográfica, que a su vez las soporta a ellas […] Estas normas formales y estilísticas se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción: un conjunto característico de objetivos económicos, una división específica del trabajo y modos particulares de concebir y ejecutar el trabajo cinematográfico […] Por tanto, abordar la cinematografía de Hollywood entre 1917 y 1960 como un sistema unificado de práctica cinematográfica es defender un sistema coherente por medio del cuál las normas estéticas y el sistema de producción se refuerzan mutuamente (*Ibíd.*).

[125] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2004): *Pensando la historia del cine americano. La diligencia. Vértigo. El silencio de los corderos,* «Introducción», sin publicar.

Para distinguir los grados mayores o menores dentro de ese grupo de normas, Bordwell propone tres niveles.

1) Recursos: formado por elementos técnicos aislados que serían característicos del cine clásico de Hollywood.

2) Sistemas: formados por las funciones y relaciones de esos elementos técnicos; por ejemplo, la construcción del espacio. Esta cualidad sistemática también establece límites al paradigma (del cine clásico de Hollywood). Bordwell da por sentado que cualquier film narrativo de ficción posee tres sistemas: a) de lógica narrativa causal (definición de sucesos, relaciones causales y paralelismo entre los sucesos; b) de tiempo cinematográfico (orden, duración, repetición); y c) de espacio cinematográfico (composición, orientación, etc.).

3) Relaciones entre sistemas: el estilo fílmico puede definirse como la relación recíproca entre estos sistemas, pues la lógica narrativa causal, el tiempo y el espacio interactúan los unos con los otros. Pero no de forma equivalente: el espacio-tiempo es un vehículo de la causalidad narrativa (pp. 6-7 y 13).

Bordwell avisa que toda esta sistematización del film clásico requiere ciertas actividades por parte del espectador, las cuáles pueden corresponder a un grado muy alto de estandarización. Pero, aunque por ello sean muy fáciles de aprender, no significa que sean sencillas. El espectador, según Bordwell, se guía por *esquemas*, entendidos como patrones formales tradicionales para la reproducción del tema[126]. En este sentido los esquemas del cine clásico crean una disposición mental que puede activarse con cualquier

[126] Es una definición que recoge de GOMBRICH, E. (1969): *Art and Ilusión,* Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 50-53.

film en concreto. Se trataría, pues, de un concepto dinámico del espectador que explicaría tanto la *fascinación* de éste ante el film clásico, como la comprobación de hipótesis que se propondría el espectador ante lo que ve en la pantalla; para todo lo cuál se requiere que el espectador salga al encuentro del film (p. 8-9). Es en este punto habría que preguntarse dónde se sitúa la experiencia del espectador en esos *esquemas*; dicho de una forma más directa, de qué manera la teoría neoformalista da cuenta de la emoción del espectador.

Para aplicar su método de trabajo Bordwell propone trabajar con lo que denomina la *obra típica* (que tiene que ver con la búsqueda de ciertas constantes fílmicas a través de un determinado corpus de filmes desde un punto de vista estadístico), que contrapone a la *obra maestra*; pues relaciona ésta última con el academicismo, el canon y la tradición:

> Mi análisis de las normas del estilo clásico reserva un lugar privilegiado no a la *película aberrante*, que no respeta y pone a prueba las reglas, sino a la película *discretamente conformista* que sencillamente intenta seguirlas (p. 11, la cursiva es nuestra).

No es el lugar para discutir esa terminología ciertamente peyorativa (*película aberrante*); simplemente dejamos constancia de que no acabamos de entender las ventajas de analizar una serie de *filmes típicos* frente a las *obras maestra* del cine hollywoodense. En cuanto a éstas últimas, ya que Bordwell utiliza el término, seguiremos empleándolo ahora: la *obra maestra* no surge de la nada, sino que nace de ese caldo de cultivo conformado por miles de filmes *típicos*. La emoción del espectador se ancla de forma más duradera y profunda en una obra maestra antes que un film típico.

No obstante, dado que no hay forma de medir la intensidad de esa emoción —por no hablar de la calidad, pues un film típico puede provocar, a veces, una gran cantidad de emoción en el espectador—, parecería necesario atender a otro tipo de referencia que nos permita valorizar la obra maestra por encima del film típico. Creemos que esa referencia sería el hecho de que sobre la obra maestra el espectador suele volver con su emoción intacta o con la intención de ser re-creada; lo cual es más dudoso en el caso del film típico.

Asumiendo, pues, que Bordwell analiza el *film típico* de Hollywood —y que es una opción que tiene sus limitaciones—, diremos que el enfoque de Bordwell es formalista[127], con origen en los estudios literarios y cinematográficos de la tradición formalista rusa. Por ejemplo, de Jakobson, a través del concepto de *dominante*[128]: componente central de una obra de arte que determina a los demás componentes y garantiza la integridad de la estructura. Se trataría de una subordinación dinámica de los tres sistemas arriba señalados que estructuran el cine clásico (lógica causal narrativa, tiempo y espacio). Estos tres sistemas a su vez, están atravesados por una distinción entre *fabula* (historia, sucesos, acciones) y *syuzhet* (trama). Bordwell reconoce en esta distinción la virtud de que se valora la actividad del espectador a través de una *disposición mental* (p. 13).

La *trama* clásica, para Bordwell, es la causalidad basada en los personajes. Sin embargo, señala como podría estar centrada

127 Hemos desarrollado, en parte, este enfoque en el epígrafe III.4, en la que resumimos una obra anterior, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*

128 JAKOBSON, Roman (1971): "The Dominant", en Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (comps.), *Readings in Russian Poetics,* Cambridge, Mass., The MIT Press, p. 82.

también en causas naturales (por lo que ya no sería clásica): pone como ejemplo a Ozu «que sitúa el ritmo natural o ciclo vital en el centro de la acción» (p. 14). Podríamos objetar que esto no es exactamente así; pues la trama ozuniana sigue estando marcada por la causalidad centrada en los personajes, como se desprende del visionado de cualquiera de sus filmes o de la lectura de sus guiones. Un poco más adelante, Bordwell incide en este tema tomando de nuevo como ejemplo a Ozu (p. 20). Se pregunta cómo sería el cine narrativo sin la *causalidad personalizada*; y pone como ejemplo a Ozu, Bresson, Jancsó, etc.

Bordwell analiza cómo influye la *motivación* en la causalidad de la historia clásica: «La motivación es el proceso por el cual una narración justifica su material y la presentación de la trama de dicho material» (*Ibíd.*). La motivación puede ser de diversos tipos: *compositivo*, *realista, intertextual* y *artístico.* La motivación sirve para unificar la historia clásica. Tal unificación viene, además, facilitada por su carácter múltiple (p. 21).

No podemos detenernos ahora en la descripción de cada una de esas motivaciones. Sin embargo, sí nos interesa incidir brevemente en la última de éstas, pues Bordwell vuelve a nombrar a Ozu para señalar cómo éste daría preponderancia constante a la motivación artística en sus filmes (cita, concretamente, el último film que realizó Ozu film, *Samma no aji*, 1962). Según Bordwell, la motivación artística vendría dada por el virtuosismo técnico, la artificiosidad de las obras, el hecho de mostrar los mecanismos, etc.: «El uso que hace Hollywood de la motivación artística hace que el espectador permanezca en un estado de alerta considerable» (pp. 24-25).

En este sentido, para Bordwell la motivación que predomina en el texto clásico es la del tipo compositivo, con la que este tipo de texto se asegura una coherencia básica a través de los rasgos psicológicos, objetivos, romance, etc. Como señala Bordwell, el predominio de la motivación del tipo compositivo, ha llevado a muchos autores a tildar la narración clásica de ilusionista, o lo que Burch llama *el grado cero* de la representación cinematográfica[129] (p. 27).

> «Invisible» puede servir como descripción aproximada de lo poco que se fijan la mayoría de los espectadores en la técnica, pero no nos sirve de mucho si queremos analizar cómo funcionan las películas clásicas. Este tipo de conceptos restan valor a la naturaleza elaborada del estilo; un efecto transparente no nos anima a indagar bajo su lisa superficie. Este término también resulta impreciso. «Invisibilidad» puede hacer referencia a lo poco o mucho que nos comunica una narración, a la autoridad según la que conoce o comunica o al modo en que comunica. En esta «invisibilidad» hay un complejo entramado de problemas narrativos (*Ibíd.*).

En su definición de la narración clásica, Bordwell sigue a Sternberg[130], para clasificar la narración (o el narrador) según tres tipos:

1) Un tipo en el que la narración es *consciente de sí misma* (lo que demuestra su reconocimiento de estar informando a un público).

2) Otro en el que la narración es *conocedora* de la historia; ocurre, por ejemplo, cuando el narrador se convierte en un personaje.

---

[129] BURCH (1970) *op. cit.*, pp. 110-113.

[130] STENBERG, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

3) Un último tipo en el que la narración es *comunicativa*, que hace referencia a la disposición de ésta a compartir su conocimiento.

Según Bordwell, teniendo en cuenta esa clasificación, la narración clásica es omnisciente; pero el grado de omnisciencia fluctúa según el momento del film: más consciente al principio, menos a medida que avanza, para subir al final del film (p. 26).

En la narración clásica, según Bordwell, la introducción de los personajes y la acción suele *concentrada y preliminar*, es decir, que la exposición queda limitada principalmente al comienzo de la trama; de esta forma la narración se hace visible de forma muy rápida (p. 30).

Siguiendo con el tema de la omnisciencia, según Bordwell, la prueba más palpable de su predominio en el relato clásico es la *omnipresencia* de la cámara, en el sentido de que ésta puede mostrar cualquier sitio del espacio fílmico. No ocurre lo mismo con el tiempo (p. 33).

Todo esto lo va relacionando Bordwell con el tema del flujo de la información en el transcurso del film que se delega generalmente en la causalidad de la acción de los personajes y en las convenciones del género. En este flujo de información es muy importante la *redundancia*, para lo que hay un *número mágico,* el tres, pues «un acontecimiento es importante si se menciona tres veces» (p. 34).

La omnisciencia, sin embargo, como avisa Bordwell, no debe llevarnos a suponer que el film clásico se limita por completo a lo que ve un personaje: lo usual es utilizar esa omnipresencia para moverse con fluidez de un personaje a otro.

La narración clásica, por tanto, nos precipita *in media res* y a partir de

> ahí empieza a reducir las señales de su evidencia y omnisciencia. La narración logra esta reducción por medio de la omnipresencia espacial, la redundancia de la información de la historia, cambios mínimos en el orden temporal y juegos entre puntos de vista restringidos y puntos de vista relativamente libres (p. 36).

En cuanto a la música, según Bordwell, es un factor más de continuidad; o sea, que tiene una clara tendencia narrativa (*Ibíd.*) —sin embargo, pese al carácter paramétrico que Bordwell le da a la narrativa ozuniana, la utilización de la música por parte de Ozu es absolutamente clásica, pues, efectivamente, Ozu la utiliza, entre otras funciones, como elemento de continuidad.

Siguiendo con el tema de la narración clásica como invisible, Bordwell denuncia que ello parecería presuponer un espectador pasivo. Sin embargo, el espectador a traviesa el film clásico de forma sinuosa a través de un espacio tridimensional, reconociendo hechos y aventurando hipótesis —pero teniendo en cuenta que ese *pasillo sinuoso* siempre nos lleva a un lugar, quizá brevemente entrevisto al inicio del film (p. 41).

Si la narración clásica va dejando *huecos*, estos van siendo llenados por las expectativas del espectador, que es, por otra parte, como señala Bordwell, lo que ayuda a crear la impresión de continuidad: «plano a plano las cuestiones se plantean y se responden» (p. 43).

En cuanto al uso del tiempo, Bordwell señala cómo el *flash-back* es de las pocas manipulaciones permisibles en el cine clásico; aunque, realmente, es muy poco utilizado entre 1917 y 1960 (p. 48). Se trataría, pues, de otro elemento que acercaría el cine de Ozu al clásico de Hollywood más de lo que parece: nos referimos al

hecho de que, como ya hemos analizado en el repaso a la literatura crítica, Ozu nunca utiliza ese tipo de salto en el tiempo (p. 48).

El cine de Hollywood está basado, entonces, en la cronología temporal lineal, lo que provoca una pregunta fundamental en el espectador acerca de qué va a ir sucediendo la historia. Así, para Bordwell, cada plano, en el cine clásico, está planificado para llevar al público hasta el siguiente (*Ibíd.*).

Dentro del uso del tiempo fílmico del relato clásico, nos encontramos también con lo que Bordwell llama *plazos* (temporales): espacios de tiempo que pueden determinar toda una película. Éstos funcionan de manera narrativa «partiendo del mundo diegético, motivan los límites de duración de la película: el desarrollo de la acción, no el narrador, parece decidir cuánto durará la acción» (p. 50). De hecho, para Bordwell, los plazos temporales son unos de los rasgos más característicos de la dramaturgia de Hollywood. Coherentemente con su forma de entender el cine de Ozu, lo califica como alternativo puesto que para Bordwell la estructura de los filmes ozunianos se basan en una repetición de rutinas y ciclos de comportamiento (es decir, algo contrapuesto a los *plazos*). Sin embargo, parece claro que en las historias de sus filmes sí aparecen este tipo de plazos temporales[131].

Uno de los elementos básicos de la narración clásica que señala Bordwell, el cambio de plano que antecede al cambio en el diálogo en una sílaba o palabra, no es respetado por Ozu en variadas ocasiones —sin embargo, este hecho no es ejemplificado en el Ozu por parte de Bordwell. Lo mismo ocurre con el fundido enca-

[131] De hecho, como veremos en el análisis de *Banshun*, todo este film esta organizado sobre uno de éstos plazos temporales, en esta caso, de carácter vital.

denado, que suele indicar un intervalo breve de tiempo, y sirve para hacer que la historia avance con suavidad (p. 51).

En cuanto al montaje paralelo, en lo que hace referencia a su relación con la dimensión temporal, Bordwell indica que es un tipo de montaje que revela una narración omnisciente que, como ya hemos visto más arriba, se reproduce visualmente como omnipresente (p. 53). Precisamente, es un hecho que Ozu tampoco utiliza el montaje paralelo, por lo que a este respecto deberíamos bajar un grado el nivel de autoconciencia de la narrativa ozuniana o, dicho de otro modo, su grado de motivación artística. Este hecho, por tanto, frente a la teoría neoformalista, aleja a la narrativa ozuniana de la narrativa paramétrica.

Como indica Bordwell, la causalidad narrativa, como sistema dominante en la forma total del film del cine de Hollywood, tiene como consecuencia la subordinación del espacio a la narración. Esta es una de las razones que llevan a Bordwell a clasificar el cine de Ozu como paramétrico, sobre todo en lo referente a la utilización del campo vacío, que, de alguna manera, rompería esa subordinación del espacio. Sin embargo, el campo vacío en Ozu también ayuda al avance de la narración: en todo caso, es un lugar de transición entre secuencias, las cuáles, de todas formas, se van encadenando y conformando una cadena causal. Por otra parte, la causalidad narrativa es otra de la razones, como señala Bordwell, de la tendencia generalizada a denominar erróneamente al cine de Hollywood como *transparente* (p. 55).

En cuanto a la construcción del espacio, Bordwell señala cómo el sistema espacial hollywoodense es arbitrario. En este sentido, Bordwell trae a colación la influencia de la pintura posrenacentista para señalar el hecho de que en Hollywood predominase

las composiciones centradas (*Ibíd.*). Desde esta perspectiva, sabemos que en Ozu predomina la composición descentrada; pero, de nuevo, eso no le acerca a un modelo cinematográfico paramétrico; pues el descentramiento en la tradición pictórica oriental es tan normativo o clásico como lo es el centramiento en la occidental. Esto es todavía más evidente si, como señala Bordwell, ese centramiento de la imagen es un medio para conseguir lo que realmente se busca: el equilibrio de la imagen (p. 56). En este sentido, pese al descentramiento de la imagen, tanto la pintura oriental como las composiciones ozunianas, son siempre un ejemplo de equilibrio (general de la imagen).

Otra característica clave del espacio cinematográfico hollywoodense que señala Bordwell, es la de crear planos a través de varios indicios superpuestos en profundidad, haciendo hincapié en los volúmenes, sobre todo en lo que a la búsqueda de la *redondez* se refiere. Una de las principales herramientas para ello es el modo en que se utilizaba la iluminación. Esto no quiere decir que se busque continuamente una composición construida en profundidad dónde se muestre el punto de fuga (perspectiva lineal): en la mayoría de planos de un film *típico* —en los que el tamaño utilizado es el del plano medio y el de tres cuartos— no es lo más importante ese tipo de perspectiva en profundidad (pp. 57-58). Esto es igualmente deducible de los filmes de Ozu.

En esa misma línea, Bordwell señala cómo el espacio construido por la banda sonora es tan artificial como el de la imagen; sin embargo, funciona, pues subyace en ello una intención narrativa (p. 59).

Bordwell resume, entonces, la estrategia narrativa hollywoodense en las siguientes técnicas: centrado, equilibrio, frontalidad

(de las composiciones) y profundidad. Todas ellas intentarían *personalizar* el espacio fílmico (*Ibíd.*). Y todas ellas, cómo hemos venido señalando, acercan el cine de Ozu a un campo común al cine hollywoodense, marcado, como quiera que sea, por la peculiaridades de la cultura oriental y conformando lo que hemos denominado *cine clásico japonés* (*Cfr.* la Introducción y II.2.1).

Bordwell señala a continuación las lagunas existentes en la investigación cinematográfica respecto de cómo el espectador contribuye a la creación del espacio clásico. Para ello solucionarlo ve útil un análisis histórico del montaje y empieza señalando cómo, para él, Ozu utiliza un montaje que funciona en contra de la orientación lograda en la imagen, frente a un montaje en continuidad clásico, que haría hincapié en la orientación del espectador en el espacio escenográfico y en la continuidad gráfica (p. 61).

No da ningún ejemplo de lo que quiere decir con esa *orientación en contra*; pero lo que sí para evidente tras el visionado de los filmes de Ozu, es que éste sí utiliza un montaje en continuidad.

Estos son los elementos básicos de ese montaje (que Bordwell toma de Bazin[132]):

1) La posición del espacio del actor siempre está determinada, incluso cuando, tras insertar un plano corto, se elimina el entorno.

2) El cambio de plano es siempre por razones dramáticas o psicológicas (p. 61).

Todo ello hace que el montaje clásico perpetúe la escenografía del teatro burgués del siglo XIX; lo que nos lleva a *la regla de los*

[132] BAZÍN, André (1958): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.

180º o *eje de acción* que, como Bordwell describe, se refiere al hecho de que en el montaje clásico se montan planos que han sido filmados de modo que el espectador quede siempre en el mismo lado con respecto al desarrollo de la historia, con el fin de no provocar desorientación en el espectador (p. 62). Precisamente, una de las causa más repetidas por Bordwell para considerar a Ozu un director paramétrico, es el hecho —como hemos visto en epígrafes anteriores— de que Ozu salta continuamente ese eje de acción, creando un espacio *en 360º*. Sin embargo, habría que preguntarse si realmente ese hecho aleja a Ozu del modelo clásico: lo que subyace en la *regla de los 180º* es que hay que evitar a toda costa desorientar al espectador. Esto es lo importante y no el hecho de saltarse el eje. En este sentido, en un visionado *normal* —es decir, sin contar con el video o la moviola— el espectador no percibe desorientación en ninguna de las secuencias de los filmes ozunianos. Es decir, pese a esos *saltos de eje*, los filmes de Ozu siguen manteniendo la *continuidad de la mirada*, que es lo que finalmente guía al espectador. Dicho de un modo más simple: Ozu realiza saltos de eje; pero éstos no provocan desorientación en el espectador.

En el límite de ese eje de 180º se sitúa, como indica Bordwell, uno de los elementos básicos del montaje clásico: el plano/contraplano, que se monta siguiendo los puntos de vista semisubjetivos de los personajes (pp. 62-63).

Las consecuencias narrativas de esta continuidad espacial llevan a Bordwell a decir que convierten al espectador en un observador que ocupa un lugar ideal:

> […] la orientación inteligible creada dentro de un solo plano adquiere coherencia a través de los planos sucesivos proponiendo como principio a un espectador que sólo puede moverse dentro de los límites de un espacio

de visión teatral (p. 64).

Sin embargo, Bordwell percibe en esto cierta pasividad por parte del espectador y el rechazo de ciertas irregularidades significativas del sistema de continuidad: por ejemplo, era usual que los cineastas de Hollywood, para realzar el equilibrio, el centrado o la frontalidad del plano, realizasen lo que se conoce por *cheat cut*, que consiste en *trucar* la continuidad cambiando objetos, decorados, posiciones de los personajes, etc., de un plano a otro, con la intención, precisamente de evitar *saltos* en la imagen que se producirían si se mantuviesen esos objetos, etc., en la posición geométricamente exacta del plano anterior. Precisamente, ozu utilizaba el *cheat cut*, lo que es señalado no sólo por Bordwell, sino por todos los teóricos que se han ocupado de la obra ozuniana, aunque sin nombrarlo como tal; por lo que como resultado indirecto, nunca llegan a relacionar que es una técnica utilizada a menudo en el cine clásico de Hollywood). Bordwell señala cómo el hecho de que el espectador pase por alto esos *cheat cut*, indica su posición activa, pues presupone un proceso de selección jerárquica. A ello ayudará la repetición de la posición de cámara de plano a plano; de hecho, «por regla general, toda serie clásica de planos incluirá varias colocaciones de cámara idénticas» (*Ibíd.*) —como, por otra parte, ocurre en Ozu.

Esto último se engarza, como indica Bordwell, con la existencia de *esquemas* —que Borwell traía a colación más arriba de la mano de Gombrich— como fundadores de horizontes de expectativas del espectador. Dicho de otro modo, la tarea del montaje clásico es provocar que el espectador se interrogue visualmente para que el montaje se encargue de contestarle (p. 65).

壱百伍拾伍

En cuanto al fuera de campo clásico, Bordwell acude de nuevo a Gombrich cuando éste afirma que se trata de un área en blanco que invita al espectador a proyectar elementos hipotéticos sobre ese área[133]. Bordwell relaciona esto con el problema de la orientación del espectador, y acude de nuevo a Gombrich para explicarlo:

> […] una imagen convincente no tiene que mostrar todo lo que hay en el espacio siempre y cuando nada de lo que veamos contradiga nuestras expectativas (p. 66). [134]

A continuación, Bordwell habla del plano y la escena. Antes, trae de nuevo a colación el tema de por qué utiliza el análisis cuantitativo; es decir, por qué prefiere investigar el film *típico* antes que la obra maestra. Para ello, cita a T. W. Adorno cuando este afirma que a los productos populares (como es el film clásico) es lógico que se les aplique un método estadístico de estudio, pues provienen de una industria donde éstos se fabrican teniendo en cuenta imperativos estadísticos (p. 67)[135]

«Para Hollywood, el plano es la unidad básica de material», en dos vertientes: de significado y de producción. No podemos detenernos ahora en el amplio estudio estadístico que realiza Bordwell acerca de la media de planos, la media de la propia duración de esos planos, la media de secuencias, etc., por film durante el periodo clásico de Hollywood (pp. 67-70). Pero sí hay una referencia que nos parece interesante y es cuando Bordwell indica que una duración menor media de los planos en un film ayudaba a que

---

133 GOMBRICH (1969), *op. cit.,* p. 222.

134 Citado de GOMBRICH. E. H.: "Standards of Truth: the arrested image and the moving eye", *Critical Inquiry*, 7, n. 2, invierno de 1980. pp. 248-249.

135 Citado de "Scientific experiences of an European scholar in America", en FLEMING, Donald y Bernard BAILYN, comps.(1969): *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, , p. 366.

el productor (las *majors*) tuviese un mayor control editorial, pues así podía adaptar el montaje más a su gusto, en el sentido de que era más fácil cambiar el ritmo y tono de la película. Curiosamente, sin embargo, como indica Bordwell, tras la época muda, aumentó la duración de los planos —aunque Bordwell matiza que la gama de duraciones, de alguna manera, se liberalizó.

Según Bordwell, la secuencia de Hollywood es una entidad más narrativa que material. Indica también, que, más allá de las categorías aristotélicas de duración, lugar y «acción» y de que la secuencia está señalizada en sus extremos por puntuaciones estándar (fundidos a negro, etc.), esta descripción no es útil si no se tiene en cuenta que cada film establece su propia escala de segmentación (p. 69).

Para estudiar la estructura interna de la secuencia clásica, Bordwell escoge el término *découpage* (la división de imágenes de acuerdo con el guión o la proyección de la acción narrativa sobre el material cinematográfico) (p. 67).

Bordwell utiliza la definición canónica de secuencia, como una serie de planos interconectados en un mismo escenario, decorado o local adyacente, formando una continuidad espaciotemporal mediante continuidad. Así, la mayoría de las secuencias de los filmes *típicos* empiezan con un plano general de situación, dando paso a una fase expositiva y a otra de desarrollo (p. 70).

Centrándose en los personajes, Bordwell señala cómo la secuencia clásica «debe revelar de inmediato dos cosas acerca de los personajes: sus posiciones espaciales relativas y sus estados mentales». Una vez escogidos y situados los personajes principales y establecidos sus estados psicológicos, empieza la fase del desarro-

llo de la secuencia, mediante un proceso causal. O sea, empieza el desarrollo dramático, que Bordwell explica en dos momentos: primeramente, «continúa, desarrolla o cierra líneas de causa efecto que previamente han quedado abiertas»; y en segundo lugar «la línea causal previa puede quedar cerrada». El segundo momento consistiría «en abrir y quizá desarrollar *otra* cadena causal». En este sentido, por regla general, sólo la última secuencia del film cierra todas las líneas de acción que hayan podido quedar pendientes. Bordwell ve en esta forma de construir la secuencia clásica de Hollywood una cualidad *formularia*, del tipo que describió Barthes en *S/Z*, en el que éste describe el *texto* como «un tejido en el que los códigos secuenciales están entrelazados, suspendidos y después retomados»[136]. Siempre con la intención de «enlazar las secuencias con suavidad y reservar las intrusiones narrativas para los momentos de transición» (p. 73).

En la secuencia clásica los actores actúan y se interrelacionan de acuerdo con principios de psicología individualizada, según el canon de crisis/clímax/desenlace; pero no como un acto teatral: la secuencia clásica sube hasta un punto culminante, pero en muchas ocasiones, queda sin desenlace para, como se ha indicado, continuar la línea de acción en la secuencia siguiente. Bordwell señala cómo este produce *confianza* en el espectador en entender la escena: se cierran líneas de acción de secuencias anteriores al principio la secuencia, dando la sensación de estar siguiendo la acción de forma acumulativa y de ir afianzando sus asunciones al respecto (*Ibíd.*)

136 Citado de BARTHES, Roland (1970): *S/Z: An Essay*. NY: Noonday, 1974, p. 160. Trans. Richard Miller.

En cuanto al espacio, su construcción también está codificada de manera muy rígida por la cadena causal, sobre todo, a partir de la Ley de los 180º. La causa que queda en suspenso en la secuencia clásica también se ve reflejada en el espacio: si en la secuencia clásica, la mayor parte de la secuencias terminan en un plano de situación, no finalizan, necesariamente, con un plano de resituación, sino, usualmente, sobre un personaje, quedándose la cámara en éste «para anticipar como se retomará más adelante la causa en suspenso» (p. 74).

Pese a el carácter uniforme que parece desprenderse de la descripción del paradigma clásico de Hollywood por parte de Bordwell, éste nos recuerda que en Hollywood siempre se buscó y premió la novedad y la originalidad. Sin embargo, lo que Bordwell denomina *brotes de estilización* (números musicales, *gags* visuales, etc.) seguían ciñéndose a la norma clásica en tanto que la norma define la duración y la extensión permisibles de la estilización: es, en términos de Bordwell, una especie de *convencionalización de la subversión* (p. 78-79). Un claro ejemplo es el de la música clásica atonal contemporánea, cuyas innovaciones formales fueron asimiladas por Hollywood para crear todo tipo de efectos *extraños* a través de los cuáles las convenciones narrativas de Hollywood eran reforzadas (p. 81). Otro claro ejemplo lo encuentra Bordwell en la utilización en Hollywood, a partir de la década de los años 20, de las denominadas *secuencias de montaje,* asimilando las técnicas de la UFA (expresionismo alemán) que fue dónde realmente empezó a utilizarse «la unión de varios planos cortos por medio de fundidos en vez de cortes, y la motivación del montaje a través de la psicología de los personajes o de otros factores de la historia» (p. 82).

Aunque tampoco es este el lugar para extendernos al respecto, Bordwell incluye un último epígrafe ("Normas, subversión y condiciones de producción", p. 92) en el que sube un nivel en su grado de interpretación de lo que supone el cine clásico de Hollywood, adentrándose en lo que éste puede suponer desde el punto de vista político, ideológico, etc.:

> La fiabilidad de la narración clásica habitúa al espectador a aceptar una impersonalidad regulada y una autoridad sin fuentes de origen.
>
> Alo mismo tiempo, no obstante, no podemos denunciar el estilo de Hollywood como sospechoso en su totalidad. La narración puede, aunque sea de forma momentánea, romper la unidad ideológica de la película clásica (p. 92).

Bordwell pone en evidencia, por ejemplo, la contradicción existente entre la inclusión del *final feliz* y cómo se crítica la necesidad del mismo: «los conflictos entre varias convenciones [...] pueden crear momentos problemáticos en los textos de Hollywood» (*Ibíd.*).

Finalizamos aquí el resumen de lo que ha aportado Bordwell para la definición del paradigma de cine clásico de Hollywood. No obstante, vamos a traer a colación, de la mano de Requena, otra perspectiva que puede complementar la investigación del estadounidense.

Para empezar, respecto del tema del film *típico* frente a la obra maestra; aquí sostenemos que «para comprender la fuerza, la magnitud, la pregnancia, si se quiere, de un Sistema de Representación, debe atenderse a las obras mayores[137]. Más recientemente,

[137]GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): *El análisis cinematográfico*, Complutense, Madrid, p. 136.

refiriéndose directamente al enfoque neoformalista, Requena afirma que:

> […] sin poner en cuestión la utilidad de sus prolijos estudios formales, estadísticos y sociológicos, creemos que olvidan lo fundamental. Inmersos en sus expedientes de objetivación, acaban por ignorar que la verdad que da sentido a un sistema de representación –y, por extensión, al cine y al arte en su conjunto– sólo puede localizarse en la experiencia subjetiva de los espectadores que de él participan. Y que, por ellos mismo, las mejores, las más poderosas obras creadas en ese modelo son la que mejor –y más deprisa– pueden conducirnos a su comprensión. Tesis ésta, añadámoslo de paso, que nos separa igualmente de los análisis textuales de orientación semiótica, sin duda rigurosos en su voluntad objetivizadora, pero por eso mismo igualmente incapaces de aproximarse a la experiencia subjetiva generada por los films que analizan.[138]

Para Requena, el cine clásico nace ideológicamente al calor de la revolución democrática norteamericana y culturalmente supone el único cuerpo de relatos míticos artísticos nacido en el siglo XX. Aquí, Requena utiliza el concepto de mito no en sentido peyorativo, sino en otro muy diferente: como aquel relato que ayuda a forjar en una cultura un *horizonte normativo*, entendido éste como conjunto de valores fundacionales que encierran las claves de su destino y sentido, a través de *héroes* que hacen pervivir la civilización y gracias, en último extremo, al mayor sacrificio de éstos, su propia vida.

Para explicar este concepto de mito en relación al cine clásico, Requena hace también referencia a la teoría psicoanalítica cuando afirma que el relato mítico es una que gestiona la pulsión (violenta, destructiva) de los seres humanos para convertirla en *deseo*. En este sentido, el complejo de Edipo —como vía canónica

[138] REQUENA (2004), *op. cit*, p. 7.

de configuración de la subjetividad humana que conforma la estructura nuclear del inconsciente— es también un mito en la forma aquí empleada[139].

> Un mito es, antes que nada, un relato; pero uno que se resiste […] a ser pensado, clasificado, a partir del binomio por el que, en el Occidente de la Modernidad, se clasifican los relatos en *reales y de ficción* […] en las culturas míticas, mal llamadas primitivas, el mito es considerado como un relato verdadero
>
> […] el mito debe ser pensado como un relato fundador: no porque haya fundado la colectividad a la que pertenece, sino porque esa colectividad, en tanto que existe como cultura, como civilización se funda y se refunda permanentemente, en él y a través de él.[140]
>
> […] A la luz de todo lo cual, la historia del cine americano del siglo XX adquiere toda su relevancia. Pues en un siglo en que, de manera generalizada, las artes de Occidente, abocadas a la lógica de la deconstrucción, habían dado la espalda al mito, sólo ese cine fue capaz de ofrecer a sus públicos relatos simbólicos susceptibles de configurar un horizonte de sentido que pudiera permitirles gestionar su subjetividad.[141]

Según Requena, el cine de Hollywood se divide en *tres órdenes de representación* diferentes: el Clásico (que es el que analizamos en este epígrafe), el Manierista y el Postclásico; los cuáles Requena define a partir de cómo éstos invitan al espectador a experimentarlo tanto a nivel de imagen como de narración[142].

Dos son los criterios básicos para diferenciar estos órdenes de representación: el primero, que configura la gestión de la mirada

---

[139] No podemos extendernos ahora en esta discusión sobre el concepto de «mito»; para ello remitimos al lector a la obra de Mircea Eliade *Mito y realidad* (1963): Kairós, Barcelona, 1999 y a una aplicación de esta concepción en Requena (2002), L*os Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid.

[140] REQUENA (2002), *op.* cit, pp. 92-94.

[141] REQUENA (2004), *op. cit.*, p. 3.

[142] REQUENA (1996), *op. cit*, p. 81.

del espectador —que depende de dónde se coloque la cámara—, y el segundo, que determina la estructura del relato. En cuanto al cine clásico, que es que el ahora nos interesa, la cámara se sitúa «[…] a la distancia justa, que es la posición del tercero —allí donde el suceso, el acto, el gesto o la palabra alcanzan la máxima densidad de su sentido». La cámara, en el cine clásico, está a la *distancia justa* para hacer visible en su densidad simbólica la palabra, gesto o acto del personaje: «para así mejor anunciar la cifra de su sentido»[143]. En cuanto al segundo criterio, en el cine clásico se configura la trama del relato simbólico como construcción del deseo, considerado éste como la *escritura simbólica* de la pulsión[144].

Precisamente, el campo vacío, como herramienta cinematográfica, es un lugar privilegiado para el debilitamiento de ese Yo visual escópico.

> […] el espectador del film clásico es el sujeto del inconsciente. Y para que ello sea posible, es necesaria la deslocalización de su yo visual: el desplazamiento, en la experiencia del visionado del film, del plano —imaginario— de la mirada, al plano simbólico del sentido.[145]

Hemos señalado cómo situando la cámara a la distancia justa se vislumbra la cifra del sentido del personaje, que es la cifra del *relato simbólico*. Este relato se estructura a través de tres actantes: el Destinador, el Héroe y el Objeto de Deseo (la mujer), a través de una *protofunción* o Tarea del Héroe a la que le lanza el Destinador para alcanzar, sin destruirlo, el Objeto de Deseo; todo ello a través de un acto simbólico[146].

---

143 *Ibíd.*

144 *Ibíd.*

145 *Ibíd.*

146 *Íd.,* p. 101.

Cabe explicar, entonces, qué entendemos por acto simbólico: es un acto que se juega fuera del campo de la visión y, sin embargo, es el acto más intenso que *muestra* el cine clásico. De hecho, para Requena, lo esencial del cine clásico se juega ahí; por eso, la posición de la cámara en este tipo de cine es la de un lugar tercero: sólo desde esa posición «puede mostrarse la densa relación transitiva que liga al héroe con su acto, por eso sólo desde allí es posible enunciar su sentido». Lo cuál excluye todo psicologismo o motivaciones del héroe: «el héroe es por lo que hace [...] lo justo en el momento justo», fundando una dimensión de la verdad —que no objetividad— mitológica, pues «el mito es verdadero porque funda, con su existencia, el ámbito mismo de la verdad»[147].

> […] la verdad […] es lo que las buenas representaciones, los buenos relatos simbólicos introducen en lo real en tanto, contra viento y marea, se obcecan en surcarlo para abrir las vías de lo humano […] frente al caos y al sinsentido de lo real, la verdad existe –y sólo existe– en tanto que los hombres logran surcarlo con sus relatos.[148]

Para que un modelo de representación pueda construirse y, posteriormente, sea reconocido por el público durante generaciones —como es el caso del cine clásico— es necesario que en él se articule algo en relación a la verdad[149]. De lo que habla constantemente Requena, por lo tanto, es del cine clásico como *relato simbólico*, el cuál traza, a través del caos de lo real, una vía para la construcción de la subjetividad.

---

147 *Ibíd.*

148 REQUENA (2004), *op. cit.,* p. 4.

149 REQUENA (1995) *op. cit.,* pp. 14-15.

III.1 Un ejemplo de análisis de cine clásico: *Casablanca*

Vamos a introducir ahora el resumen de un análisis realizado que Requena sobre un texto concreto de cine clásico. Nos referimos a *Casablanca* (Michel Curtiz, 1943)[150]. Los protagonistas de éste film son tres: Rick, Ilsa y Lazslo. El análisis —demasiado amplio pare resumir aquí en un párrafo y del que, por lo tanto, sólo apuntaremos algunas ideas— nos lleva al primer protagonista Rick, como portador del *enigma*, «en él se localiza, y allí resuena, como en Edipo, la interrogación por la identidad: es decir, la interrogación por el origen»[151]. Los personajes de un film, de todas formas, y como nos previene Requena, «no tiene[n] significado: sólo sentido: el del trayecto narrativo al que nos convoca»[152].

El segundo movimiento nos lleva a Ilsa, el objeto de deseo, que para Rick será inalcanzable porque, precisamente, existe un tercero, la cifra. Y es ya hacia el final, justamente cuando la niebla se apodera del aeropuerto, cuando más presente se hace Casablanca:

> No es difícil reconocer en *Casablanca* la cifra de Edipo.
>
> De un lado, el paraíso original, dos amantes fundidos en la relación dual. En la fantasía originaria de un universo de plenitud en el que, porque no hay heridas, no hay tampoco ni tiempo ni relato posible.
>
> Pero el relato *debe* comenzar. Y sólo puede hacerlo con la irrupción del tercero. Aquél cuya palabra es oída y respetada pues es reconocido, por el sujeto, como héroe, portador de la cicatriz del paso por la castración.. La suya es por eso la palabra de la Ley. Encarna pues la función paterna: él es el dueño de la mujer y la constituye, por eso, en objeto prohibido. Y

[150] Recogido en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999):"*Casablanca:* la cifra de Edipo", *Trama y Fondo*, Asociación Cultural Trama y Fondo, Getafe, pp. 9-30.

[151] *Íd,.*, p. 16.

[152] *Ibíd.*

también, por eso, portador de un cierto saber cuyo precio es la soledad […]

Por ello, el deseo del sujeto es marcado como incestuoso, situado al margen de toda ley y, por ello mismo, de efectos devastadores […]

Todo apunta, pues, a ese desenlace que ha de tener lugar en el aeropuerto, convertido en el más abstracto de los espacios […] La Ley duele, pero hace posible el futuro. El sujeto la asume, renuncia a su deseo y se identifica con la figura que le encarna […] Conocerá, en suma, la soledad, pues tal es el sino del ser.

[…] desaparece, pues, toda aletoriedad, también toda circularidad; el destino se escribe como herida —separación— y, por ello mismo, como movimiento direccional, firme y fundado, es decir, como sentido.

Y, así, el intercambio simbólico tiene lugar […]

Ahora bien, si la Ley prohíbe el deseo, sólo lo hace para hacerlo posible, situando el objeto más lejos, en el horizonte abierto por la sublimación. Por eso, un largo camino aguarda al que ya es héroe: pues ahora que ha recibido el testigo de la palabra, existe un relato para él.

Al precio, desde luego, de ver cómo el objeto se diluye hasta desaperecer en un fondo vacío —el Fondo (pp. 28-30).

Se nos disculpará la extensión de la cita y por extraerla tan abruptamente de un análisis que seguía una lectura detallada, plano a plano, de ciertos momentos de *Casablanca*.

IV. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS TEXTUAL

En el epílogo a su germinal obra *Esculpir en el tiempo*, Tarkovski explica cómo la imagen artística ha sido la única creación que la Humanidad ha aportado de forma desinteresada. A partir de esa constatación, y mediante un procedimiento que parecería cargado de lógica, Tarkovski propone una idea que nos parece muy sugerente: uno de los posibles sentidos de la existencia humana sería la creación de obras de arte, dado que el acto artístico no posee una meta, es decir, es desinteresado. Y en la creación artística surge también lo sagrado; pues quizá esa sea la prueba irrefutable —por ese acto creador— de que hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios[153]. Desde esa perspectiva, podríamos considerar el trabajo del análisis cómo una forma de aproximarse a la esencia profunda o misteriosa de la obra, de manera desinteresada y creativa.

Por otra parte, nuestro análisis se sitúa, dentro del estudio de las artes que preconiza la Estética. Partimos de la idea de que en la obra de arte se pone en juego la experiencia estética del sujeto a través de diversos procedimientos formales. Así, mediante el despliegue metódico de una estrategia de lectura podremos recorrer el camino inverso del director. La tarea del análisis va orientada, por tanto, a interrogar la experiencia de subjetividad que la obra concentra y moviliza, interrogando su sentido.

Nuestro análisis textual se encuadra, además, en la Teoría del Texto y, aunque no es éste el lugar para una descripción extensa de sus presupuestos[154], señalaremos que procede de un enfoque

153 TARKOVSKY, Andrei (1984): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 1991, p. 261.

154 Para ello véase el proyecto editorial de la revista *Trama & Fondo* (Asociación Cultural Trama y Fondo, Getafe) y la obra de Requena.

multidisciplinar: el psicoanálisis, la antropología, la semiótica o la teoría de la imagen son algunos de sus pilares. Cada texto demanda una aplicación diferente de cada una de esas ciencias; pero la referencia será siempre el texto. La referencia, pues, para aplicar en mayor o menor medida en cada momento del análisis, cada una de esas ciencias será siempre el mismo texto Ozu. El procedimiento de análisis textual, además, saca a relucir el modo en que se vincula nuestra subjetividad a los textos y el modo en que se convoca el goce del espectador. Por ello la experiencia del sujeto se sitúa en el centro de nuestro método de análisis.

En este último punto nos separamos de la manera en la que el enfoque semiótico se acerca al texto, pues, a diferencia de éste, nosotros sí tenemos en cuenta al sujeto a través de su experiencia y su deseo; es algo, por otra parte, que va implícito en la interrogación, por su reflexividad, por el *-se* intransitivo. Por tanto, no cualquier objeto de análisis, sino aquel que nos *apasione*: no la obra *media*, sino la *gran* obra, aquella que ha impactado y sigue impactando a generaciones de espectadores volviendo sobre ella, emocionándose con ella repetidamente. Sin embargo, es innegable el valor de la propuesta semiótica, primeramente, por alejar a los estudios estéticos de cierta inefabilidad de la que, históricamente, se ha visto acompañada y, en segundo lugar, por el rigor científico con el que trabaja.

Hay filmes sobre los que, por la fuerte experiencia estética que tenemos al visionarlos, volvemos repetidamente; y si ello es así, es porque algo se nos escapa en éstos que no entendemos: eso que se nos escapa, pero que nos *quema*, tiene que ver con *lo real*. Esto puede darse en cualquier modelo de representación cinematográfico; sin embargo, en el que ahora nos interesa, el del cine clási-

co, se trata de una experiencia que no abrasa, pues permite simbolizar la *herida* a que da lugar. Por lo tanto, lo primero que deberíamos buscar en un texto es ese lugar que nos quema, que nos hace retornar al texto. Llamémosle, pues, Punto de Ignición (PI).

Pretendemos atender al *volumen* completo de significaciones del film buscando la interrelación de los diferentes niveles de significación, es decir, la pluralidad de sentidos y su combinatoria; pero con a pretensión final de centrar el sentido del film a través del PI.

> La lectura no es una deriva, sino una búsqueda, una puesta en contacto, simbolizada, con lo real.
>
> El texto artístico es, por ello, un espacio sagrado. Posee un secreto. Y esto es lo mismo que decir: lo construye: el orden simbólico está ahí para designar —y arropar, y vedar— la presencia de lo real.[155]

Nuestro objeto de estudio, el cine de Ozu, como cualquier objeto al que atienda un método científico, 0puede ser descompuesto rigurosamente en sucesivos elementos que nos devuelvae su ser físico (y nada metafísico); descrito en sus partes constituyentes (secuencias, planos, etc.) y clasificado. Sin embargo, como nos señala Luís Martín Arias, hasta aquí alcanza el método científico, pues el análisis textual fílmico no puede demostrar y sintetizar como sí lo hace el hipotético-deductivo. La explicación es que nuestro método se agota en sí mismo, pues es una lectura subjetiva[156]. Efectivamente, siguiendo el método científico, hemos seguido los pasos que se consideran canónicos[157]:

---

[155] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995c): "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manatial* de King Vidor" en Jesús González Requena, (comp.): *El análisis cinematográfico*, Complutense, Madrid.

[156] MARTÍN ARIAS, Luís (1997): *El cine como experiencia estética,* Caja España, Obra Social y Cultural, Valladolid, p. 152.

[157] HORTON, Paul B., HUNT, Chester L. (1984): *Sociología*, McGraw-Hill, México, 1989.

1) *Definición del problema de estudio*: que, como ya expusimos en la introducción, se basa en el análisis de un film determinado de Ozu, centrándonos en el campo vacío y en la poética Zen.

2) *Revisión de la literatura crítica*: que hemos realizado en el capítulo III.

3) *Formulación de hipótesis de trabajo*: la más importante, si acordamos que el cine de Ozu es uno de raíz clásica por la importancia capital del concepto de *vacío* en el Zen y, a través de éste, en el cine de Ozu.

4) *Plan de investigación*: que hemos dibujado en la introducción y que se basa en el análisis textual de *Banshun* y de una explicación aplicada de la cultura tradicional japonesa influenciada por el Zen.

5) *Resolución y análisis de los datos*: análisis de *Banshun,* que constituye el grueso de nuestra tesis.

6) *Conclusiones*: que constituye el último capítulo, en el que veremos si se han confirmado o rechazado nuestras hipótesis iniciales.

7) *Repetición del estudio*: los pasos anteriores completan el estudio de *Banshun* desde nuestra perspectiva textual; no obstante, haría falta la repetición del análisis por otros investigadores y que se repitiese el mismo resultado, es decir, se hace necesaria la exclusión del sujeto para que no interfiera en la investigación; lo cuál, en nuestro método es imposible. A esto se refiere Martín Arias cuando afirma que no se puede *demostrar* ni *sintetizar* científicamente cuando analizamos un texto artístico. En la ciencia funcional esa repetición lleva, finalmente, a la necesaria exclusión del

sujeto, y por eso ese paso se obvia en nuestro caso, pues el análisis no tendría sentido sin la participación del sujeto.

IV.1.1 Tres registros y una dimensión

Siguiendo a Requena, entendemos el texto, cualquier texto, organizado en tres registros y una dimensión[158]:

1) El primer registro sería el de lo *semiótico:* el de los signos, significantes[159] y las redes articuladas que forman entre ellos. Nos ayuda a *entender* el texto. En él aparece la palabra pura y sus combinaciones. El texto como tejido de significaciones.

2) El segundo registro es el de lo *imaginario*: el de las estrategias que hacen de unas imágenes o *imagos* ser más deseables que otras. Estas *imagos* aparecen en constelaciones, pero no por ello se conforman como articuladas.

3) El tercer registro es el de lo *real*: la materia misma del texto, lo que se resiste a la inteligibilidad e introduce resistencia a los registros anteriores.

Queda ahora interrelacionar esos tres registros —lo que definitivamente nos apartará de la estela semiótica. Precisamente, «es en el campo de esas interacciones entre los significantes, las imá-

[158] La explicación pormenorizada y justificada de estos registros se encuentra dispersa por toda la obra de Requena; pero es recomendable acudir a: Revista *Trama & Fondo (lectura y teoría del texto)*, "El texto: tres registros y una dimensión", nº 1, Asociación Cultural Trama & Fondo, 1996, pp. 3-32; y a *Sesiones de la Academia de la Academia del Texto*, "Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis (1997-1998)" y "El Análisis Textual I (1998-1999)", no publicados y pertenecientes a la Biblioteca de la Asociación Cultural Trama & Fondo, transcritos por Manuel Canga. Más adelante, es este mismo epígrafe, veremos como, en realidad, la teoría requeniana es una revisión de la lacaniana.

[159] En la teoría lacaniana este registro corresponde a la dimensión simbólica. Más abajo lo explicamos.

genes y lo real como el texto artístico cobra densidad»[160]. La productividad del texto se encuentra precisamente ahí, en el anudamiento de esos tres registros, mediante el cuál surge la dimensión simbólica.

Si el primer objetivo del análisis textual es localizar el PI del film, el proceso de lectura es su medio; el cuál, desarrollaremos en tres momentos[161]:

1) Connotación o «emergencia de la subjetividad»[162]: momento en el que estamos abiertos a la libre asociación de ideas, medimos el volumen del texto, rastreamos las interrelaciones de sus segmentos; pero, todo ello, siguiendo al *pie de la letra* lo que el texto tenga que decirnos; es decir, sin a avanzar ideas preconcebidas —del tipo «el cine clásico es transparente» o «el cine de Ozu es antidramático»— que nos impidan ver lo que hay en él o descartar, por vistas o por sabidas, determinadas pistas. Por lo tanto, se trata, en este primer momento, de *deletrear* la imagen, describiendo las secuencias del film.

2) Reconstrucción de la escritura: pues con sólo describir no es suficiente. Desde el principio, el anterior nivel de deletreo va a estar dirigido por la intención de que los elementos descritos vayan resonando con el fin de que surja un movimiento de interpretación —pero sin intención de cerrar su sentido. Así, dejaremos para más adelante en el análisis la inclusión de conceptos teóricos *fuertes* que ya, desde el principio, pudiesen dar un inconveniente sentido

---

160 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Sesiones de la Academia de la Academia del Texto,* "El Análisis Textual I (1998-1999)", *op. cit*, p. 41.

161 Para una discusión más amplia al respecto, *cfr.* Martín Arias, *El cine como experiencia estética, op. cit.*, pp. 191-199 y GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Las Sesiones de la Academia del Texto*, Seminario: *El análisis textual 2* (1999-2000), *op. cit., passim.*

162 MARTÍN ARIAS (1997) *op. cit.,* p. 197.

predeterminado a nuestra lectura: tales conceptos sólo serán introducidos cuando el análisis y la lectura nos lleven indudablemente a ellos, es decir, en su *momento justo* en el qyue nuestra lectura empiece a cobrar sentido. Por otro lado —como hemos señalado con anterioridad— se trataría de recorrer el camino contrario a Ozu, tratando de ordenar ese volumen de ideas que iremos hallando en el texto, guiados por el deseo que localizamos en el texto tanto del director, como de nosotros como espectadores. También es un proceso de descarte: sólo nos serán útiles aquellas cadenas significantes que se anclen sólidamente en el texto. Por ello tiene cabida la interpretación, dado que el proceso de deletreo no es una simple descripción de lo que vemos en el plano o de lo que oímos en la banda sonora: sólo señalaremos aquello sobre lo que podamos decir algo y que dé sentido a nuestra lectura. Es por ello que interpretamos no para descubrir el significado de lo que describimos, sino para movilizar y ceñir una interrogación: la del nuestro deseo.

> La interrogación que debemos localizar es aquella que nos pone en contacto con nuestra experiencia de subjetividad, aquello que resuena en su interior, aquello que, por ejemplo, queda en el interior de los dos signos de interrogación. Allí donde eso resuena está el sujeto del inconsciente. Quizás pueda parecer muy especulativo, pero esto es lo único concreto. Si no hubiera nada de eso no podría hablarse de experiencia estética, porque lo único realmente concreto es la experiencia de cada cual, y eso siempre se vive como interrogación, porque cuando uno entiende algo jamás está en el instante presente. Entender es proyectar determinadas categorías de las que se dispone, pero, al proyectar, lo que se hace habitualmente es tapar. Pues bien, solo el que aporta la interrogación toca el instante real de la

experiencia.[163]

Hemos incluido, además, cuando el texto así nos lo demandaba, una serie de *guías*[164] en las que ampliamos sucintamente algunas de las claves culturales que se juegan en el film, no sólo de las artes Zen, sino también de usos y costumbres japoneses de la época.

3) El último momento del análisis textual es el del cese de la interpretación y el de la localización del PI: ese era nuestro punto de partida, en el que, a partir de las cadenas significantes más densas y de sus entrecruzamientos, surge un determinados núcleos en el que el texto se polariza; pero en torno al que la interpretación cesa. Ese núcleo o PI crea un sentido: aquel hacia el que el texto se dirige indefectiblemente.

Para finalizar, y recopilando alguna de las intenciones expuestas en nuestra metodología, diremos que analizaremos *Banshun* en tanto experiencia estética; es decir, analizamos nuestra experiencia de la película. Para ello, inevitablemente, tendremos que pensar ese fenómeno intensamente humano que se establece entre un sujeto y una obra de arte como es la experiencia estética. Y en ese campo de reflexión teórica no va a aparecer *Banshun*, sin más, como un objeto a reducir, sino todo lo contrario: la película va a ser material para una reflexión teórica.

IV.1.2 El paisaje: entre la Figura y el Fondo

[163] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (17-II-99): "Las Sesiones de la Academia del Texto", *Seminario: El análisis textual II, (1999-2000)*, Trama y Fondo, Versión: Manuel Canga. S.p.

[164] Con diferente formato y sombreadas.

En el artículo[165] homónimo, Requena ha propuesto una herramienta metodológica que nos va a ser de gran utilidad en la secuencia del PI en *Banshun.* Se trata de atender a la especial dialéctica que se da entre el *Fondo* y la *Figura* en cualquier imagen. Es una dialéctica ya han tratado con anterioridad otros autores, por ejemplo, Arnheim:

> Todas las primeras imágenes se apoyan en la simple distinción entre figura y fondo: un objeto, definido y más o menos estructurado, se destaca por sobre un fondo independiente que es ilimitado, informe, homogéneo, de *importancia secundaria*, y, a menudo, *enteramente ignorado.*[166]

El siguiente paso en Arnheim es relacionarlo con un más allá, el infinito, un *continuum*, etc.; pero no es la vía que vamos a seguir nosotros. Sabemos que la *figura,* la *buena gestalt,* es algo que se destaca, recortándose sobre el fondo; pero aquí, el *fondo* es sólo algo *sobre lo que la forma se recorta* (p. 1).

A partir de este punto, Requena localiza la primera imagen que puebla nuestro primer *paisaje* como seres humanos: la Figura o *imago* de la madre. Así, «todo paradigma de belleza procede de cierta percepción de armonía y equilibrio en ese primer rostro que ha configurado nuestra percepción en su origen" (p. 6). En este sentido habla del paisaje como *antropomórfico*¸ y «por eso, junto a esa belleza o fealdad, del paisaje postulamos en seguida su habitabilidad o inhabitabilidad, su carácter acogedor o inhóspito (p. 9).

En el paisaje, pues, siempre hay una dialéctica o tensión entre la Figura y el Fondo; entre la presencia/ausencia de la primera.

---

[165] GONZÁLERZ REQUENA, Jesús (1995b): "El paisaje: entre la figura y el fondo", *Eutopias*, 2ª época, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, 1995.

[166] ARNHEIM (1985) *op. cit.*, p. 281.

Desde este punto de vista, esta herramienta metodológica propuesta por Requena concierne directamente a nuestra tesis, pues ya hemos visto cómo la ausencia de la figura nos lleva al campo vacío. Antes de ese momento, el paisaje es espacio habitado, «poblado de objetos, que rodea a la figura que emana sobre él sus destellos» (p. 9).

Si se da el caso del campo vacío al abandonarlo la figura, el paisaje cobra autonomía —es lo que ocurre, por ejemplo, en la pintura paisajista. Mas, como analizaremos en *Banshun* no deja, por ello, de configurarse sobre los destellos dejados por aquella. Entonces, como afirma Requena, «*Paisaje como Figura.* Paisaje [...] como metáfora de la Figura que lo ha impregnado» (*Ibíd.*).

Esa metáfora le lleva a Requena a afirmar que no por ello deja de estar ausente la Figura; lo que nos lleva, en el paisaje romántico, al sentimiento de melancolía, como registro emotivo de la pérdida del objeto. Tal sentimiento se acrecienta tanto como éste se vacía: puede alcanzar incluso la forma del desgarro —la hendidura del mundo (*Ibíd.*).

Esta dialéctica entre el Fondo y la Figura que propone Requena, nos puede servir también para introducir, de su mano, la concepción de campo vacío que vamos a utilizar en el análisis textual de *Banshun*. Requena considera el campo vacío, primeramente, de una forma absolutamente antropomórfica, como aquel campo que es llenado o vaciado por la figura humana. El campo vacío no es consecuencia de una simple censura moral sino que responde a diferentes modos de centrar la atención y a un complejo sistema de posicionamiento ético y reflexivo de la cámara de cine y de las formas de narrar la historia. Cuando en la imagen cinematográfica aparece un campo vacío, la mayor parte de las veces se está

enfrentando al silencio. El ruido incesante de una pantalla en la que constantemente está ocurriendo algo se paraliza de pronto con la presencia de un campo vacío en el que no ocurre nada.

Más relacionado con la dialéctica que hemos definido, Requena entiende el campo vacío como algo del orden del fondo vinculado a la angustia de la pérdida de figura, aplicado, por ejemplo a *Bambi* (Walt Disney, 1942)[167]. También como campo en el que puede darse el nacimiento de la subjetividad a través del deseo que, precisamente, sería posibilitado por esa ausencia en la imagen.

Relacionado con esto, tenemos el tema del paso del tiempo o las estaciones, entonces, el campo vacío como oráculo de lo que puede suceder en el futuro. Por ejemplo, así analizaba uno de los campos vacíos más desgarradores de la historia del cine perteneciente a *Bambi*:

> Los disparos marcan la posibilidad de muerte que no se ha producido. Es admirable el trabajo de elaboración del campo vacío y de lo que acontece en él como anuncio de lo que más adelante pasará en mitad de la película. A continuación llega el paso del tiempo metaforizado a través del paso de las estaciones; tema que encontramos exactamente igual trabajado en la película de Ford [*Centauros del desierto, The Searchers,* John Ford, 1956] […]
>
> El disparo procede del espacio off, y ante el espectador se abre un campo vacío, categoría esencial para cualquiera que estudie lenguaje cinematográfico. En pocos films como *Bambi* adquiere su más densa nitidez. Lo que se juega en el campo vacío es la ausencia de figura, el Fondo.
>
> Cuando penséis la temática del espacio off en cine no olvidéis esto: el estar o no estar. Hay salidas de cuadro definitivas. Nada tan denso. La

[167] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 6-II-98. *Las sesiones de la academia del texto. El análisis textual I (1998-99)*, Seminario Doctoral, *Trama y Fondo*. Transc. de Manuel Canga. Inédita

> arista del encuadre cinematográfico es decisiva para quien asuma estudiarlo.[168]

Campo vacío, entonces como espacio de lo trágico, del saber de lo real, del deseo, del drama del sujeto. Pero, tras el tiempo o la duración necesaria, también campo del saber, de lo luminoso, de la reaparición:

> Hay una figura que comienza a emerger ahí, pero que no reproduce el perfil de lo que aquí llamamos figura, sino todo lo contrario. Aquí aparece la palabra más radical, la palabra paterna. Una palabra que está fuera del campo de lo imaginario. Es una palabra que procede del Fondo. Como la palabra Dios. Y recordemos que cada vez que el cristianismo ha tratado de poner una figura ahí ha puesto en crisis a la institución misma. Disney, entonces, nos deja oír las palabras del padre (*Ibíd.*).

Campo vacío, pues, también como posibilitador de una *teoría del sentido*, como la localiza Requena en otro campo vacío antológico, esta vez perteneciente a John Ford:

> El plano de la nieve en el que Ethan y Martin aparecen a caballo es uno de los más poderosos planos secuencia de la historia del cine. Un plano que, funcionando del mismo modo a como lo hace el campo vacío dibujado en *Bambi*, ha sido capaz de articular la dimensión de la palabra en su mayor peso y densidad, en su desnudez, fuera de cualquier tipo de artificio añadido. Se trata de un plano que hace oír la palabra en el momento de la pérdida del rastro que los dos buscan. Una vez que el rastro, que la huella, que el signo, se ha perdido borrado por la nieve, sólo queda la palabra. Es ante esto que nos coloca Ford con especial maestría. Localiza algo que es del orden de una palabra de peso puesta al borde de la desaparición de todo rastro, puesta en el umbral del frío y la muerte.[169]

[168] REQUENA (20 y 27-II-98) *op. cit.*

[169] REQUENA (20/27-II-98) *op. cit.*

Aquí introduce Requena el peso de la palabra dicha sobre el campo vacío, que se convierte inmediatamente en palabra generativa de sentido.

> En dicha secuencia se está articulando, podríamos decir, una sintética teoría del sentido a través de la irrupción de la promesa que Ethan lanza. Sólo hay sentido cuando un sujeto puede inscribirse ahí, en ese instante de enfrentamiento con lo real. Podemos decir, en relación a las nociones de sentido y promesa, que sólo los hombres repiten bien. Y hablo de la repetición simbólica, de aquello que es más fuerte que lo real. El ser de Ethan late, está involucrado en la promesa que realiza. El fundamento del sentido está en la promesa. Esta ha de percibirse como proveniente de una palabra bien sujetada, sin la cual es imposible hablar de promesa alguna. La mejor promesa posible es aquella que nos dice que habrá una buena repetición, que habrá una cadena simbólica. La ausencia total de repetición es angustiosa y siniestra. No puede haber nada más siniestro que encontrar que nada está en el mismo lugar. En un estado semejante no podríamos sobrevivir.[170]

En este sentido, el campo vacío, por la revalorización que hace del espacio, da la posibilidad al espectador de comprobar esa repetición de manera más efectiva. Es algo que veremos hacer a Ozu continuamente, con la repetición sistemática de determinados campos vacíos, aún con sutiles diferencias o variantes que enriquecen la experiencia humana.

Requena ha tratado asimismo otros tipos de campos vacíos, más cercanos al manierismo, al terror, etc.; como por ejemplo en la obra de S.M. Eisenstein[171] *De entre los muertos* (*Vértigo,* Alfred Hitchcock, 1958) en el que ese espacio simbólico se convierte en farsa. Y tenemos una pista clara para ello: el campo vacío ya no es

[170] *Ibíd*.

[171] GONZALEZ REQUENA, Jesús (1992): *Eisenstein, S.M.*: *Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid.

vaciado, sino que se presenta directamente vacío. En esa perspectiva, ya en el cine postmoderno, Requena ha analizado el uso del campo vacío en el transcurso de su análisis de *Léolo* (Jean-Cloude Lauzon, 1992)[172].

Nosotros no vamos a tratar el campo vacío como una herramienta más en manos del director o como un elemento formal para el discurso teórico, sino que lo vamos a hacer como planos insertos en el fluir del conjunto que forman un film; pero que debido a sus características, cumplen una función especial, sobre todo, como contenedores de la emoción del espectador.

Antes, pues, de introducir una definición más formal, podemos sospechar que, resultante de nuestra cultura antropomórfica, se pueda considerar al campo vacío como aquel plano en el que la figura humana se ausenta; más en concreto, ya que nuestra tesis está dedicada a la imagen en movimiento y siguiendo la primera dialéctica humana simbolizada en el *Ying-Yang* oriental, un espacio que es llenado por la figura humana y, posteriormente, vaciado de ésta.

Debemos tener en cuenta, además que, canónicamente, el montaje cinematográfico suele concebirse para tapar o evitar esos vacíos que intentamos conceptualizar. Los denominamos *campos vacíos* por la ausencia, en un momento determinado de la duración de un plano, de la figura humana. Por ello mismo, como ha señalado Requena, quizá debiera llamárselo *campo vaciado,* para evitar la confusión con esos clásicos planos de situación (*establishment shots*) al inicio de ciertas secuencias y al principio de un elevado número de films de la historia de cine, en los que prevalece la fun-

[172] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, Amaya ORTIZ DE ZÁRATE (2000): *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de la Mirada, Valencia.

ción de informar al espectador sobre el lugar dónde discurrirá la historia y el tono de ésta. Para evitar cierta cacofonía, seguiremos con la denominación de *campo vacío* que, además, ya se encuentra difundida en la literatura crítica. Tendríamos, pues, una dialéctica en la que la figura humana sería el elemento diferenciador.

Y si hablamos de la figura humana, el campo de conocimiento que mejor se ha ocupado de la primera aparición de ésta para el ser humano es el psicoanálisis. De hecho, desde que el bebé es consciente de la primera aparición de la figura humana, la madre, viene dado el primer campo vacío, cuando ésta se ausenta: el momento desgarrador en el que el bebé empieza a percibir que su paraíso, la Figura indiferenciada que forman la madre y él mismo, se ve amenazada por las idas y venidas de ésta. Como ha señalado Requena, la noción del Tiempo empieza a conformarse aquí. Un paso más allá, y el espejo se rompe definitivamente: aparece un tercero, el padre y su Ley (Simbólica).

Por lo tanto, es una noción que deberemos tener muy en cuenta a la hora de analizar los campos vacíos: de alguna manera, no sólo cobra una importancia preponderante el espacio de ese campo vaciado, sino el tiempo que empieza a correr desde que desaparece la figura humana; pues corre ya de una forma diferente a cuando el campo estaba lleno de ésta. Todo el cine de Ozu, sobre todo las últimas películas de su etapa sonora, reflejan también en gran medida la ruptura de ese espejo en una edad más adulta, pero, en definitiva, una ruptura o separación entre padres e hijos.

SEGUNDA PARTE:
ANÁLISIS TEXTUAL DE
BANSHUN

VI. ANÁLISIS TEXTUAL DE BANSHUN

VI.1 Invitación al viaje

El tender hacia la sencillez supone un tender a la profundidad de la vida reproducida. Pero el encontrar el camino más breve entre lo que se quiere decir o expresar y lo realmente reproducido en la imagen finita es una de las tareas más costosas en un proceso de creación. La tendencia hacia la sencillez supone una atormentada búsqueda de la forma de expresión adecuada para esa verdad que ha conocido el artista.

A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*[173]



F1

En este VI capítulo vamos a pasar a analizar directamente *Banshun*, el cuál no puede pensarse sin tener en cuenta la utilización, por parte de Ozu, de los campos vacíos. Así, el primer plano de *Banshun* (F1) empieza con uno de ellos, uno de los varios que

[173] TARKOVSKY, Andrei: *Esculpir en el tiempo, op. cit.*

vamos a analizar. Se trata de la estación de tren de Kita-Kamakura[174] o Kamakura Norte, perteneciente a una de las ciudades santas del Japón, Kamakura —así designada porque es la que alberga más templos (más de cien) de todo tipo de sectas budistas, sintoístas, etc., por metro cuadrado aún en la actualidad— y muy próxima a alguno de los más importantes (como el de *Kenchoji*, protagonista de uno de los epígrafes de este capítulo). Por cierto, que es una estación que Ozu solía utilizar a menudo en su vida cotidiana, como usuario del tren con destino a Tokio y que, además, aparece reiteradamente en varios de sus filmes.

En la parte superior del cuadro, un poco a la izquierda, para no predominar demasiado pero, al mismo tiempo, como un foco de atención secundario —luego veremos el principal— un cartel: "KITA-KAMAKURA STATION". Esta posición predominante o de cierta importancia en el plano (reforzada por su aislamiento) tiene sentido si atendemos al hecho de que Kamakura, como hemos dicho, es una ciudad sagrada; por lo que es toda una declaración de intenciones por parte de Ozu, dado que en su obra se muestran continuamente una mezcla sutil entre elementos sagrados y otros, pertenecientes al universo de lo cotidiano —además, iremos viendo, a lo largo de este análisis, cómo ésta es una de las características fundamentales del budismo Zen.

[174] Kamakura se encuentra al sur de Tokio, junto al mar, y fue centro político del Japón en el siglo XIV. Posee numerosos templos y jardines y es lugar de residencia de escritores, artistas y otras personalidades. Cerca se encontraban los estudios *Ofuna*. Finalmente, Ozu se instalará allí en 1952, donde reposan ahora sus restos, dentro del recinto del templo Engakuji, bajo un epitafio inscrito con el ideograma *mu* o vacío: se trata de un concepto estético-filosófico, usualmente traducido como "nada"; pero que sugiere la nada que, en la filosofía Zen, es todo.



F1 LÍNEAS DE FUERZA

La estructura del campo vacío F1 se irá repitiendo en otros planos a lo largo del film; por lo que unido a que se trata del plano de arranque, nos vamos a detener a analizarlo de tenidamente. Aquí hemos dibujado las líneas de fuerza que lo estructura. Pero fijémonos más en su composición (Figura 1): está como subdividida en diferentes niveles o

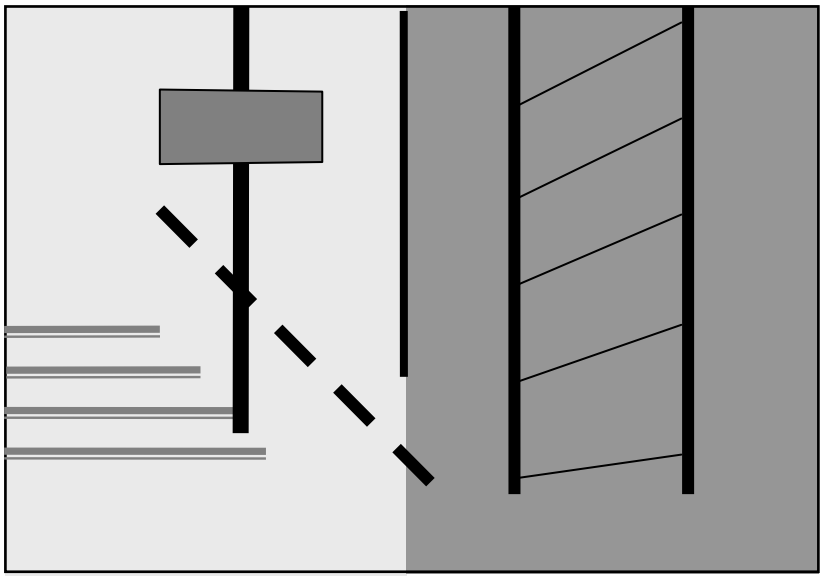


FIGURA 1

cuadros dentro del mismo cuadro de la imagen[175]. Así, en lo primero que se fija nuestra atención es en la más inmediata segmenta-

[175] En este sentido, se asemeja a una composición de Mondrian, cuestión que no es baladí, pues hay diversos estudios sobre la influencia del Zen sobre el holandés que, como tal, ocupaba un lugar privilegiado para acceder a la cultura oriental debido al fluido intercambio comercial de su país con Japón y también, porque fue un declarado adepto de la teosofía, la cuál preconizaba el hermanamiento de todas las religiones. *Cfr.* BARREIRO LÓPEZ, Paula (2004): "Mondrian y el Zen: caminos de liberación", en ALMAZÁN, David (coordinador): *Japón. Arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, Asociación Española de Estudios Japoneses, Zaragoza.

ción, que divide el cuadro en dos: una gran zona de sombra a la derecha y otra zona iluminada a la izquierda. Justo en el centro, actuando de divisor de esas dos partes que hemos localizado en la imagen, encontramos en segundo término un poste de telégrafo. Pero lo que realmente marca esta primera gran segmentación es la única diagonal que aparece en el plano, la que forma la barandilla de madera.

Esta barandilla enmarca el elemento que mayormente capta la atención del espectador —el foco de atención primario: las escaleras directamente iluminadas por el sol. Sin embargo, es interesante remarcar cómo este elemento se encuentra en uno de los puntos de menor peso visual de una imagen (abajo y a la izquierda)[176]. Ello desde una perspectiva occidental; pues habrá que tener en cuenta el hecho de que la escritura japonesa es de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. La atención del espectador queda fija ahí, ya que cómo puede comprobarse, todas las líneas de fuerza de la imagen convergen en ella. Además, el punto de fuga se encuentra justo al inicio de la escalera por arriba: de la parte central inferior de la imagen, hacia la mitad del cuadro y a la izquierda. Así, el punto de fuga es, asimismo, un lugar vacío (F1 fragmento).



F1 FRAGMENTO

[176] Aquí seguimos básicamente las indicaciones que diera ARHEIM (1954) *op. cit.*

Pero aclaremos porqué las escaleras son el foco de atención del espectador si es que hemos dudado que los pesos visuales de una imagen sean iguales para un oriental[177]. Para empezar, las escaleras captan la atención porque están aisladas del resto de los elementos del plano debido a su nitidez y luminosidad. Es como si el resto de los elementos de la composición, de alguna manera, las arropasen. Así, se da importancia a un elemento que marca —al igual que la estación— un sitio de paso o pasaje hacia otro lugar. No obstante, de momento se trata de un pasaje hacia y desde un lugar vacío, pues no hay tren y las escaleras acaban, por abajo, en el foso de las vías, y por arriba, en la masa arbórea. Además, la especie de vidriera que se vislumbra, forma unas diagonales que, igualmente, señalan hacia las escaleras.

Sea como fuere, al estar F1 organizado de esa manera en la que tantas líneas diagonales se cruzan y hay tal gradación de la luz, se produce —al menos en el espectador occidental— una demora de la percepción; pues si acordamos que el foco de atención son las escaleras, concluiremos que el ojo del espectador, primeramente, se fija en ellas; para luego pasar al resto de los elementos del cuadro; para, finalmente, volver sobre ellas, en una especie de lectura circular abarcadora. La primera consecuencia es que el espectador necesita más tiempo para leer la imagen —en este sentido, hablaremos más abajo de la duración del plano.

---

177 Para apoyar esa duda sobre la visualidad oriental vamos a ver un poco más abajo unos ejemplos de pintura clásica china *Ch'an*. Aunque suele expresarse la expresión "pintura Zen", formalmente no está muy clara la existencia de un periodo o, incluso, un estilo de pintura que pueda llamarse «zen». De influencia china, podemos encontrar sus orígenes definitivos en el Japón del S. X. Para una introducción al tema, *cfr.* SVANASCINI, Osvaldo (1979): *La pintura Zen y otros ensayos sobre arte japonés*, Ed. Kier, S.A., Buenos Aires; o CRESPO GARCÍA, Ana (1997): *El Zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid.

Encontramos otros elementos que forman subdivisiones y encuadres dentro del cuadro, como el cartel de la estación, un segundo cartel encima del anterior y un panel cuadriculado con ventanillas o vidrieras y techado —una especie de garita— a la derecha. Todo ello rodeado de una frondosa vegetación, sacudida suavemente por la brisa y que da, así, movimiento al fondo del plano y a éste en su conjunto.

Por otra parte, la angulación en F1 es levemente contrapicada, como si el plano estuviese tomado desde el foso por donde pasa el tren —en la parte inferior del plano se ve parte del muro.

Para acabar con los elementos compositivos, señalar el predominio de líneas verticales —con la excepción hecha de la barandilla, los intersticios de las vidrieras y las mismas escaleras, que dan dinamismo a la estable estructura vertical— que debemos poner en relación, en principio, con el hecho ya nombrado de la escritura japonesa y su tradición pictórica; por ejemplo, a través una de sus representaciones pictóricas —de influencia Zen— más características, la pintura *Ch'an* (término chino para 'Zen') (F1.2-1.3)[178].

VI.1.1 Primer referente histórico: la pintura *Ch'an*

[178] - F1.2: Periodo Muromachi, mediados del siglo XV (Japón): *Paisaje ventoso con bote de vela,* rollo colgante, tinta sobre papel, imagen: 83.2cm x 30.2cm, rollo: 160.7cm x 46cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, EEUU, ID: 1982.131, John L. Severance Fund, Rights: http://www.clemusart.com/museum/disclaim2.html Fuente: AMICO.

- F1.3: Periodo Muromachi, siglo XV (Japón): *Pabellón en un hermoso campo*, tinta y color ligero sobre papel, rollo colgante, 71.8 x 29.8 cm, Asia Society, New York, EEUU, ID: 1979.210, The Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd Collection, http://www.asiasociety.org Fuente: AMICO.

La pintura *Ch'an* es un tipo de pintura en tinta sobre papel en rollo colgante —que es lo que suele colgarse en un lugar determinado de la ceremonia del té o *tokonoma*, al que luego haremos especial referencia—; que originariamente se exponían en templos chinos Zen, a menudo como objetos de contemplación o de conversación animada.

El estilo pictórico de tinta china, que fue introducido por primera vez en Japón durante el periodo Kamakura (1185-1333), tuvo un profundo impacto sobre el arte del periodo Muromachi (1392-1568). Así, la colección del *shogunato* de Kyoto contenía varias cientos de pinturas chinas. La historia de la pintura durante este periodo está marcado por la difusión de las técnicas y temas chinos de los templos afiliados al budismo Zen, donde tales obras se usaban a menudo en prácticas meditativas y rituales —esta característica, como veremos enseguida, es de suma importancia para nuestra tesis— y a los estudios de pintores profesionales que no estaban necesariamente asociados a instituciones religiosas y que tenían varios patrones.

En el siglo XV, la pintura de tinta alcanzó un nivel cultural importante, al tiempo que se movía fuera del contexto religioso y ganaba una audiencia más amplia —esto, teniendo en cuenta que el budismo Zen no se corresponde exactamente con una religión institucionalizada, sino que tiene mucho de forma de vida, filosofía, etc.


F1.2


F1.3



F1 FRAGMENTO

En F1.2 y F1.3 podemos ver la combinación de un largo formato vertical, un paisaje monocromático y poemas inscritos, denominada rollo de poema-dibujo (*shigajiku*), que unen palabra e imagen. Algo similar podemos ver en F1, no sólo en la estructura vertical, sino en la letra inscrita en la misma imagen que supone el

cartel de 'KITAKAMAKURA STATION'. En F1.3, sobre todo —pero, porqué no, como acabamos de afirmar, en F1 y en otros campos vacíos que veremos más avanzado el film— percibimos cómo esas letras inscritas llenan las partes más vacías de la imagen. En el caso de F1.3 la perfecta simbiosis entre poema e imagen es facilitada —como hemos comentado— por la estructura vertical de la escritura japonesa.

Las obras de este tipo eran populares en la primera mitad del siglo XV y se solían colgar en la residencias de los monjes. Muchas de las obras con el formato de dibujo-poema en rollo de papel se pintaban para celebrar la construcción de un estudio dentro de un subtemplo. Nos interesa remarcar este aspecto, pues Ozu inserta precisamente F1 en el arranque del film, lo que se relaciona con el aspecto inaugural de la pintura *Ch'an*.

La unión de literatura y pintura encontró en el *shigajiku* reflejos del interés en la literatura china y la filosofía que prevaleció en los templos Zen durante la primera mitad del siglo XV. A menudo celebraban los regocijos del aislamiento y el internado, y es interesante que la mayoría fueran creadas y disfrutadas en templos Zen prominentes y bulliciosos, por monjes que estaban frecuente y profundamente relacionados en la cultura y política de su tiempo.

La integración del tiempo en la representación espacial fue siempre una preocupación más o menos consciente de los artistas clásicos chinos, en la medida en la que la finalidad de esa práctica no era tanto la de fijar un paisaje (o escena) privilegiado, como la de crear un microcosmos orgánico correspondiente al macrocosmos del Tao y en el cual lo importante era imitar más que al mundo creado, el gesto de la Creación. En la base de su práctica se encontraba un concepto organicista del universo donde los so-

plos vitales debían supuestamente unir a todos lo seres y sus acciones en un Zhou liu (o «fluir universal»), con incesantes transformaciones internas, como en una especie de continua cosmogénesis en el seno de la cual el Tiempo sería el Espacio en mutación, y el espacio sería el Tiempo en reposo momentáneo[179].

Para representar este Espacio-Tiempo dinámico, los pintores recurrieron a diversos procedimientos, de los cuales detallaremos los dos principales:

— Inscripción de un poema o un texto en el cuadro: los signos caligráficos que habitan el espacio vacío del cuadro se combinan de forma plástica con los elementos pintados, introduciendo en él, por su naturaleza lineal que relata una experiencia vivida o soñada, una dimensión propiamente temporal.

— «Largo rollo horizontal con paisaje de "diez mil Li"» a medida que el rollo va siendo desplegado, el paisaje pintado, entrecortado por vacíos medios, se revela a la vez como Espacio desplegado y como Tiempo vivo y reversible al ritmo domesticado (Ibíd.)

En fin, se trata de dejar al cuadro una autonomía orgánica y la posibilidad de cumplir por sí mismo, como entidad viva, su destino temporal. Un cuadro de paisaje suele estar marcado por un movimiento de circularidad, que corresponde justamente el concepto espacio-temporal de la cosmología china —quizá como ese que hemos encontrado en el equilibrio dinámico de F1. Ésta no considera un espacio estático o fijo, ni un tiempo en línea recta (ambas entidades poseen una relación de devenir recíproco). Para obtener este resultado, el artista utiliza precisamente el juego del

[179] CHENG, François: *El tiempo en la pintura China*, *El Paseante*, 2ª época, nº 20-22, Madrid, 1993, pp. 80-85.

Yin y el Yang, del vacío y lo lleno, para disponer, en un espacio constituido, los elementos en secreta mutación, en todos los niveles: desde un punto, un trazo, o un matiz de tinta, hasta la organización del cuadro en su totalidad (Ibíd.).

Al preconizar lo Inacabado como forma suprema de la realización, el autor otorga valor únicamente a las obras que siguen perfeccionándose ellas mismas y superan su propia representación visual, prolongándose indefinidamente en el Tiempo (Íd. p. 83).

Un elemento muy importante que encontramos en este tipo de pintura y que es de vital importancia en nuestra tesis es el vacío. La magnífica representación del espacio en las pinturas chinas, especialmente en los paisajes, donde a menudo las montañas y otros elementos están deliberadamente situados y dibujados para dar más énfasis al espacio, es un resultado directo de las ideas taoístas sobre el Gran Vacío:

> El Gran vacío es el espacio lleno de Tao.
>
> «En Tao el único movimiento es el retorno: / La única cualidad útil, la debilidad, / Porque aunque todas las criaturas bajo el cielo son producto del Ser. / El Ser a su vez es producto del No-Ser».[180]
>
> Esta sensibilidad hacia el no-ser, esta captación del vacío como algo tan real como las formas, esta culminante percepción del punto quieto donde el vacío genera la forma, donde el ser y el no ser se llaman, es el centro de la cámara del gozo buscado y hallado por los catadores de silencios y por los grandes artistas.[181]

El Vacío que habita el cuadro y lo prolonga se considera en China como un Espacio-Tiempo gracias al cual los trazos al-

[180] Citado de SZE, Mai-Mai (1959): *The Way of Chinese Painting*, Vintage Books, N.Y., p. 55.

[181] RACIONERO, Luís (1983): *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, pp. 54-55. Es «La música callada, la soledad sonora» de San Juan de la Cruz: *El Cántico Espiritual,* Espasa-Calpe, Madrid, 1969, "Canciones sobre el alma y el esposo", 15. Pero también sabían de eso el Miguel de Molinos de *La guía espiritual*, el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* de; o la Santa Teresa de *Castillo interior o las Moradas*.

> canzan la corriente vivificante e ininterrumpida del Tao (Cheng, 1993: 85).
>
> La idea de vacío está presente desde los orígenes de la filosofía china, por ejemplo, en *El libro de las mutaciones*. Pero los más influenciados por el concepto de vació fueron los taoístas. Para dos de sus máximos representantes, Laozi y Zhuangzi, el vacío es a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas. Así, mientras que el ying-yang rige la ley dinámica de lo real marcado por lo lleno, el vacío es el lugar funcional donde se opera la transformación (pero con u nexo más natural entre el vacío y el yin) (Cheng, 1979 [1993: 43-46]).

Volveremos sobre el tema del vacío en la cultura oriental a lo largo de este capítulo, sobre todo en relación al Zen y en cómo éste influye en el texto ozuniano. Hemos tomado el ejemplo de la pintura *Ch'an* porque es el más antiguo referente de la cultura pictórica japonesa; pero más adelante haremos referencia a otros estilos genuinamente japoneses como, por ejemplo, el *sumi-e*.

En los dos ejemplos que manejamos (F1.2-1.3), se trabaja con la perspectiva y la composición asimétrica; así, ambos aspectos son claramente identificables en F1. Pero hay otro todavía más claro en cuanto a la similitud compositiva de esas pinturas con F1: ambos ejemplos pictóricos sitúan al espectador en un leve contrapicado[182] —perspectiva aérea—; es decir, como si el espectador estuviese sentado en el suelo o como la posición meditativa del monje Zen.

[182] Deberemos recordar esta característica cuando hablemos de la altura baja de la cámara. La información sobre el *shigajiku* ha sido extraída de: Asia Society. *Handbook of the Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd Collection*. New York: Asia Society, [1981], p. 94.

En otro sentido; pero relacionado igualmente con la influencia de Zen, vamos a poder ir viendo hasta qué punto éste ha influido de manera determinante en la utilización del campo vacío por parte de Ozu. Por ejemplo, una de las actitudes básicas que preconiza el Zen es la meditación. En este sentido, en F1.2-1.3 ya hemos apuntado como a veces estas creaciones pictóricas se utilizaban para la meditación. Siguiendo esa vía y teniendo en cuenta la relación que hemos encontrado entre ambas manifestaciones, podemos afirmar que el punto de vista (PdV) que se concluye de F1 sería el de alguien que, al tiempo que observa, medita.

VI.1.2 El inicio del viaje

F1 dura unos 15", lo cual es bastante para ser el primer plano de un film; más teniendo en cuenta que es un plano fijo. Quizá, de nuevo, esto nos produce cierto extrañamiento como espectadores occidentales; pero, como hemos analizado en el epígrafe III.1, deberíamos poder ocupar la posición de un espectador oriental para poder apreciar este hecho en toda su dimensión. Con esto no queremos decir que el texto Ozu sólo pueda ser valorado por un oriental; pero sí lo debemos tener en cuenta. De todas formas, Ozu es un cineasta que, aunque tardíamente, ha tenido un éxito internacional apreciable que hace que su cine sea universal, por encima de sus peculiaridades culturales. Por otra parte, ese *extrañamiento* —dejando de lado de qué hemisferio sea el espectador— ayuda a hacer surgir en el espectador una interrogación por lo que ante él se despliega.

Si Ozu consigue mantener la atención del espectador durante los 15" de F1, es porque se trata de un campo vacío equilibrado dinámicamente por sus elementos compositivos. Lo consigue, además, a través de un escenario tan cotidiano como puede ser la garita de espera de una estación de tren; lo cual nos acerca de nuevo al Zen, en lo que este tiene de integración de lo cotidiano en su filosofía estética.

En la figura 1B hemos intentado dar cuenta del elaborado equilibrio de la imagen, a través de las verticales y diagonales. Pero, sin duda, lo más importante en este nivel compositivo, es el juego de luces y sombras; que es el que, finalmente, nos hace focalizar nuestra atención en las escaleras; pues a parte de que las diagonales de la derecha confluyan en ellas; hay también una gradación del contraste, que empieza en el punto más oscuro, a la derecha; hasta llegar a un blanco luminoso en el extremo izquierdo.

Se puede comprender, entonces, porqué Ozu emplea 15" en

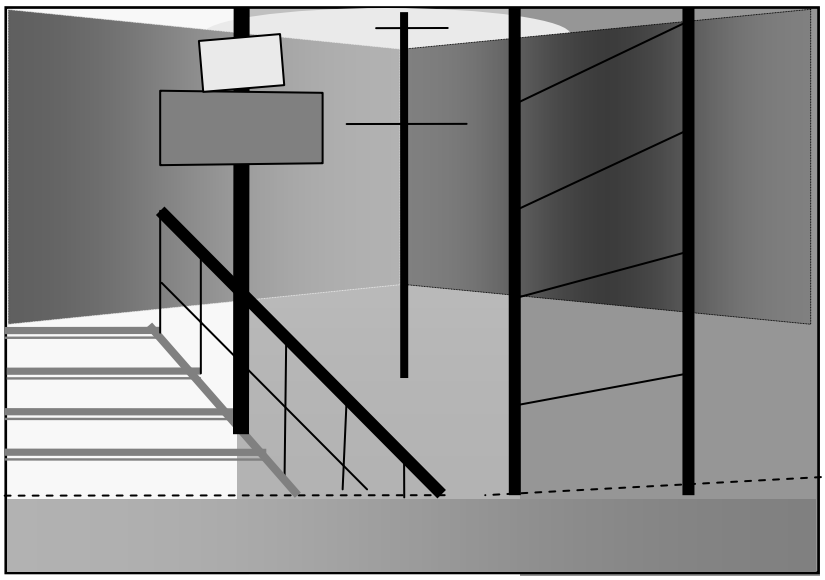


FIGURA 1B

este plano; dado que, como señalábamos más arriba, hay todo un recorrido de la mirada del espectador por éste. Un recorrido que empieza en las escaleras, va hacia la derecha, por la gran zona de sombra, para ir volviendo gradualmente hacia la izquierda, al cartel de Kita-Kamakura (análogamente sería la letra incrustada en la imagen de la pintura *Ch'an*) y bajar, para acabar, de nuevo, en las escaleras. Justo en el centro, la atención ya se detiene un momento, pues ahí convergen las líneas verticales y las diagonales. Finalmente, se sigue el recorrido hacia las escaleras. Por lo tanto, aunque se trata de un plano estático; encontramos en él un movimiento interno animado por el juego de pesos y contrapesos de los diferentes elementos compositivos de la imagen. Un movimiento, que, además, se ve avivado por la masa arbórea del fondo, que es agitada por la brisa.

Podemos relacionar todo esto con el eterno movimiento que el budismo Zen percibe en el Universo; también con el viaje que parece proponernos Ozu: es el mundo que se mueve o el universo del relato que empieza a revolverse.

En el capítulo sobre la literatura crítica (*cfr.* cap. III) hemos analizado con detenimiento las implicaciones de utilizar casi exclusivamente planos estáticos; pero no está de más recordar que la opción ozuniana de no utilizar planos en movimiento no le facilita las cosas de cara al montaje de los diferentes planos: la compensación o equilibrio de las líneas de acción de los personajes, el peso visual de los elementos del cuadro, etc., cambia cualitativamente; pues pasa a ser también, cada plano, individualmente, el que debe buscar su equilibrio, con el peligro implícito, asimismo, de que cada uno de esos planos parezcan ilustraciones o cuadros independientes yuxtapuestos.

Nos hemos demorado tanto en este plano, porque como más adelante veremos, es una estructura que se repite en otros de estos planos. A su vez, creemos que Ozu se demora a su vez tanto en éste para que el espectador pueda saborearlo ampliamente y para crear un tempo lento, meditativo, como cómo de invitación a un viaje que se inicia en este momento.

Esto se refuerza por el sonido de la campana de aviso de llegada del tren (aunque en este tramo del film no llegamos a verlo). Deberíamos preguntarnos, pues, porqué no llega el tren si oímos las campanas de aviso. Todavía es demasiado pronto para responder; por lo que, de momento, atenderemos al campo vacío que obtenemos como resultado.

VI.1.3 El espacio-tiempo que se dilata

Hemos analizado la estructura de F1; pero no debemos olvidar que su característica esencial es que se trata de un campo vacío que, como afirma Cheng:

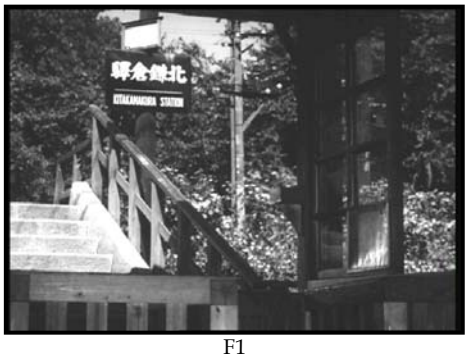
> […] favorece la interacción, y aún la transmutación, entre cielo y tierra, y por ende entre espacio y tiempo. Si bien *el tiempo es percibido como actualización del espacio vital*, el vacío, al introducir la discontinuidad en el despliegue temporal, reinvierte de algún modo la cualidad del espacio en el tiempo, con lo cual asegura el ritmo justo de los alientos vitales y el aspecto total de las relaciones. Este cambio cualitativo del tiempo en espacio (no se trata en modo alguno de una simple representación espacial del tiempo, o de un sistema de correspondencia que sólo permitiría medirlos uno por otro) es la condición misma de una vida verdadera, que no sea unidimensional o un desarrollo en sentido único. Así, Confucio y Lao-Tsé proponen, en lo tocante a la manera en que el hombre debe vivir el

> espacio-tiempo, el *xuxin*, «vacío del corazón», que vuelve al hombre capaz de interiorizar todo el proceso de cambio cualitativo que acabamos de mencionar. *El vacío entraña entonces interiorización y totalización.*[183]

Podemos relacionar este fragmento con el concepto de *duración* que hemos empezado a dibujar más arriba, en el sentido de *actualización del tiempo como espacio vital*. Es lo que vamos a percibir en muchos de los campos vacíos que vamos a analizar en *Banshun*. Así, en F1, se percibe también la interacción de la que habla Cheng; que sería el aspecto dinámico de su composición; de tal forma que pese a esa hipotética posición del espectador —como hemos dicho antes, meditativa— ya se crea ahí una fuerza que nos llevará a los planos siguientes (F2-3).

Para ello Ozu no utiliza un *raccord* muy claro, ya que en F2-3 sólo hay algunas pistas gráficas (como la barandilla, la vía del tren y los cables); lo que le da preponderancia, de nuevo, al plano considerado por sí sólo. Sin embargo, el paso se ve facilitado por la estructura compositiva de F2; pues el punto de fuga también va de derecha a izquierda —convergiendo también todas las líneas de fuerza en un punto vacío, quizá hacia dónde creeríamos que se iría el tren, si éste apareciese. Sin embargo, no ocurre esto así, y lo que se nos presenta a continuación es un plano en el que predomina un semáforo (F3) y, sobre todo, esa gran masa arbórea que pasa ahora a primer término respecto de F1, percibiéndose todavía más su vitalidad y movimiento.

[183] CHENG, François (1979): *Vacío y plenitud,* Siruela, Madrid, p. 57. La cursiva es nuestra.



F1


F2


F3

Así, en F2 parece como si Ozu se hubiese ido al contracampo de F1 y vemos, por primera vez, las vías vacías. Es decir, sigue la invitación al viaje; lo que se ve reforzado por F3 —dónde se vuelve sobre parte del espacio de F1 que no habíamos visto— en el que vemos un semáforo en el centro de la imagen —por el que luego nos tendremos que preguntar, en el sentido de saber qué gestiona si no hay, de momento, un tren.

Por otra parte, debemos fijarnos, en estos tres campos vacíos, en cómo Ozu nos da una muestra de uno de sus estilemas más característicos: la creación de un espacio en 360º. Lo resaltamos porque lo *usual* (según los manuales cinematográficos más formalistas) a la hora de crear el espacio cinematográfico de una escena es crear un eje de miradas en un sólo lado dentro de un arco de 180º. De esta manera, con el espacio en 360º el espacio se expande, revelando, en el caso de Ozu, *campos vacíos*. Ello no significa que Ozu busque un efecto postmoderno (como veíamos en el repaso a la literatura crítica); sino que, como estamos comprobando en este análisis, es algo de lo que podemos encontrar

justificación en la cultura tradicional japonesa, sobre todo, la influenciada por el budismo Zen.

En este sentido, es interesante la aportación de Norman Bryson cuando afirma que en la pintura Zen la mirada (podemos decir, el espectador) participa de un campo que se dilata, dando cabida a posibles transformaciones conceptuales. Tal expresión surge de fijarse en la técnica específica de la pintura Zen, llamada de tinta esparcida, con la que se consigue incluir multitud de ángulos, zonas y visiones periféricas, todas ellas intuitivas y envolventes que, desde una posición de la visión centralizada y parcial, se le escapan normalmente al artista. De hecho, implica gran parte de azar, pues la tinta se lanza sobre la superficie a pintar. Según Bryson, es como introducir un poco de caos; aunque nosotros añadiremos, que, en todo caso, es un caos controlado por la mi-



F1.4 SESSHÛ

nuciosidad con el que el pintor Zen[184] crea su obra. Así, el gesto del pintor nos indicaría su renuncia a ser centro del Universo. De esta manera, como dice Bryson, entra el resto de ese Universo, se rompe el encuadre o, dicho de otra manera, presenciamos «el campo de un vacío que se dilata» (Íd.).

Es algo que podemos ver, por ejemplo, en el siguiente ejemplo del mayor exponente de la pintura Zen japonesa (F1.4)[185]: el monje Zen Sesshû[186]. Conocía perfectamente las diferentes expresiones ético-morales y espirituales y de la poesía intimista de su tiempo. Concibió —como su correlato en poesía, Bashô— "cierta unidad del mundo visible con el invisible" a través de la pintura. Su concepción de las cosas no rehuía el verdadero sentido de una forma o la vitalidad de una expresión, a través de trazos exactos de tinta china, una aguda abstracción que hace de lo que se presenta un estímulo para que el espectador continúe proyectando su obra, agregándole aquello que no ha sido sugerido por el pintor.

---

[184] BRYSON, Norman (1988): «La Pintura Ch'an: mirando un campo que se dilata», Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura, nº 34-35, Invierno, Barcelona. Como se señala en la citada revista, «este texto es un extracto del ensayo *The Gaze in the Expanded Field*, publicado en Vision and *Visuality*, ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 87-108.

[185] A la izquierda, la obra entera; a la derecha, un fragmento. SESSHû: *Haboku Sansui* o *Paisaje en estilo 'haboku'* (manchismo a la tinta), *kakemono*, tinta china sobre papel, 149 x 33 cm. A la izquierda, la obra completa; a la derecha, un detalle. La inscripción relata su viaje a China con 76 años, su itinerario pictórico, su respeto a Shûbun, y está dedicado a su discípulo favorito, Josué Sûen, monje-pintor del *Enkaku-ji*, en ocasión de terminar éste sus estudios. Se queja aquí Sesshû de que su vista se ha vuelto insegura y su corazón débil.

[186] Considerado el padre de la pintura japonesa de la antigüedad (1420-1506); pero también de la moderna. Resumió a través de sus obras la esencia misma de la pintura oriental. Creó durante el periodo Muromachi (1336-1573). Concibió, como el paralelo en poeta, Bashô, esa "cierta unidad del mundo visible con el invisible" a través de la pintura. Estudió en profundidad la estética Zen, impregnándose toda su obra de esta filosofía. Viajó mucho durante toda su vida, también a China. Admiró y pintó a la manera de sus pintores; pero profundizando en su estilo.

> En F1.4, la inscripción relata su viaje a China con 76 años, su itinerario pictórico y su respeto a Shûbun (pintor chino y uno de sus maestros); y está dedicado a su discípulo favorito, Josui Sûen, monje-pintor del *Enkaku-ji* (el famoso Pabellón de Oro), en ocasión de terminar éste sus estudios. Se queja aquí Sesshû de que su vista se ha vuelto insegura y su corazón débil. Vemos pues que ese vacío que ocupa más de dos terceras partes de la obra, es llenado por las palabras de agradecimiento, tanto en su posición de alumno como en la de maestro (Íd.).

Volviendo con Cheng, hay un aspecto que trata que puede tener relación con la dilatación del campo vacío que nos señalaba Bryson. Nos referimos a lo que él denomina *totalización* —que puede ser un poco imaginario en el sentido de taponar la experiencia emocional del espectador en el texto; por lo que no va a ser lo que más nos va a interesar. Sin embargo, también habla de *interiorización*, que es una sensación que podemos percibir en F1, si accedemos a la posición meditativa del espectador. Esta interiorización, además, sería diferente a la identificación del espectador con los personajes. De hecho, esta última es imposible en el caso de F1, pues no hay ningún personaje en plano ni, por tanto, PdV con el que identificarse: se trata de un plano tomado desde el foso de la vía del tren, por lo que no puede pertenecer a ningún personaje. En todo caso, en estos primeros momentos del film, el PdV sólo podría pertenecer al cineasta.

La interiorización de la que habla Cheng tendría que ver más con la duración del plano y con la lectura demorada del ojo del espectador a través de la estructura dinámica del plano. Es decir, para que se dé esa interiorización (como en muchos otros campos

vacíos que veremos a lo largo del film) se hace necesaria una especial duración que le dé al espectador el tiempo suficiente para ello.

Siguiendo la línea que inauguran Cheng y Bryson, podemos llegar a la teoría de dos filósofos japoneses que nos ayudará a analizar tanto estos primeros campos vacíos del film (F1-2-3) —como muchos otros que vendrán a continuación. Se trata de Nishida[187] y su discípulo, Nishitani[188]. Ambos hacen referencia —como en Bryson— a la técnica pictórica de los maestros Zen, la tinta esparcida, que podemos relacionar, igualmente, con ese campo que se dilata. Esta dilatación produce la disolución del encuadre; lo que nos lleva al *sunyata* o vacío. En este momento, el objeto, que antes estaba enmarcado, se abre en todas direcciones y, de este modo, la posición central del sujeto que mira se relativiza, pues le es imposible abarcar todos los ángulos. Lo que se niega aquí es la identificación de la representación del objeto con el objeto mismo —lo cuál, dicho sea de paso, no tiene nada que ver con el grado de representación cero al que llegaron las Vanguardias.

Podemos relacionar esto con F1-2-3 en dos sentidos: en cuanto al desencuadre del objeto, ya vemos como en F1 las escaleras ocupan una posición totalmente asimétrica o descentrada y como saliéndose del cuadro; lo que nos lleva al segundo sentido, pues esa apertura en todas direcciones, primeramente, facilita la

[187] Nishida Kitaro (1870-1945) es uno del los filósofos japoneses más conocidos del siglo XX, aunque es poco conocido fuera de Japón. Se le suele considerar el primer filósofo moderno de su país y fue muy consciente del pensamiento occidental. En España sólo hay editada una obra suya: *Indagación del bien*, Gedisa, 1995, 235 pp.

[188] Nishitani Keiji (1900-1990), una de cuyas mayores aportaciones es la difusión del zen desde un punto de vista filosófico, poniéndolo en comparación con la cultura occidental. Su tema principal es el encuentro entre la religión y la ciencia. En España tiene publicada una de sus obras más importantes: *La religión y la nada*, Siruela, 1999.

creación ozuniana del espacio en 360º y, además, resta importancia a la solución de *raccord* adoptada.

Vamos a ir comprobando, pues, que Ozu suele construir sus planos mediante un suplemento compositivo; no sólo en el nivel de compensación del peso visual en el cuadro, sino también a nivel temático, a través de elementos de atrezzo[189], colores, iluminación o sonidos que, a menudo, son retomados en planos posteriores.

VI.1.4 El sonido: elemento dilatador del espacio



F1 F2 F3

Antes de seguir adelante, hagamos una breve referencia a la banda de sonido de estos tres primeros planos del film. En apariencia —al igual que la composición de F1-2-3— es muy sencilla; sin embargo, vamos a intentar mostrar como elabora un ámbito sonoro muy sofisticado. F1 empezaba desde negro y así principia también el sonido (en silencio). Suavemente, se van oyendo las ra-

[189] Es sabido que Ozu traía "de cabeza" a sus directores de fotografía, sobre todo con el que más colaboró, Atsuta, en el sentido de que, por ejemplo, les *obligaba* a poner objetos (rojos en sus filmes en color) como botellas, cuadros, etc.; que repetía de una secuencia a otra e, incluso, de película a película. Así, en su productora habitual, la Shochiku, tenía un espacio reservado dónde fue guardando periódicamente este tipo de objetos.

mas de los árboles mecidas por la brisa, repiqueteos de telégrafo y las campanadas de aviso de llegada del tren.

Sobre las campanadas se cambia a F2, las cuáles se funden con el tema principal del film. Sigue la música y, en F3, entra el canto de unos pájaros; lo que se encabalga, a su vez, con el siguiente plano, que nos lleva a la cubierta de lo que parece un templo (F4). Es otro campo vacío, en el que se sigue el mismo tipo de composición que en los anteriores (objeto principal recortado, grandes masas arbóreas); aunque hay una pequeña diferencia, en el sentido de que parece que la imagen se ha centrado o estabilizado respecto a F1-2-3.


F4

Pero volviendo con el sonido, lo que suele denominarse banda internacional o de sonido ambiente; es decir, la que contiene los sonidos intradiegéticos es, en este caso, al mismo tiempo —mas, no contradictoriamente— realista y antinaturalista: los elementos realistas están conformados por las campanadas de aviso de la estación de llegada del tren, por el sonido del viento moviendo las ramas y por los repiqueteos de lo que parece una señal de telégrafo. A este último elemento ya le corresponde un estatus especial, pues es un sonido realista en el sentido de que suena exactamente como lo que parece, como un telégrafo; sin embargo no estamos en una oficina de correos, sino en una estación de tren. Así, la ilusión de realidad que ese repiqueteo ayuda a crear, se establece porque va mezclado con los otros sonidos.

Por otra parte, son sonidos antinaturalistas porque aparecen en la banda sonora en primer término, cuando realmente ésta va adscrita, en este punto del montaje, a un plano general que demandaría, naturalista o verosímilmente, sonidos en un término más lejano (con un nivel de audio más bajo). El efecto, al igual que ocurre con el telégrafo, produce una extraña sensación de cercanía la cuál, pese a la inexistencia de personajes en cuadro, engancha desde el primer momento al espectador; pero de un manera muy tenue o ambigua, recordando a la educada cortesía japonesa o, de nuevo, a la actitud de alguien meditando que debe aislarse de exterior y que, cuando lo consigue, percibe cualquier sonido con una sensibilidad especial.

Lo que intentamos señalar es que estos elementos de sonido ambiental se han traído a un primer término forzándolos técnicamente o distribuyéndolos de manera que parecen intradiegéticos; aunque realmente no seamos capaces de localizar, en el interior del plano, la fuente de esos sonidos.

¿De qué manera funciona, entonces, el sonido, en relación con estos primeros campos vacíos? Si decíamos que conforman un espectador en posición meditativa, el sonido ayuda, primeramente, a ese efecto de vacío que se dilata. Nos introduce, así, directamente, en la diégesis del film, para llevarnos hacia otro lugar —que enseguida vamos a ver que se trata de un templo. Pero sobre todo, creemos que el sonido apoya la posición meditativa del espectador ayudando a crear un tempo lento con el que se inicia el film; un tempo, por ello mismo, también dramático, dónde empiezan a resonar no sólo el sonido de la música, sino también la campana, lo que nos sitúa en la mejor tradición del melodrama, en el sentido de que indica que un tren debe partir; todo ello desde el vacío que im-

pera desde el mismo inicio del film. Es decir, a través del apoyo en la banda sonora y sus diferentes grados de realidad, Ozu construye un tempo melodramático dónde resuena el ámbito meditativo de la secuencia, en el sentido de relativizar o trascender el orden de las cosas.

Algo de gran melodrama hay también en la creación del espacio en 360º y las transiciones entre planos, acentuadas por las soluciones de *raccord* abruptas. Pero siempre con una extraña sensación para el espectador occidental de que algo se le escapa; pero no por un mal entendido *orientalismo* —como vimos en el capítulo III— sino porque, de alguna manera, la secuencia se construye con la visión directa de un maestro Zen —éste intenta siempre trascender la realidad de la manera más directa ("iluminación o satori").

Sin embargo, no debemos ver en ello una búsqueda de lo trascendental, pues

> […] el budismo zen busca la liberación mediante el desprenderse del «yo» en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay «yo en la naturaleza», en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos confundido con lo que contemplamos[190].

Así, es en ese confundirse con lo que contemplamos dónde podemos situar el arranque del film.

Más arriba hemos hecho referencia al periodo Muromachi (siglo XVI) al hablar de la pintura china. Fue este un periodo muy fértil para el desarrollo de la sensibilidad y estética nipona. Uno de sus máximos precursores fue Yoshida Kenkō, monje ermitaño

[190] WATTS, Alan (1960): *El camino del Zen*, Edhasa, Barcelona, p. 177 (la cursiva es nuestra).

que escribió una serie de reflexiones reunidas bajo el nombre de Tsurezuregusa (Ocurrencias de un ocioso191) que reflejan el sincretismo de ideas japonesas y continentales (budismo, confucionismo y taoísmo) que conforman el modo nipón de contemplar el mundo y de actuar en él. Más que de un elenco de características estéticas, habría que hablar de una peculiar sensibilidad vital (con diversas raíces espirituales que definirían la cultura japonesa de esa época. Estos serían sus rasgos más relevantes:

1) El sentimiento de la fugacidad de la vida y de la inconsistencia de las cosas como una propiedad que realza su valor y les da belleza.[192]

2) El intenso grado de integración del hombre en la naturaleza, gozando de la variedad de fenómenos naturales en el transcurrir de las estaciones.[193]

3) La tendencia a lo irregular, a lo inacabado y a lo indeterminado, abriendo siempre una puerta a la intervención del espectador para completar el cuadro.[194]

4) El reconocimiento de la belleza de las cosas cuando están presentes y en su evocación; en su esplendor; pero también en su decadencia o cuando están a punto de nacer.[195]

[191] KENKO, Yoshida (1986): *Tsurezuregusa* (*Ocurrencias de un ocioso*), Hiperión, Madrid. Trdc.: Justino Rodríguez).

[192] «Si nunca desaparecieran las gotas del rocío de Adashino, se mantuviera siempre inmóvil el humo de la colina de Toribe y viviésemos eternamente, sin cambiar, ¿nos podría conmover el encanto frágil de las cosas? Las cosas bellas son precisamente porque son frágiles e inconscientes» (Kenkō, 1986: 24)

[193] « ¿Habrá algo que estando en su debido tiempo y lugar nos conmueva? No sólo la luna y las flores sino que también el viento puede hacer vibrar nuestro corazón. El agua limpia que se desliza, choca contra una piedra y se deshace en gotas es causa, según sean las circunstancias, de sentimientos distintos» «El cambio de las estaciones es impresionante y bello» (*Íd,* p. 34).

[194] «En todas las cosas la uniformidad es un defecto. Es interesante dejar algo incompleto y por terminar; así se tendrá la sensación de que mediante esa imperfección se prolonga la vida de los seres» (*Íd.*, p. 73).

> Junto a estos cuatro rasgos, la influencia del budismo Zen irá modelando un tipo de arte en el que predominarán otros cuatro principios: la búsqueda de armonía entre todos los elementos; un especial sentido de reverencia ante las cosas y de respeto formal; la pureza en la mente y la limpieza en la ejecución de la actividad artística de los participantes; la tranquilidad y serenidad de espíritu.

Podemos localizar esos cuatro rasgos en los campos vacíos que hemos analizado hasta el momento: la fugacidad en las escaleras que acaban y parten del vacío; la integración con la naturaleza en esa masa vegetal que fertiliza el plano; lo irregular por ese espacio que se dilata, por todos los elementos recortados de los diferentes planos como, por ejemplo, las escaleras y, por último, la belleza originaria de los planos de arranque del film, que, como ya hemos dicho destilan cierto drama. Será, además, una constante en muchos de los campos vacíos que analizaremos a lo largo del film.

Igualmente, podemos situar en esta constelación, el hecho de que F1-2-3-4 están construidos como a escala de la visión humana —así son la mayoría de los planos ozunianos—; de hecho, por lo que sabemos a través de diversas declaraciones de Atsuta Yushun (el operador con el que Ozu realizó más películas) acostumbraba a utilizar casi exclusivamente el objetivo de cámara de 50 mm., cuyo ángulo de visión es el más parecido al humano.

---

[195] « ¿Sólo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor, y la luna cuando no la cubre ninguna nube? Añorar la luna que está al otro lado de la lluvia, retirarse a un cubículo, bajar las persianas y permanecer sin ser conscientes del paso de la primavera, es mucho más conmovedor. Una llama que está a punto de estallar y florecer, y un jardín cubierto de pétalos, son de mucho interés para nuestros ojos […] En todas las cosas, lo más admirable es su comienzo y su fin […] ¿Pero sólo debemos contemplar la luna y las flores con nuestros ojos de carne? ¡Qué hermosos y qué sublime es evocar la primavera sin salir de la propia casa y soñar con la luna permaneciendo en un rincón de nuestro aposento! (*Íd,* p. 106-107).

VI.2 La ceremonia del té

Debemos preguntarnos ahora porqué Ozu nos lleva a un templo desde una estación de tren vacía. En este sentido, ya hemos señalado la sensación meditativa que puede extraerse de F1-2-3; y de invitación a un viaje que se inicia a través del vacío (sin tren).


F4

En F4, otro campo vacío, cambiamos de espacio (a lo que parece un templo, del que vemos la cubierta). Estamos todavía en el bloque de arranque del film, pues sigue la música de los planos anteriores. El templo en concreto es uno muy conocido, el de *Kenchoji*.

> El templo de *Kenchoji* es uno de los más importantes de Kamakura y se encuentra apenas a un kilómetro de la estación reflejada en F1, la de KitaKamakura. Fue el primer templo Zen erigido en Kamakura y pionero en introducir ese tipo de budismo en Japón. Es, por lo tanto, el primero de los cinco grandes templos de Kamakura y cabeza de partido de otros 500 esparcidos por todo Japón. Llegó a tener siete edificios principales y 49 subtemplos[196]. Vamos a ir viendo que todas estas cualidades del *Kenchoji* tienen sus imbricaciones en el relato de *Banshun*.

[196] Se nos disculpará la exhaustividad; pero intentamos demostrar que no es un lugar escogido al azar; por alguien tan dado, por otra parte, a trabajar en estudio. Además,

Podemos recordar también ahora esas campanadas que oímos en los primeros planos del film, pues en este templo se encuentra una de las dos campanas consideradas como tesoro nacional japonés[197] (F4.1). En dicha campana hay una inscripción hecha por el monje fundador: al final de esta inscripción se lee nombre de «Kencho Zen-ji», «Zen-ji» o «templo Zen»; lo que supone, por primera vez en la historia de Japón, que se denomine así a un templo[198].En este templo vamos a asistir a una ceremonia del té o *cha-no-yu* (茶湯); la cuál describiremos más bajo.



F4.1

Justo antes de entrar en el pabellón del té, en donde tiene lugar el encuentro entre los invitados y su anfitrión, la tradición manda enjuagarse manos y boca en una pila de piedra llamado *furisode*[199], y así realizan los invitados un corto ritual de purificación.

señalar algo interesante en cuanto a esa cifra, 49: las *almas imperfectas* pasan otros tantos días en el *purgatorio* budista (v. *infra* 3.14). Esta información se desarrolla exhaustivamente en http://www.asahi-net.or.jp/~QM9T-KNDU/kenchoji.htm

[197] La otra está en el templo *Engakuji*, también perteneciente a un templo consagrado al budismo Zen.

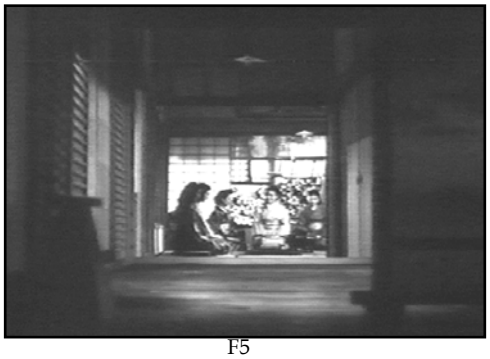
[198] Actualmente es muy frágil y, por ello, sólo se toca en muy contadas ocasiones, como el día de año nuevo (*Ibíd.*)

[199] Cuando forma una composición de piedras, se llama *tsukubai:* lugar donde los invitados a la ceremonia del té debían purificarse corporal y ritualmente. Cerca del *tsukubai*, se solía excavar un pequeño hoyo o *chiri-ana*, para enterrar hojas y agujas de pino (a modo de "basurero") por parte del anfitrión: de esta manera se simboliza que el jardín ha sido purificado. Justo al lado del salón de té se excavaba otro *chiri-ana* para los invitados: eran lugares simbólicos donde los invitados debían dejar sus sentimientos y pensamientos impuros (Nitschke, 1999: 151). Todo ello recuerda, sin duda, al ritual cristiano en las iglesias; como el mismo ritual del té, que tiene que ver mucho con la Eucaristía.

Como decíamos, en F4 sigue la música y los cantos de los pájaros y, enseguida, se pasa al interior de lo que suponemos de uno de los edificios del templo: el pabellón de té. Aquí nos hacíamos una pregunta que todavía tenemos pendiente: ¿por qué nos lleva Ozu de una estación de tren vacía a un templo? Pronto vamos a encontrar parte de la respuesta.

F5 empieza como un campo vacío; pero no del todo, pues al fondo vemos unas mujeres sentadas sobre sus rodillas y vestidas con *kimonos*, a la manera tradicional japonesa. Debemos destacar de este largo plano la distancia lejana a la que los personajes están fotografiados. Tenemos un encuadre en el centro dentro del cuadro —muy habitual en Ozu, como iremos viendo— formado por un pasillo en penumbra y, al fondo, la estancia a la que hemos hecho referencia.

A continuación (F5B) vemos aparecer por la izquierda un personaje que se dirige hacia ellas; se inclina y saluda (F5C). El cuerpo del personaje que entra no llega a ocupar en ningún momento por completo el encuadre. Todavía no lo vamos analizar en profundidad; pero debemos fijarnos en la manera que se ve por primera vez a este personaje; pues está rodeado de sombras y vacío. Se percibe, si embargo, que es un personaje importante; pues las cuatro diagonales del plano confluyen en él. Le rodea un vacío en el que impera la penumbra; pese a ello, la sensación no es desazonadora —a lo que ayuda el tema evocativo de la banda sonora.



F5



F5B



F5C

Vemos que, por una parte, se sigue manteniendo cierto distanciamiento del objeto de la imagen —como en los campos vacíos que hemos visto en el arranque— que parece denotar un respeto —meditativo o contemplativo— por lo que ahí acontece; y, por otra, hay un encuadramiento interno dentro del plano por el juego de luces y sombras, hacia las primeras figuras humanas que aparecen en el film.

El concepto de sombra es de gran importancia en la estética japonesa tradicional. Por ejemplo, Tanizaki, en su célebre obra *Elogio de la sombra*, afirma[200]:

> […] nuestro cine: difiere del americano tanto como del francés o del alemán, por los juegos de sombras, por el valor de los contrastes. Así pues, independientemente incluso de la escenografía o de los temas tratados, la originalidad del genio nacional se revela ya en la fotografía (p. 26).
>
> Pero eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas

[200] TANIZAKI, Junichiro: *Elogio de la sombra,* Siruela, Madrid, 1998 (*Éloge de l'ombre*, Choukoron-Sha, Inc., Tokyo, 1933). Trdc.: Julio Escolar.

> oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos (p. 44).

Más abajo, en una de las secuencias más intensas del film —la del jarrón— este fragmento cobrará todo su sentido en cuanto a la sombra, penumbra, etc., se refiere.

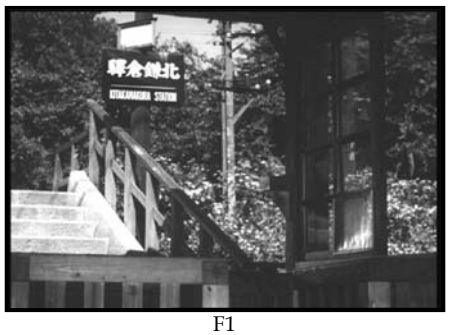
VI.2.1 Presentación de Noriko

En F6 se presenta por primera vez a un personaje frontalmente y de cerca —que es el que hemos visto por el pasillo en F5: se trata de nuestra protagonista, Noriko (Hara Setsuko), a la que vemos presentada en un encuadre que nos recuerda, por el juego de luces y sombras a F1. De hecho, comparten varios elementos: en ambos casos el foco de atención está especialmente iluminando, casi saturando la gama de luz; lo rodean estructuras geométricas rectangulares; y, por último, el punto de fuga es de derecha a izquierda —en F6, cruzándose con Noriko, hacia el fondo del pasillo.

Si volvemos ahora un poco hacia atrás, pero sin olvidar el tema de la luz/sombra; podemos comprobar, igualmente, que has-



F6



F1

ta este primer plano que vemos de Noriko en el film (F6), todos los planos anteriores por los que hemos ido pasando están construidos, además de en profundidad (a través de diagonales gráficas que distribuyen el peso de la imagen) sobre todo, a través del juego de la luz.

Si retomamos ahora esa pregunta pendiente sobre porqué vamos de una estación de tren a un templo, vemos que Ozu nos ha llevado hasta éste para presentarnos a Noriko; por lo que podemos relacionar éste personaje con dos características que hemos extraído de los campos vacíos: con el vacío en sí y con el viaje. Un viaje, pues, que de alguna manera, ya que nos encontramos en un templo, podemos colocar del lado de lo sagrado.

Noriko se inclina, saluda y se levanta (F7). En este plano, vuelve a predominar el cuerpo de la actriz encuadrado desde atrás —como en F5. Por otra parte, encontramos un elemento al fondo de esta imagen, cuando desaparece el cuerpo de la actriz, que vamos a relacionar con F1 (F7B). Lo vemos ampliado en el fragmento F7, donde aparece una escalera tumbada y un árbol del que sólo vemos la parte central.

De momento, apuntamos ahí esa posible relación con las escaleras que veíamos en F1 y el elemento arbóreo, el cuál, por cierto, guarda cierta relación en cuanto a su forma, con la forma del cuerpo de Noriko —como se ve en F7.



F7



F7B



F7 FRAGMENTO

La presentación de Noriko (de espaldas) nos puede parecer, como menos, extraña desde el punto de vista de la belleza occidental; además, teniendo en cuenta que será un tipo de plano (encuadrado desde atrás) que se repetirá a lo largo del film.

Tendremos que ir viendo qué sentido tiene; pero de momento, podemos relacionarlo, por ejemplo, con el grabado japonés o *ukiyo-e*[201]: es un estilo pictórico que surge en Japón en el periodo Edo (1603-1687). En el siglo XVII el libro había logrado un lugar indiscutible en la vida plebeya. En 1661 se publicó el libro Ukiyo monogatary

[201] Para una discusión más amplia de la influencia de la pintura *ukiyo-e* en la obra de Ozu, vease, TORRES HORTELANO, Lorenzo J. (2004): "Edo travels to the islands. The influence of *ukiyo-e* on Ozu Yasujiro's *Ukigusa*", *Minikomi*, nº 68, pp. 21-25, Universität Wien, Wien, Austria, Jänner.

(Cuentos del mundo flotante) de Asai Ryo, en el que aparece una definición del término ukiyo como las cosas que pasan, que duran poco y el amor por los placeres de la vida, captando el espíritu de los tiempos. Este término no era novedoso, pues se había acuñado cinco o seis siglos antes por el budismo, pero en este caso se escribía con diferentes caracteres, significando «mundo triste». En el ejemplo que hemos incluido tenemos, sobre todo, una semejanza morfológica (F7.1)202; aunque no podemos perder de vista que es un estilo pictórico que, como hemos dicho, se relaciona directamente con el mundo flotante, relacionado directamente con dos ámbitos, en apariencia diferentes: el de los barrios del placer y el otro relacionado con el concepto más genera del agua (flotante) en la cultura japonesa. Así, el punto en común es la gestión del deseo que fluye. Ya veremos cómo en Banshun se va a ir creando todo un circuito del agua en relación al deseo y su capacidad de fluir; y que empieza en la ceremonia del té que vamos a analizar enseguida.

Generalmente, el término *ukiyo-e* (imágenes del mundo flotante) se asocia a la producción de grabados en madera por renombrados artistas como Hokusai o Horoshige, durante el periodo Tokugawa (1600-1868). A diferencia de otros términos artísticos, ukiyo-e define una temática y no un procedimiento técnico, en este caso, los temas plebeyos opuestos a la temática religiosa que dominaba la pintura oficial.

El *ukiyo-e* va a estar vinculado desde su origen a la cultura urbana de los chonin (comerciantes) quienes demandaban una cultura diferente a la tradición antigua. Los artistas del *ukiyo-e* son

202 UTAGAWA, Toyonuki: (1769-1825). De la serie *Varias mujeres hermosas*, ca. 1811. Periodo Edo. Grabado en madera, 369 x 256 mm. Estilo *bijin-ga* (estampas de mujeres hermosas. Xilografías con representaciones femeninas, en general cortesanas o *geishas*, pero a veces también mujeres de la burguesía)



F7



F7.1

cronistas del mundo efímero de los barrios del placer, del teatro Kabuki y del teatro de marionetas (bunraku).203

Tras F7, que como hemos visto, acaba de nuevo en campo vacío, vemos sentarse a Noriko junto a otro personaje (F8): se trata de su tía Masa Taguchi (Sugimura Haruko). Podemos fijarnos ahora más en su vestimenta: el *kimono* tradicional japonés, de tonos claros, virginales. Noriko protagoniza el encuadre, lo cuál se ve reforzado por la mirada de su tía. Por cierto que ya vemos aquí una de las cualidades que va a definir a Noriko en la primera mitad del film: su sonrisa, sobre la que volveremos; pero que ya podemos ir avanzando que quizá, tiene un punto de excesiva jovialidad en el previo a una ceremonia tan formal como la del té (F8) —más adelante lo justificaremos cuando comprobemos que uno de los personajes la tilda de «histérica».

203 CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE (2002): *Budismo. Monjes, comerciantes, samuráis. 1.000 años de estampa japonesa*, Madrid, p. 167. Obras del Museo Internacional de Arte Gráfico de la Ciudad de Machida, Tokio. "Arte y sociedad en Japón durante el periodo Tokugawa", Sergio Navarro Polo, pp. 41-56.



F8



F9

En lo que nos debemos fijar ahora, es que no se trata de un film de época (si con ello nos referimos a historias anteriores a la Revolución Industrial), pues hemos empezado en una estación de tren; por lo tanto, debe haber una razón especial para que ambas vistan el traje tradicional, dado que en la época en la que nos encontramos —post II Guerra Mundial— ya no era tan usual llevar *kimono*. En este sentido, como iremos viendo a lo largo del film, hay un choque entre *lo viejo y lo nuevo*, la modernización que hasta el momento sólo hemos visto reflejada en elementos materiales como la estación del tren —que no el tren en sí mismo.

Esta es el diálogo entre Noriko y su tía Masa:

—NORIKO: No te esperaba tan pronto.
—MASA: Acabo de llegar ¿dónde está tu padre?
—N: Trabajando. Tiene un pedido urgente que entregar.[204]

Masa le arregla el *obi*[205] por detrás y prosigue el diálogo.

—M: Oye, las polillas han destrozado los pantalones a rayas de tu tío ¿Se los arreglarías a Katsu?
—N: ¿No quedaría raro un poco raro con pantalones cortos a rayas?
—M: Le sentarán bien, podrías arreglárselos ¿Quieres?
—N: Sí, dámelos.

[204] Min.: 00.03.30

[205] Especie de cinto ancho que se coloca enlazando el *kimono* tradicional alrededor de la cintura y que tiene una especie de lazo ancho en la espalda.

—M: Pues lo he traído. Toma.

—N: Muchas gracias, tía.

—M: No creas que es para tanto. No durarán mucho. Sobre todo refuérzales el trasero.[206]

Para entender éste diálogo, debemos avanzar mínimamente la historia del film: Masa actuará un poco más delante de casamentera para Noriko, la cuál vive con su padre viudo. Por ello, como casamentera —pero también como si fuese una madre— la tía Masa hace el gesto de recomponerle el *kimono*. Noriko tiene ya una edad avanzada para seguir siendo soltera en el Japón de la época (27 años). Así, podemos relacionar las polillas de las que habla Masa con un tiempo que empieza a pasar rápido («primavera tardía»). Lo mismo vale para el niño del que se habla, del cuál no conocemos la filiación; por lo que podemos situarlo como el horizonte del matrimonio de Noriko. Tendremos que retomar en su momento este diálogo; pues más adelante veremos, en un momento clave del film, al niño del que se habla.

Noriko recoge el paquete y lo esconde bajo su bolso —por cierto, que el bolso es un elemento de modernidad que no encaja

[206] Tenemos que agradecer a Motoko Hirai y Mª Dolores Rodríguez el hacernos ver que la traducción está mal hecha. Así, cómo podrá comprobarse con el visionado de la película, que hemos variado un poco la traducción, pues ésta no tenía sentido según aparece en las copias a las que hemos tenido acceso; pues según el nombre que aparece en la traducción, del niño del que se habla no aparecería más en la film. Para ello hemos trabajado con dos copias: una en VHS (NTSC), en versión original en japonés con subtítulos en inglés, de la editora New Yorker Films Art Work (NYFAW), 1994 [1972] (ISBN 1-56730-089-8); y una copia en DVD (Zona 2), editada por DeAplaneta y Orient Express (DAOX) en 2004 (los cuáles han publicado otras 9 películas de Ozu con motivo del centenario y que, muestra la gran labor de difusión del cine oriental en nuestro país). La versión DAOX, además de ofrecer la banda original en japonés, dispone también de la doblada al español, además de subtítulos en el mismo idioma (con una reproducción, creemos, más fidedigna de los diálogos que la neoyorquina). Sin embargo, es quizá de mejor calidad de imagen la de New Yorker, aún siendo en VHS (¡¡). New Yorker fue, asimismo, la primera distribuidora occidental en difundir la obra de Ozu; aunque, inexplicablemente, ha tenido los derechos secuestrados durante muchos años; así, sus ediciones de Ozu han sido algunas de las más caras que hemos tenido la oportunidad de comprar en VHS (30 $ USA de 1998) tanto en el DVD como en la copia VHS NIFAW.

del todo con el *kimono* que viste. Durante este diálogo, parece como si a Noriko le diese un poco de vergüenza hablar de los pantalones, por el lugar en el que se encuentran, suponemos que rodeados de extraños y, como se veía en F4, en un templo. Sin embargo, ella sigue sonriendo como si tal cosa. Su tía, por su parte, no parece darle importancia al asunto, es decir, como si estuviese *por encima de ello* —o, como veremos a lo largo del film, *por delante.*

VI.2.2 Presentación de la Sra. Miwa

Se vuelve ahora al pasillo de F5, repitiéndose exactamente el mismo encuadre. Ahora entra otra mujer ataviada también con *kimono,* que se arrodilla y saluda al igual que Noriko. El siguiente plano (F10) también repite el encuadre de F6: se trata de la Sra. Miwa (Miyake Kuniko). En este caso, va ataviada con un *kimono* de tonos oscuros y su sonrisa es mucho más contenida que la de Noriko; aunque podrían tener perfectamente la misma edad (alrededor de 30 años). Sin embargo, hay una codificación cultural en cuanto a las mangas de ambos *kimonos*: en el caso de la Sra. Miwa son más cortas y estrechas; al contrario que las de Noriko; lo que nos indica que ésta última es soltera. Pero todavía no tenemos, como espectadores, la suficiente información como para considerar en profundidad las implicaciones del hecho de que ambas mujeres compartan dos encuadres exactamente iguales y de forma consecutiva; así que continuemos un poco con la secuencia.

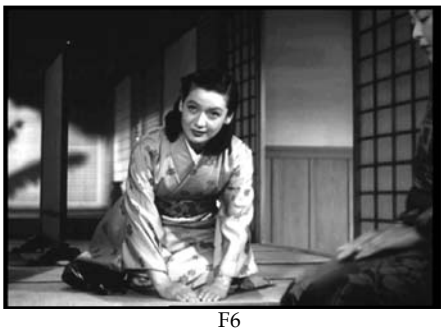
Tras el saludo de cortesía a las presentes, la Sra. Miwa parece reconocer a alguien a quién saluda directamente. Se trata de Masa:

> —MASA: Temía que te hubiera pasado algo. Te he estado esperando en la estación.
>
> —MIWA: He perdido el tren.

Se trasluce, pues, que ambas se conocen y se tienen cierta confianza, pues se esperaban en la estación —tenemos aquí una nueva referencia a un tren que no se ve y que en este caso, se ha perdido por parte de la Sra. Miwa. Al mismo tiempo, se deduce, ya



F10



F6

que no se dicen nada, que Noriko y la Sra. Miwa no se conocen.

¿Por qué comparten, entonces, ese encuadre (F6-10) de manera tan evidente? Para comprenderlo, debemos avancemos más en la descripción del relato: Noriko comparte felizmente su vida con su padre viudo y no quiere casarse bajo ningún concepto. Así, para impulsarle a ello, el padre pretenderá casarse con la Sra. Miwa (que es viuda). Por lo tanto, podemos afirmar que ese encuadre muestra una posición que la Sra. Miwa ya ocupa y que Noriko tendrá que ocupar a su vez. Nos referimos a una posición que tiene que ver con el vacío: el de la Sra. Miwa como viuda y el de Noriko como la de aquella que debe crear el necesario vacío respecto del

padre para poder casarse. Es decir: ambas se sitúan en posición casadera. Pero no debemos olvidar una diferencia fundamental, que es la de la posición de la virgen frente a la que ya sabe de lo real (la muerte y el sexo).

En este punto de la secuencia, atendiendo a la presentación de los personajes e imbuidos con el tema musical que nos acompaña desde el principio, no nos hemos ocupado todavía del lugar en que nos encontramos y del porqué de esos personajes reunidos en un templo. La secuencia sigue adelante sin darnos mucho tiempo a pensar: un personaje secundario informa: «Perdonen el retraso, ahora procederemos». Sigue, pues, el viaje que se nos ha propuesto desde el principio; aunque vamos a ver que ahora se trata de un viaje que ya intuíamos, uno que tendría que ver más con el espíritu Zen de meditación. Así, Ozu introduce una pausa visual a través de tres nuevos campos vacíos (F11[207]-12-13) que acompasan el ritmo de la secuencia, sobre la que sigue la música, al tiempo que vuelve el gorgojeo de pajarillos del principio. Todo ello nos lleva a un tempo todavía más lento.

Estos campos vacíos se parecen estructuralmente a los del principio en el predominio de líneas verticales y en el juego de luces y sombras que dividen el encuadre en diferentes planos que se contrapesan. Básicamente, están compuestos por tres elementos que hemos intentado sintetizar en la figura 3: líneas verticales, una estructura arquitectónica cúbica y un elemento vegetal en forma de

[207] La piedra que se ve en plano no es algo *mal acabado;* pues la apreciación de la belleza de a piedra natural fue desde el principio uno de los rasgos más destacados de la jardinería japonesa. Las piedras se introdujeron siempre en las composiciones de los jardines, ya fuera por su efecto táctil, escénico o simbólico. Así, la formación natural de las rocas en Japón tiene un estatus propio, religioso. En Japón se tiene una sensibilidad para apreciar la más sutil peculiaridad de la forma, el color y la constitución de una piedra, incluso se le atribuyen las características de una persona. Y un jardín japonés sería inconcebible sin una roca extraña o una combinación de piedras (Nitschke, 1999, *passim*).

seto. Sin embargo, pese a este tempo lento, contemplativo, hay un movimiento continuo, fluido en el plano, en dos sentidos: primeramente, por ese equilibrio dinámico que ya veíamos en F1, por el juego de luces/sombras y por el cruce entre diagonales y líneas verticales; pero, sobre todo, por el movimiento de los motivos vegetales en el que la brisa mece suavemente los tallos de las flores. Incluso, en F13, dónde el seto central es más estático, Ozu se encarga de colocar una rama de árbol que no para de oscilar en el extremo superior izquierdo.



F11



F12



F13

Por lo tanto, podemos afirmar que en los campos vacíos que hemos analizado hasta el momento, nos encontramos con una dialéctica entre lo constante que suponen las líneas verticales y las estructuras arquitectónicas horizontales (la posición meditativa) y lo móvil (el flujo de la vida que no cesa). Así, podemos afirmar que en Ozu, el espacio, el vacío y la quietud están irrevocablemente atados a la forma, al movimiento y al cambio (el viaje).

Por otra parte en F11-12-13, volvemos de nuevo a la creación del espacio en 360º; pues son campos vacíos que circulan alrededor de un mismo punto: una pequeña construcción de madera y techo de paja —que sólo vemos por completo en F13[208]. Se trata de un pabellón de té dónde se celebra la tradicional ceremonia del té o *cha-no-yu.* De alguna manera, pues, Ozu está ciñendo su objeto, el pabellón de té, de una manera abarcadora; pero no para constreñir su significado:

> En pintura, es importante saber retener, pero también saber dejar. Saber retener consiste en ceñir el contorno y el volumen de las cosas mediante la pincelada. Pero si el pintor utiliza trazos continuos o rígidos, el cuadro se verá privado de vida. En el trazado de las formas, aunque la finalidad sea la de llegar a un resultado pleno, todo el arte de la ejecución

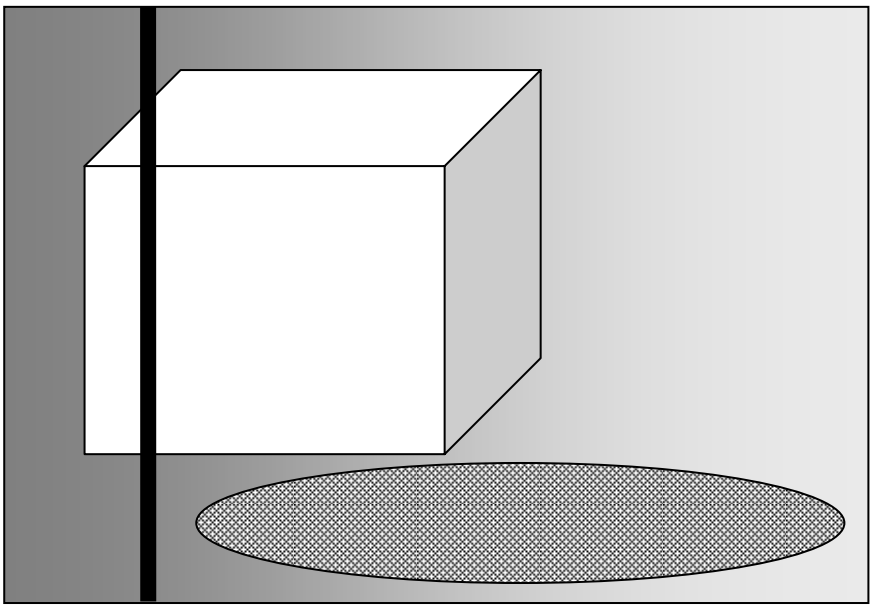


FIGURA 3

> reside en los intervalos y las sugestiones fragmentarias, de lo cual se deduce la necesidad de saber dejar. Eso implica que las pinceladas del

[208] A esta estructura de madera y paja se le llama *so-an* («cabaña cubierta con paja») o sencillo cenador del té de tipo rústico.

> pintor se interrumpen (sin que lo haga el soplo que le anima) para cargarse aún más de sobreentendidos (Cheng, 1993: 85).

Para terminar, de momento, con estos campos vacío, sólo añadir que tanto en F11 como en F12 (que es el mismo seto de flores, encuadrado desde otra perspectiva) lo que se ve es un tipo de lirio japonés o *kakitsubata* que, como veremos cuando lleguemos a la secuencia del teatro *Nō*, será de suma importancia.

VI.2.3 Cha-no-yu

Por tanto, la celebración a la que se refería una de las mujeres es la ceremonia del té; y por ello se explica que tanto Masa, como la Sra. Miwa y Noriko vistan el *kimono* tradicional.

> El té y la costumbre de tomarlo se introdujo en Japón a través de China (a través del mar, S. VVI, aprovechando las misiones diplomáticas). Posteriormente su uso decayó, y ya en el siglo XII (era Kamakura), el clérigo Eisai, volvió a traer desde China la planta del té al Japón —junto con la filosofía Zen. En Japón se considera que el primer documento histórico sobre el té se encuentra en la crónica llamada *Nihonkōki* (época Heian). Una vez que se introdujo en Japón, fue tomando unas características peculiares y propias, hasta llegar a ser lo que en la actualidad se conoce como arte de la ceremonia del té. El *cha-no-yu*, *sadō*[209] o *wabicha*[210]

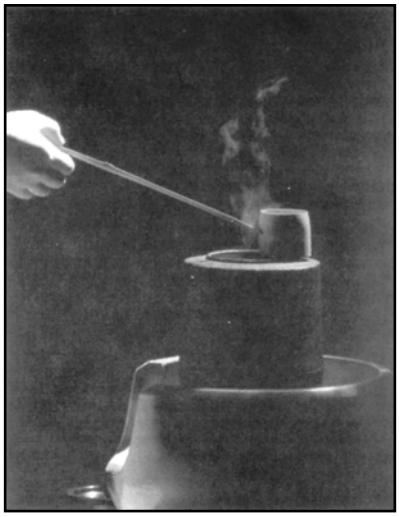
[209] *Sadō* consiste en hacer y servir el té verde en polvo, cumpliendo un orden riguroso y predeterminado en todos los gestos y movimientos. A ese orden determinado se le llama *otemae*.

[210] El *wabi* es un concepto de la cultura japonesa y *cha* significa el té. La serenidad, la tranquilidad y la sencillez son el concepto del *wabi*. El *wabicha* es la ceremonia del té que se lleva a cabo en una casita pequeña y simple de tejado de hierba. A esa casita se le llama *sōan*. Los instrumentos que se utilizan también son muy sencillos.

puede traducirse como «vía o camino del té». Tiene como origen el ritual, instituido por los monjes Zen, de tomar por turno el té de un mismo cuenco ante la imagen de Bodhi Dharma. También llamado wabicha, es una creación puramente japonesa aunque, como tantas cosas en Japón, tiene sus raíces en China.

La vía del té es un camino de salvación a través de la belleza. Por lo tanto, el *chajin* o maestro del té debe ser un dechado de virtudes, tanto como un sacerdote que predique leyes. Debe tener un profundo amor por la belleza, un alto discernimiento de la verdad y una profunda experiencia en la práctica. El *cha-no-yu* es un Camino en tanto disciplina espiritual.[211]

El *cha-no-yu* no es sólo central en el Camino del té (*chado*), sino que puede considerarse, igualmente, como una de las artes del ma («intervalo», «intersticio», «en medio»). Este término ha sido utilizado en el siglo XX especialmente por practicantes del té, pintores, cineastas y arquitectos para nombrar una sensibilidad religioso-estética que —como el mu— afirma la «nada» entre las cosas antes que las cosas en sí. Como Zeami (el creador del teatro *No*) algunos siglos atrás, éstas artes consideran los «momentos de no acción» como los más importantes; especialmente cuando son construidos con la fuerza espiritual del artista.[212]



F14.1

Los momentos de sus-

[211] CASTILE, Rand (1971): *The Way of Tea*, Weatherhill, New York, pp. 82f.

[212] PILGRIM, Richard B. (1993): *Buddhism and the Arts of Japan*, Columbia University Press, New York, p. 68.

pensión animada durante la ceremonia del té, por ejemplo, son momentos pregnantes de ma (F14.1), en cuyo caso, en efecto, es muy parecido a los conceptos de estética japonesa tradicional *yūgen*, *sabi*, *wabi*, *myō* o *fūga*. Los momentos vacíos (*kū*, *mu*, *ma*) se llenan con los sonidos de la Quietud si se deja ir la perspectiva del ego del sujeto/objeto dentro de la exquisita, inmaculada e impecable forma del contexto artístico (*Ibíd.*).

En resumen, consiste en un rito, mezcla de esteticismo y espiritualidad, sutil y sencillo al mismo tiempo, en la que se toma el té. Hay habitaciones instaladas expresamente para este fin; generalmente, estancias pequeñas, cerradas y selectas. La ceremonia del té tuvo su origen en los templos Zen, buscando aumentar la familiaridad entre los participantes en la ceremonia y la capacidad de concentración mediante la meditación.

La ceremonia del té no sólo consiste en un instante de reposo en los quehaceres diarios; en Japón pronto se equiparará con un gusto estético, «con una vida solitaria y a la vez ensombrecida por una suave tristeza, cuyo aspecto externo es terrenal»[213]. Poder ofrecer té en la taza y estancia adecuada era un signo de refinamiento entre la nobleza y los samuráis.

Wabicha, el «sencillo e intimista ritual del té», o *sado* (茶道). El acto de beber té se originó en China, dónde se le asociaba con la farmacología y las creencias Taoístas sobre al alquimia y la inmortalidad. El *Cha King* (cuya traducción sería «El libro sagrado del té») de Lu Wu (760 d.c.)[214], perfiló las muchas virtudes del té. En esta época aparece la primera manifestación al respecto en Japón; aunque en estos primeros pasos, no tenía nada que ver con

[213] Citado en INUMARU, Kazuo (1984): *La ciudad sagrada de Kyoto*, Atlantis (Colecc. "Japón, Viajes al arte"), Trezzano, p. 9.

[214] Traducción en inglés: *The Classic of Tea*, Boston, Little Brown, 1974, trans. F.R. Carpenter.

la quietud que lo embargó posteriormente; pues se celebraba insertada en un tipo de fiestas bastante extravagantes[215].

Estamos, pues, en una ceremonia plena de simbolismo y sutilidades. Así la describía Tanizaki:

> […] en cuanto levantas la tapa [de un cuenco] el líquido encerrado en cerámica te revela inmediatamente su cuerpo y su color. En cambio, desde que destapas un cuenco de laca hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del continente que se estanca, silencioso, en el fondo […] No resulta muy exagerado afirmar que es un placer de naturaleza mística, con un ligero saborcillo zen.

Se trata, pues, de un ritual influenciado por el budismo Zen que se consolidó a finales del siglo XVI (época Momoyama). Solía realizarse en una «choza con techo de paja» o especie de sencillo cenador rústico donde se celebraban los rituales del «camino del té» llamados *sao* o *chado* (茶道). Dentro de esta choza, hay un cuarto sagrado, alejado de lo cotidiano, en el cual el anfitrión y sus invitados pueden encontrar un entendimiento mutuo comunicándose a través del lenguaje simbólico y una taza de té.

En la ceremonia de té hay una forma, se llama otemae: es sentarse delante de los invitados, poniéndose derecho, concentrando la atención en realizar el otemae, alejando de sí mismo las distracciones, y hacer y servir una taza de té cumpliendo todas las reglas determinadas; el otemae es el término genérico de tales gestos. Los gestos que se cumplen armonizando el movimiento y la respiración tienen su significación incluso en gestos sencillos y

[215] Cfr. HENNEMANN, H.S. (1980): *Cha-no-yu: die Teekultur Japans*, en: Nachrichten der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, vols. 127-128, Hamburg, pp. 30-39. Y http://www.aisf.or.jp/%7Ejaanus/ (*Japanese Architecture an Art Net Users System*, JAANUS), una de las mejores páginas *Web* que hemos encontrados sobre la estética tradicional japonesa.

modestos que se convierten en una forma teniendo en cuenta las partes más nimias. Todos los *otemae* del *Sadō*, o sea, todas las actitudes, gestos y posturas del *Sadō* existen como formas para mostrar buena acogida y buena disposición hacia los invitados de la manera más adecuada considerando la estación del año o cada situación particular[216].

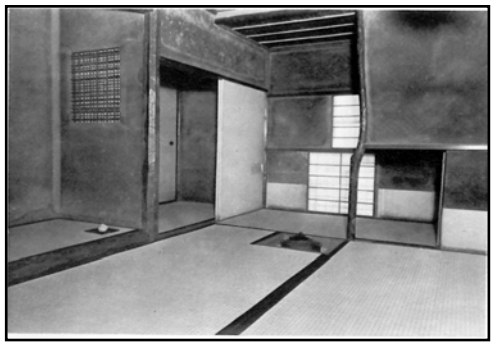
En todas las fases de la ceremonia, el anfitrión muestra su consideración y su respeto hacia los invitados; por su lado, los invitados también intentan corresponder a las atenciones del anfitrión mostrando cortesía. Es decir, está fundada en un lenguaje simbólico de comunicación casi sin palabras. Y, en este punto, la ceremonia de té es como un combate pacífico y severo entre el anfitrión y los invitados en busca de una comprensión mutua: porque a los invitados les es necesaria una gran sensibilidad para ser capaces de corresponder a los signos manifestados por el anfitrión.

Se suele asociar el té con los poderes mágicos y con los inmortales del mito taoísta, y una sensibilidad para la autodisciplina y la simplicidad naturales que quizá se asociaran con el efecto astringente del té. La cultura japonesa adoptó también la costumbre de tomar el té en reuniones con un gran sentido de la etiqueta y los buenos modales o bien en ceremonias religiosas que fomentaban el espíritu de la comunidad, así como la idea de que las cualidades estéticas del acto de tomar el té debían posibilitar al individuo la experiencia de la iluminación. En este ritual, hasta el mínimo gesto se realiza poniendo la máxima atención; aquí reside el origen de la magia que anima la ceremonia del té: todo se convier-

[216] Citado en ALMAZÁN, David (coordinador) (2004): "Agua y lenguaje simbólico en la ceremonia del té" de Takizawa Akiko en *Japón. Arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, Asociación Española de Estudios Japoneses, Zaragoza, p. 191; de TOMIKO, Sen (1999): *Cha no bi*, Tankosha, Kyoto, pp. 12-13.

te en gracia. De este modo los quehaceres cotidianos se convierten en arte[217].

La ceremonia de preparar y servir el té, desojada de todo artificio, se utiliza a menudo como introducción al Zen para los visitantes a un monasterio. La ceremonia se realiza en una atmósfera suave, ligera y armoniosa, con tazas hechas a mano, una iluminación tenue y apacible, y el aroma tranquilizador y penetrante del incienso. Escuchando el sonido del agua hirviendo, desaparece toda sensación de prisa[218].


F14.2

A la sala de té (F14.2) se le llama *sukiya* o «morada de la fantasía, del vacío o de lo asimétrico; o edificio de un gusto selecto» (según se escriba con caracteres chinos o japoneses); que, además, da nombre al estilo arquitectónico del mismo homónimo. Es una morada de la fantasía en la medida en que se trata de una estructura efímera construida para albergar un impulso poético. Es una morada del vacío porque carece de ornamentación, excepto lo que se coloca en ella para satisfacer alguna necesidad estética del momento. Es una morada de lo asimétrico porque está consagrada al culto de lo imperfecto, dejando a propósito alguna cosa sin terminar a fin de que la complete la imaginación. Desde el siglo XVI, los ideales del teísmo

[217] Citado en NITSCHKE, Günter (1999): *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Taschen, Colonia, p. 146 de: LUDWIG, Th. M. (1981): *Before Rikyu. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony*, Monumenta Nipponica, vol. XXXVI, nº 4, Tokio, invierno.

[218] BANCROFT, Anne (1979): *Zen*, Debate, Madrid, p. 92.

han influido en la decoración de interiores japonés, hasta el extremo de que parezca que esté casi vacía («minimalismo»), debido a la sencillez extrema y a la pureza de su diseño decorativo. Por ello mismo, los pocos elementos decorativos que aparecen, cobran una importancia especial. Se suele decir que su decoración está impregnada de un "cuidado descuido, dejando que la imaginación del visitante complete lo incompleto, ordene y adecue; aunque desde el exterior produce la impresión de grandeza. [219]

La *sukiya* es la sala de té propiamente dicha, diseñada para acomodar a un máximo de cinco personas; una antesala (*mizuya*), donde se lavan y preparan los utensilios del té antes de usarlos; un pórtico (*maichai*), donde aguardan los invitados hasta que les franquean la entrada a la sala (que es donde ha tenido lugar los diálogos arriba trascritos) y un sendero o *roji*, del que nos ocuparemos aparte, pues preferimos relacionarlo directamente con el jardín (*Íd.*, p. 99). Por lo tanto, en F11-12-13, además de crear la atmósfera necesaria para la secuencia, se ha producido una elipsis temporal en la que se ha elidido este paso del maichai, a través del *roji* y hasta la *sukiya*.

El aspecto de la sala de té es humilde, pequeño y construido con materiales que quieren sugerir una «pobreza refinada». Sin embargo, no debemos olvidar que todo esto es el resultado de una profunda premeditación artística, resultado de emular el monasterio Zen —cuya diferencia con los de otras sectas budistas estriba en que su función se limita a dar cobijo a los monjes, para el estudio y la meditación (*Íd.*, p. 101-102).

Este «refugio temporal para el cuerpo» tiene a veces solamente tres metros cuadrados, lo que los zenistas interpretan como una alegoría de la no-existencia del espacio para los iluminados.

[219] OKAKURA, Kazuko (1906): *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p. 98.

Lo cierto es que, esta casa débil, de bálago o bambú, resumen mejor que cualquier otra construcción, la fortaleza del espíritu. La tarea del maestro del té no es sino la de un sacerdote profundamente entregado a su culto. Los utensilios son desiguales, como corresponde a una ceremonia en la que lo asimétrico, la no repetición de las formas, propone una interpretación nueva de la belleza. La tarea de beber té, la contemplación del (rollos verticales colgantes de papel pintado con tinta china, con caligrafías o de temática budista, 掛物) con un poema o con un paisaje de acuerdo a la estación en la que transcurre la ceremonia, el arreglo floral sobre la superficie del *tokonoma*, todos estos detalles resumen la estructura del culto. Pero detrás, los verdaderos valores afloran inexorablemente.[220]

La denominación «morada de la fantasía» denota una estructura creada para satisfacer algún requisito artístico individual; pero al servicio del maestro, no al revés. No ha sido diseñada para que perdure y, por lo tanto, es efímera (de esta manera se instaura en ella el ciclo vital humano). La idea de que cada uno debería tener una casa propia se basa en una antigua costumbre del pueblo japonés, pues la superstición shintoísta decreta que toda vivienda debe evacuarse cuando fallece su ocupante principal[221]. Otra costumbre primitiva era la de proporcionar una casa recién construida a cada pareja que se casaba. Sin embargo, cuando en el siglo XV se consolida el predominio Zen, la idea antigua, aplicada a la sala de té, adquirió un significado más profundo. El Zen, con la teoría budista de la evanescencia y la exigencia de que el espíritu se imponga a la materia, consideraba la casa solamente como un refugio temporal del cuerpo. El tejado de paja, la fragilidad de las esbeltas columnas, la ligereza de la sustentación de bambú, el apa-

[220] SVANASCINI (1979) *op. cit.*, p. 153.

[221] Puede haber razones antropológicas sanitarias para ello.

rente descuido en el uso de los materiales corrientes; todos estos elementos de la sala de té dan una idea de fugacidad. Lo eterno sólo se encuentra en el espíritu que, encarnado en este medio sencillo, lo embellece con la luz sutil de su refinamiento (Okakura, 1906 [1999: 109-110]).

Por lo dicho hasta ahora de la estética de la sala del té y la estética que impregna la ceremonia, el concepto Taoísta y Zen de la perfección es peculiar; pues la naturaleza dinámica (recordemos «el vacío que se dilata») hace más hincapié en el procedimiento de búsqueda de la perfección que en la misma perfección. La belleza verdadera sólo puede descubrirla quien completa mentalmente lo incompleto. El vigor de la vida y el arte radica en sus posibilidades de desarrollo. En esta constelación nos gustaría situar también los campos vacíos que hemos analizado hasta el momento. En la sala de té se deja a la imaginación de cada invitado la tarea de completar el efecto total con relación a sí mismo. Desde que el Zen se convirtió en el método de pensamiento predominante, el arte de Extremo Oriente ha evitado ex profeso lo simétrico, porque no sólo expresa consumación sino también repetición. Por ello los paisajes, aves y flores se convirtieron en los temas favoritos de la pintura, en vez de la figura humana. Así, los diversos objetos que entran en la decoración de una sala deben seleccionarse de manera que ningún color o dibujo se repita (Íd., p. 114).

En resumen, la sencillez de la sala de té y su ausencia de vulgaridad la convierten en un auténtico refugio de las molestias que causa el mundo exterior.

En la época contemporánea al film, se consideraba la ceremonia del té como un ritual de paso o madurez, convirtiéndose el maestro del té en un instructor, siendo, entonces, más un evento social que una experiencia estética privada.

Cha-no-yu to wa	No olvides nunca
Tada yu wo wakashi	que el camino del té
Cha wo tatete	no es más que esto:
Nomo bakari nari	calentar agua
Moto wo shirubeshi	preparar el té y beberlo

Sen no Rikyu
(El jardín japonés,
Günter Nitschke)

Tras esta introducción a lo que supone estética y espiritualmente la ceremonia del té, volvamos a la secuencia que nos ocupa.

VI.2.4 Dos mujeres frente a un ritual

Nos encontramos, pues, en pleno ritual de la ceremonia del té. A la izquierda de F14, podemos ver el perfil de la Sra. Miwa, que se encuentra en un extremo de la sala de té o *sukiya*. La maestra de ceremonias desarrolla el pausado ritual —mientras continua la música que nos acompaña desde el principio— que no olvidemos que, *simplemente*, consiste en tomar el té. La maestra despliega toda una serie de movimientos establecidos; pero en los que siempre está presente cierto grado de libertad que hace de cada reunión una ocasión diferente.

En F14 nos interesa destacar el fondo a modo de cuadrícula que parece venirse hacia el primer término, y que contrasta fuertemente con ese otro de F6-F10 de Noriko y la Sra. Miwa, donde veíamos un fondo en penumbra y en perspectiva. Se trata de un fondo de estructura regular formado por puertas correderas o *soji*, que aparecen especialmente iluminadas y presentes, como si simbolizasen un fondo estable, austero y enriquecedor al mismo tiempo. La maestra del té desarrolla suavemente los movimientos de la ceremonia establecidos centenariamente, de forma normativa y pausada (F14).


F14

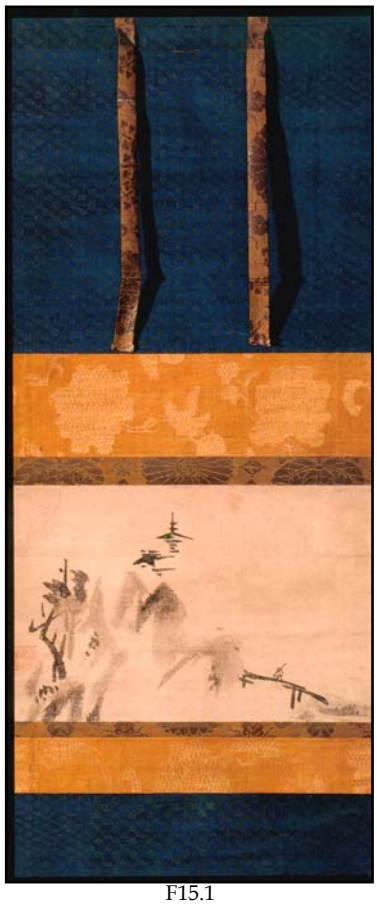

F15


F15B

En el siguiente plano (F15), vemos al resto de las mujeres invitadas que asisten a la ceremonia —seis en total, sin contar la maestra y a su ayudante— y cómo una de éstas también realiza una serie de rituales en paralelo —así suele ocurrir durante las ceremonias, en las que la maestra va sirviendo el té uno a uno, a todos los invitados.

Además, en F15, vemos representado dos artes más de influencia Zen. De uno ya hemos hablado —la pintura *Ch'ang*, representada en F15 por un *kakemono* o rollo de papel en tinta china, del cuál vemos el extremo inferior a la altura de la cabeza de la Sra. Miwa. El segundo es el *ikebana* o arte del arreglo floral.

El *kakemono* es una pintura o caligrafía montada sobre un soporte de papel flexible de desarrollo vertical, que permite ser enrollado y almacenado. Por su frente está decorado con tiras de tejido lujoso que enmarcan la obra. El *kakemono* está pensado para decorar el interior de ciertas estancias, y desde el periodo Muromachi (1333-1568), se convirtió en la pieza de arte predilecta para decorar la pared del *tokonoma* o lugar principal de la casa japonesa y de la sala de té, valorado por su función estética. A diferencia de la pintura mural o de biombos, podía cambiarse fácilmente para adecuarse al espíritu de la estación. Este tipo de formato pictórico se introdujo en Japón a principios del periodo Heian (794-1185) con las pinturas budistas llegadas de China[222] (F15.1)[223].



F15.1

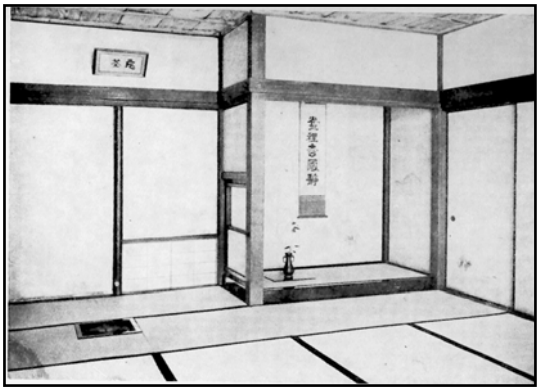
[222] CABAÑAS, Pilar (2000): *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Electa, Madrid, pp. 73-74.

[223] SESSON, época Muromachi, siglo XVI; en TÀPIES, Antoni (1999): *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, p. 183.

El *ikebana* se convirtió en Japón en una actividad Zen a partir del siglo XVI. Espiritualmente, se basa en las relaciones entre el hombre, el cielo y la tierra, considerados todos ellos como estados de la mente. Por esta razón, los arreglos florales tienen un tallo alto y central que representa el cielo, uno mediano que representa al hombre, y uno corto que representa a la tierra. El hombre se encuentra entre el cielo y la tierra; pero a veces esto no es tan obvio en el ikebana (Bancroft, 1979: 92). En el ikebana se da una dialéctica entre la forma y el vacío, que se basa en un principio estético arquetípico que tiene que ver con la asimetría y con el equilibrio dinámico de los números impares (principio latente de la tríada), que resulta omnipresente en la cultura japonesa: es la tensa configuración de tres elementos, uno grande, uno pequeño y uno mediano (que no sólo es el principio compositivo del ikebana, sino también del teatro Nō y de la jardinería japonesa). En este arte se habla de los tres elementos compositivos básicos como la «rama de la verdad», la «rama secundaria» y «lo fluctuante». Esta división afecta también al tamaño que, partiendo de «la rama de la verdad», disminuye progresivamente hasta «lo fluctuante». Según la definición arquetípica china de la estructura ternaria del universo, las tres ramas se suelen llamar ten (cielo), chi (tierra) y jin (hombre) (figura 4). En ocasiones, como hemos avanzado más arriba, también se habla de este grupo ternario como una tríada cielo, tierra y hombre: una horizontal, una diagonal y una vertical[224].

[224] Citado en NITSCHKE (1999) *op. cit.*, p. 25; de SLAWSON, David A. (1987): *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens*, Kodansha International, Tokyo, p. 97.

El *ikebana* se introduce en un jarrón o *kabin* (花瓶) que puede tener diferentes formas, con diferentes grados de estilización. Este jarrón con su correspondiente *ikebana s*e suele situar tradicionalmente en un rincón de la estancia (*tokonoma*, 床の間); dónde se va a celebrar el *cha-no-yu*. A veces puede ir acompañado de *kakemonos,* de los cuales, como hemos señalado, vemos un ejemplo encima de la Sra. Miwa en F15. Creemos interesante ser tan descriptivos en este aspecto, pues la filosofía que subyace a toda esta ritualización es que ese rincón tan humilde y aislado de



PABELLÓN DEL TÉ DEL TEMPLO KOHÔ-AN, SIGLO XVII



TOKONOMA DECORADO CON UNA CALIGRAFÍA ENMARCADA EN UN KAKEMONO Y UN IKEBANA. "CASA DE TÉ", TEMPLO TAKEJI DE KAMAKURA

la estancia, se convierte, de esta manera (para un espectador oriental) en un punto de atención focal[225].

Es interesante hacer un poco de historia de ese rincón especial de la estancia: en sus orígenes[226], fue un lugar para dormir (elevándolo un poco del resto del tatami) —lo que nos lleva hacia

[225] http://www.aisf.or.jp/%7Ejaanus/.

[226] Periodo Kamakura (1185-1333).

el sueño y el mundo del inconsciente. Posteriormente, se redujo su superficie y se convirtió en el sitio reservado para los invitados especiales. Sólo al final del periodo Kamakura se convirtió en un lugar para colocar ikebana y colgar tokonomas; pasando, así, a ser ese foco de atención el focal que ya hemos comentado. Aunque en el F15 no se ve claramente, fijémonos, además, que el jarrón está colocado sobre un pequeño mueble bajo u oshiita (押板): se trata de un mueble que era utilizado por las clases altas sacerdotales y solía tener funciones de escritorio[227].

En la ceremonia del té el *ikebana* recibe un nombre especial, *chabana*, pues se trata de un tipo especial, con una única flor dentro de un jarrón, dando una sensación más estilizada y elegante.

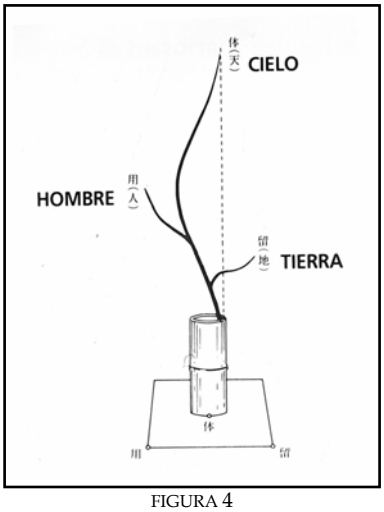


FIGURA 4


F15B FRAGMENTO

En este sentido, si atendemos a la figura 4 y la relacionamos con el *ikebana* que se ve en plano al lado de la Sra. Miwa (F15B fragmento), vemos que las partes correspondientes al *hombre* y la

[227] Para lo que se colocaba sobre ellas tres utensilios indispensables o *mitsugusoku* (三具足): un quemador de incienso (*kouro*, 香炉, el jarrón y un candelabro (*shokudai*, 燭台).

tierra no aparecen o están fusionadas con el cielo. Debemos relacionar esto con una información que todavía no se nos ha dado; pero que podemos introducir ahora: la Sra. Miwa es viuda. No lo decimos las tonalidades oscuras de su kimono, que no tienen esa codificación en Japón; aunque sí se percibe algo así por la expresión serena de su rostro; sobre todo si la comparamos con la excitad a veces y, otras, vergonzosa, de Noriko. Pese a ello, creemos que ni siquiera debe quedar muy claro para el espectador oriental que la Sra. Miwa sea viuda.

Podemos relacionar también este esquema del *ikebana* (tierra, hombre, cielo), con la estructura compositiva de los tres campos vacíos que rodeaban el pabellón de té (Fig. 3-4 y F13).

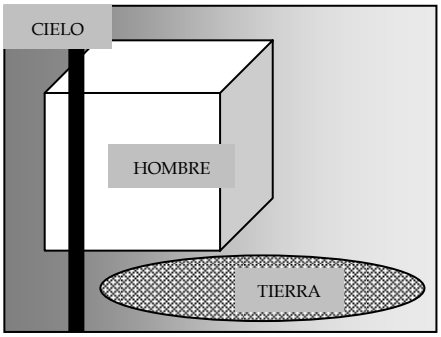


FIGURA 3

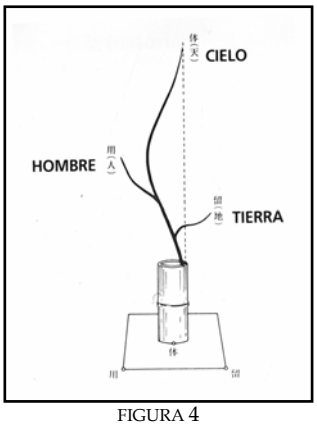


FIGURA 4


F13

Una de las celebraciones anuales en el templo de Kenchoji donde se desarrolla la acción se da cada 28 de septiembre: el Chasen kuyoo o del agitador de bambú228. El agitador es muy importante para el buen término de la ceremonia del té. Como veremos, en esta parte de la secuencia, la maestra del té lo utiliza en una de sus fases. De hecho, es una de las más simbólicas, pues no se debe agitar el té de cualquier manera (podría estropearse) (F17); además, es la acción más ritual, pues, como ya explicamos más arriba, esta ceremonia consiste básicamente en calentar el agua para beber el té. Por ello, es un momento meditativo, en el que los invitados guardan un respetuoso silencio y atienden como ensimismados a los movimientos de la celebrante, dejando fuera cualquier otro tipo de pensamiento que no sea tomar el té.

VI.2.5 El vacío entre la Sra. Miwa y Noriko

El ritual que se está desarrollando está cargado de gravedad en éste momento. Así, Ozu nos va a acercar más a los personajes protagonistas, la Sra. Miwa y Noriko, a través de un par de planos más cercanos (F16-18). Comprobamos como Ozu las sigue presentando en encuadres similares y como ensimismadas, atendiendo al ritual que se desarrolla frente a ellas; pero con unas diferencias importantes: mientras que Noriko es presentada de perfil, privándosenos, así de parte de su mirada y expresión; la Sra. Miwa es mostrada frontalmente, pudiendo comprobarse su expresión por entero. La expresión de la Sra. Miwa, como ya hemos señalado parece mucho más grave, portadora, como ya hemos señalado, de un

228 http://www.asahi-net.or.jp/~QM9T-KNDU/kenchoji.htm

saber al que Noriko todavía no ha accedido. En otro sentido, su postura frontal, su mirada serena, nos habla de alguien que asume su situación respecto de su viudedad —respecto de su objeto perdido. A este respecto, todavía es muy pronto para avanzar cuál es la postura de Noriko; aunque veremos que es radicalmente diferente.

Creemos que Ozu lo hace así para evitar cualquier confusión en el espectador respecto a un posible enfrentamiento entre ellas; pues aunque ya hemos explicado brevemente el papel que va a jugar la Sra. Miwa, Noriko no lo verá claramente hasta la mitad del relato. De hecho, es imposible, siguiendo la lógica del relato, que se dé un enfrentamiento entre ellas, como veremos más adelante.


F16


F17


F18

De todas formas —como se ve en la planta de cámaras que introducimos más abajo, figura 5— las posiciones de cámara de F16 y F18 corresponderían a las miradas de la Sra. Miwa y de Noriko respectivamente si éstas, en ves de atender a la ceremonia, se mirasen entre sí.

Sin embargo, sí es cierto que la secuencia se ha ido quedando anclada en ellas, formándose dos posiciones que, aún sin estar enfrentadas, sí muestras ámbitos distintos; así, la emoción del espectador queda prendada de estas dos bellas mujeres. Sensación que se ve ayudada, recordémoslo, por la música melódica, suave, que nos acompaña desde el inicio del relato.

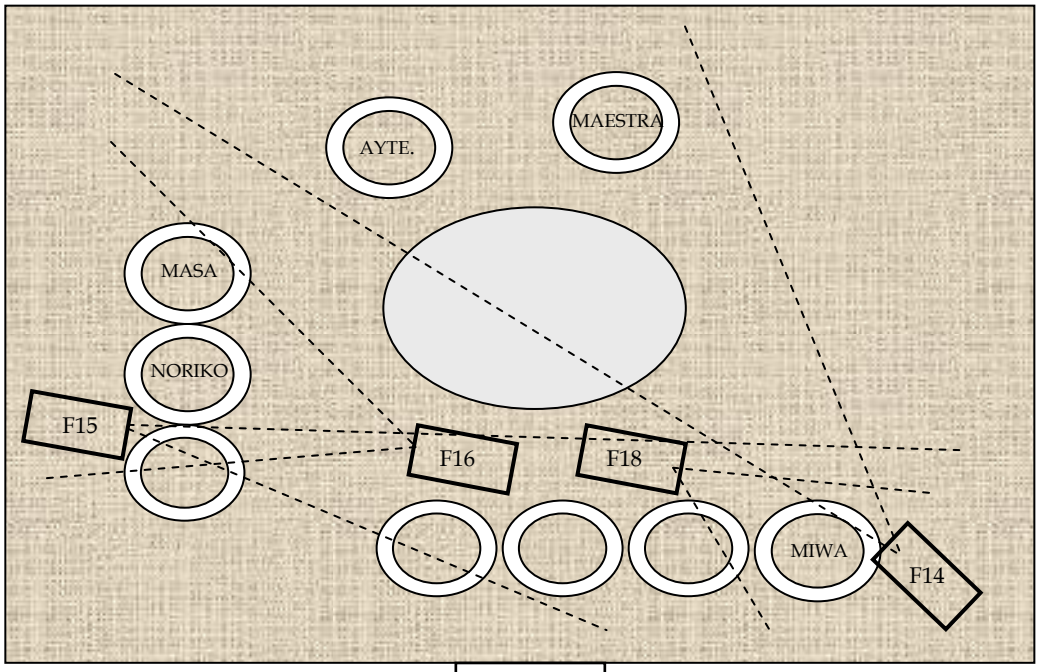


FIGURA 5

En este sentido, atendiendo de nuevo a la situación vital de ambas mujeres, y si relacionamos el fluir del agua con el deseo, diremos que el de la Sra. Miwa ya ha manado; mientras que el de Noriko está aún por fluir. Sin embargo, su sonrisa perenne —histérica— nos indica que lo va a hacer dificultosamente. Precisamente, en el ritual del *cha-no-yu* hay un agua que fluye —de la tetera a las tazas de té de las invitadas: es el flujo vital que el Zen describe, que debe fluir.

Por lo tanto, de una manera muy diluida —podemos decir, ritualizada— Ozu ha ido creando una especie de suspense o tensión que acaba fijándose en ambas mujeres. Y, en medio, un ritual. Así,


F15B


F16


F17


F18


F19

según como concebimos ambas mujeres frente éste; podemos afirmar que la postura de la Sra. Miwa es de mayor aceptación, como si estuviese mucho más integrada en la ceremonia que Noriko, pues lo que no se puede negar es que Noriko sí está entregada a ella.

Esta diferenciación entre dos ámbitos de lo femenino se ve remarcada –ahora que vemos su *kimono* con mayor detalle (F18)— por los motivos vegetales que lleva estampados la Sra. Miwa, como de hojas otoñales; además, contrastando con el blanco del *kimono* que lleva el personaje a su lado, y con el mismo de Noriko, que es de tonalidades más claras.

Ozu nos muestra consecutivamente la mirada de Noriko (F16), a la anfitriona (F17) y, finalmente, a la Sra. Miwa (F18). La mirada de ambas mujeres, por tanto, se cruzan en el ritual, en el

cuál, la anfitriona vierte, en este estadio, el agua hirviendo del té. Por todo ello, tendremos que ver más adelante, cuando encontremos otras situaciones en las que el agua sea importante, hasta que punto el agua juega un papel significante en *Banshun.*

Podemos percibir, entonces, que hay cierto carácter de aprendizaje en esta ceremonia; al menos, en el caso de Noriko. Así, como nos indica Isabel Serra:

> La enseñanza del Cha-no-yu está bastante extendida en Japón. Antes de casarse, las jóvenes de buena familia tienen como disciplinas más importantes practicar el arreglo de las flores y el arte de servir el té en una ceremonia.
>
> El Cha-no-yu es una institución basada en la contemplación y aprecio de lo bello. Cultiva las mentes a descubrir la belleza en las cosas más sencillas y humildes. [229]

Tras F18, Ozu introduce un nuevo campo vacío, que recuerda a los tres últimos F11-12-13: es una nueva vista alrededor del pabellón de té, en la que predominan las líneas verticales y motivos vegetales mecidos por la brisa. Lo que se ve en la parte inferior de es una pila de piedra o *furisode* que es una especie de pila bautismal. En este sentido, nos interesa remarcar el recorrido por el que nos ha llevado Ozu desde que se presenta ambas mujeres, pues F19 es el último plano de esta secuencia y del primer segmento del film.

---

[229] SERRA IBA, Isabel (1969): "Notas sobre la ceremonia del té", en KAWABATA, Yasunari (1952): *Una grulla en la taza de té*, Círculo de Lectores, Madrid, p. 214, (*Sembazuru*, 1952). Trdc.: Luís de Salvador. Esta obra del Premio Nóbel de 1968, es una de sus más conocida, y tiene una intrincada trama amorosa; pero lo que más nos interesa es cómo el autor se vale del espacio del pabellón de té para desarrollarla y cómo deja da sólo la información necesaria para que el lector no se pierda y, así, que tenga que completar éste su final. Pero no hay nada impreciso en las palabras, la imprecisión está en las cosas, los hechos y los personajes. Lo que más nos interesa remarcar, pues, es cómo ese espacio ritual, puede valer también para el fluir de los deseos.


F19

Por un parte, hay un elemento que se repite tres veces: un recipiente que tiene que ver con el agua: el jarrón de *ikebana* (F15); la tetera del *cha-no-yu* (F17) y el *furisode* que acabamos de señalar; todo ello intercalado con las miradas de ambas mujeres, las cuáles, como ya hemos señalado, mantiene posiciones radicalmente diferentes en cuánto al deseo.

Pero lo más interesante de F19 es que, pese a que se introduce tras el último plano de la Sra. Miwa, lo podemos relacionar con ambas mujeres: con ésta, por lo que ya hemos dicho del vacío de su viudedad; con Noriko, por su futuro inmediato, en el que tendrá que enfrentarse a un vacío vital. Recordemos, de todas formas, que el espectador todavía no sabe nada de esta información que nosotros hemos avanzado aquí para hacer más comprensible nuestro análisis.

En relación a ese recorrido que señalábamos, esta ceremonia va unida a otro arte también muy influenciado por el Zen: la jardinería. Así, la citada choza, solía estar rodeada por un jardín del té o *roji* (露地), que se puede traducir, dependiendo de los ideogramas de escritura japonesa o *kanjis* que se utilicen, por "senda", "paso", "paisaje de chozas" o "lugar donde cae el rocío". Se entrecruzan, por tanto, dos movimientos en el *cha-no-yu*; por una parte, el estático de disfrute estético y espiritual; por otra, uno en movimiento, a través de se camino que señala el jardín alrededor.

Dentro del debate budista se emplea como término formal para designar un espacio libre, con el que, a partir de Sen no Rykiu[230], se pretende aludir al espacio que se encuentra en un más allá de la vida humana consumida por las pasiones y las ilusiones:

> *Roji* es el maravilloso reino de la perfección del cuerpo y el alma […] Rikyu empleaba la palabra cuando pensaba en la pureza del espíritu liberado de toda la impureza y el sufrimiento humanos… La pureza interna […] tiene su manifestación externa en un jardín natural con sus árboles y rocas.[231]

Podemos, entonces, relacionar ambos elementos (el té, el jardín) con la manera en la que hemos concebido el relato alrededor de Noriko: la vertiente estática, como su vida detenida al lado de su padre; la dinámica, como el camino que se va dibujando frente a ella y que va a tener que emprender tarde o temprano.

Así, la función de éste jardín no era tan sólo la de ser contemplado sino que, como indica alguno de sus significados, había que recorrerlo para llegar a la meta —el cenador del té—; por tanto, desde el principio se proyecta para recorrerlo andando, convirtiéndose este hecho en parte simbólica (y necesaria) del ritual.

Ahí podemos encontrar otro sentido a los campos vacíos (F11-12-13 y 19) que utiliza Ozu en esta secuencia, pues la ceremonia que tiene lugar en el interior de la sala del té se relaciona con una especie de purificación que va teniendo lugar lentamente (el diálogo de Noriko/Masa sobre los pantalones podría ser la última sacudida de impureza al respecto). Asimismo, esa purifica-

[230] Sen no Rikyu (1522-1591) es uno de los máximos exponentes en el desarrollo estético-espiritual de la ceremonia del té; fue a su vez discípulo de otro importante epígono, Takeno Joo, el iniciador de la línea ascética que se impondría posteriormente.

[231] En palabras de Sokei Nampa, recogido en FURUTA, Sh. (1964): "The Philosophy of the Chashitsu", *Japan Architect*, June 1964 – September, p. 94.

ción se muestra también tanto en los elementos naturales del jardín como en la pila de piedra que vemos en éste.

Rikyu afirmaba que, antes de entrar en el *roji* debíamos liberarnos de los siguientes pesos que nos agobian: «tu religión, pensar en lo que posees, en tus suegros, en las guerras en el país y en las virtudes y los vicios del hombre»[232]. Se requiere, por tanto, una entrega del visitante o participante en el ritual; pues como ya dijimos, la función de éste jardín no es tan sólo la de ser contemplado sino que hay que recorrerlo, como para llegar a una meta —el cenador del té—; pues para ello se diseñó desde el principio.

En este sentido, es habitual también (aunque esto no lo vemos en la secuencia que analizamos) que a la entrada del *roji* haya una puerta tan estrecha que, para atravesarla, hay que hacer una especie de zig-zag. También suele haber *rojis* intermedios de descanso y de recepción de invitados con puertas bajas que dificultan el paso, así como caminos hechos con piedras sin desbastar (*tobi-ishi*) que señalarían el mejor trayecto para visualizar las bellezas del jardín, a la vez que ralentizarían el paso de los invitados[233].

Podemos ver estos elementos simbolizados en el tempo lento y en los campos vacíos que nos muestra Ozu; lo que además, en otro sentido, supone un llamado al inconsciente del sujeto-espectador que debe pasear tranquilamente a lo largo del texto, como si de un visitante a un jardín Zen se tratase. Lo que no se puede deducir a partir de esto —como hemos visto en el segundo capítulo— es que Ozu utilice estos campos vacío como *efecto distanciador*: todo lo contrario, lo que se busca es, como el monje Zen

[232] UEDA, Makoto (2000): *Literary and Art Theories in Japan*, Michigan Classics in Japanese Studies, No 6.

[233] NITSCHKE (1999) *op. cit.*, p. 150.

> que medita, una iluminación o *satori,* una visión directa de la realidad.
>
> Así, mediante esa serie de dificultades y entorpecimientos del paso de los invitados, el *roji* se concibe como lugar dónde el sujeto pueda tomar conciencia de su propio yo (olvidarse de éste) y del entorno —lo que casi nunca ocurre en la vida cotidiana—; y todo ello a través de lo que, aún siendo un ritual totalmente formalizado, se quiere reflejo de actividades cotidianas, como es, por ejemplo, *calentar el agua para el té* (Nitschke, 1999: 150).

Relacionando lo dicho hasta el momento en este epígrafe, podemos ver que, en la mayoría de los planos que hemos visto hasta el momento, y en un sentido estrictamente compositivo o formal, Ozu utiliza unas líneas verticales muy marcadas, cortadas por alguna diagonal que suele formar el punto de fuga de derecha a izquierda. También hemos comentado que esto puede parecer extraño al espectador occidental; pero es lo habitual en Oriente por su forma de escribir (de arriba abajo y de derecha a izquierda)[234].

Nos recuerda entonces al *tobi-ishi* o camino de piedras sin desbastar el cuál, a la vez que demora al paseante, no deja de señalarle el camino hacia el pabellón de té. Puede notarse, entonces, como Ozu va construyendo dilatoriamente un camino que nos ha llevado de la estación vacía a cierto lugar en el que hay un encuentro entre dos mujeres; pero del que todavía no sabemos nada. Sin embrago, algo resuena en ese encuentro entre dos mujeres en momentos vitales diferentes; y los campos vacío, lejos de distanciar,

[234] Para una discussion más amplia sobre este tema *cfr.* EHRLICH, L. C.; D. DESSER (1994)*: Cinematic landscapes: observations on the visual arts and cinema of China and Japan,* University of Texas Press; sobre todo el capítulo de Richie "The Influence of Traditional Aesthetics on the Japanese Film", pp. 155-164.

funcionan como eco de esa gravedad que se despliega en la ceremonia.

El montaje de Ozu, sobre todo en cuanto a los campos vacíos, sugiere varios aspectos del espacio *ma* (espacio dinámico). La intrincada conexión de planos que nos llevan de una parte a otra, algunas veces a través de formas gráficas y frecuentemente, manteniendo algunos elementos del plano precedente en el siguiente, es evocativo de ese aspecto del espacio *ma* conocido como *hashi* (la construcción del vacío). El *ma* es un tipo de *mu* en movimiento, un vacío en el que tiempo y espacio interactúan y se definen a sí mismos a través de una acción. Las frecuentes estancias vacías en las que los personajes entran y salen en los filmes de ozu, sugieren el *ma*. En términos del *ma* las habitaciones de la casa evocan el *susabi*, el espacio vacío donde el "fenómeno aparece, pasa y desaparece".[235]

Por otra parte, la sensación que tenemos al recorrer estos campos vacíos es la que se tiene al leer un poema *haiku*; quizá, como en ningún otro, en uno de sus más conocidos, perteneciente al gran Bashō:

En el espejo antiguo del estanque

se sumerge una rana.

Ruido de agua[236].

[235] GEIST, Kathe (1997): "Buddhism in *Tokyo Story*" pp. 101-117, en *Ozu's Tokyo Story, Edited* by David Desser, Cambridge University Press, Cambridge.

[236] *Furu ike ya / Kawazu tobikomu / Mizu no oto*, recogido en FUENTE, Ricardo de la; Yutaka KAWAMOTO (1992): *Haijin. Antología del jaiku*, Hiperión, Madrid, p. 25. Se trata de uno de los *haikus* más conocidos; que en España ya fue glosado por Valle-Inclán en la *farsa y la licencia de la reina castiza*. Las traducciones de *haikus* más reconocidas en lengua castellana son las de Octavio Paz, Fernando Rodríguez-Izquierdo y Antonio Cabezas.


F1

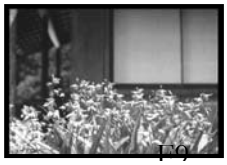

F4


F5B


F6


F10


F11


F12


F13


F16


F17


F18


F19

El *haiku* proviene de formas líricas antiguas como el *haikai*; pero no es hasta el siglo XVI que toma su forma actual de diecisiete sílabas (5-7-5). El primer escritor de *haiku,* también llamado *haijin*, fue Bashō. Tiene una gtran relación con la naturaleza: hay una necesaria referencia a una estación determinada (*kigo*). La relación con el texto Ozu es evidente, pues a partir de *Banshun* realizó una serie de filmes en los que siempre se incluía una estación del año o un *kigo* relacionado con alguna de ellas: *El comienzo del verano*[237], El sabor de la sopa de arroz[238], El comienzo de la primavera[239], Flores de equinoccio[240], La hierba errante[241], Otoño tardío[242], El otoño de la familia Koha*yagawa*[243] y El sabor del pescado de otoño[244]. Los *kigo*, por tanto, desencadenan una serie de asociaciones personales en la mente del lector.

[237] *Bakushu*, 1951.

[238] *Ochazuke no aji*, 1952 (*kigo* de invierno: por la sopa).

[239] *Shogun,* 1956.

[240] *Higanbana*, 1958.

[241] *Ukigusa*, 1959 (*kigo* de verano: errante como la cigarra).

[242] *Akibiyori*, 1960.

[243] *Kogayagawa-ke*, 1961.

[244] *Samma no aji*, 1962.

El *haiku* persigue, con tan pocos elementos, cristalizar un instante en toda su plenitud, alentando mediante la experiencia del momento la unión del lector con toda la existencia. Según el Zen, son estas epifanías, más que el estudio de la doctrina, lo que conduce a la iluminación o satori. Pero requiere una gran participación del lector: inscribe una idea parcial que deja al lector llenar un espacio importante.

El *haiku* se encuentra ligado a lo cotidiano y al devenir natural. En este sentido, tiene una clara influencia del budismo Zen y su afirmación de que en todo hay un ser. Por lo tanto, también poesía del instante.

Dada sus estrictas reglas y métrica —aunque también los hay de métrica libre— está supeditado a las posibilidades expresivas que hay en ellas: el paralelismo con el grado de destilación del estilo ozuniano es evidente. Es una poesía esencial, casi sin verbos; lo que a veces es imposible de evitar en las traducciones, pues hay palabras especiales o *kireji* (*kana, ya, keri,* etc.*)* que tienen un valor de suspensión del discurso; lo cuál debemos relacionar, igualmente, con los campos vacíos.[245]

Otro recurso muy utilizado es la comparación interna entre dos imágenes que propone el poema: ahí podríamos situar los planos F11-12-13-19.

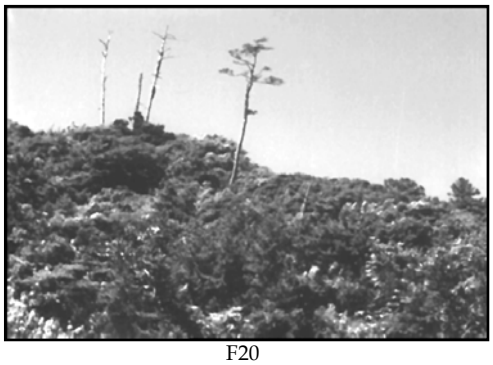
VI.3 Presentación del padre

[245] Para esta guía hemos utilizado principalmente dos fuentes: CLEMENTS, Jonathan, ed. (2000): *La luna en los pinos. Haikus zen*, Gaia, Móstoles.

«El viento nunca deja a los árboles descansar en paz
Respeta la devoción a los padres»

(Viejo proverbio chino).

El siguiente segmento del film empieza con otro campo vacío (F20), sobre el que sigue el *leit-motif* de la banda sonora y que nos va a llevar inmediatamente al hogar paterno.


F20

Bordwell interpreta F20 como « […] an organic image [that] embodies the parallel of a season with Noriko's time of life»[246] (1988: 309). Creemos que yerra en su interpretación, porque intenta convertir F20 en *símbolo* en sí mismo; lo cuál suele llevar a confusiones y no es muy productivo. Por nuestra parte, creemos que nada en el texto nos puede llevar hacia esa *simbología*. Además, contamos todavía con demasiada poca información sobre Noriko y, en todo caso, el plano más cercano de la secuencia anterior se lo dedica Ozu a la Sra. Miwa.

Justamente, nosotros hemos situado en F20 un cambio de segmento del film; es decir, que, en principio, es un campo vacío que debemos relacionar con los planos que vengan a continuación. Así que dejaremos para un poco más adelante con qué o quién se pueda relacionar este plano.

[246] «[…] una imagen orgánica [que] personifica el paralelo de la estación con el tiempo vital de Noriko».

Lo primero en lo que debemos fijarnos ahora es cómo Ozu crea, de nuevo, un espacio en 360º, visualizándose el campo y el contracampo de F24 a F27.


F24


F25


F26


F27

Se nos presenta al padre de Noriko, el profesor universitario Shukichi Somiya (Ryu Chisu) y a su ayudante, Shoichi Hattori (Usami Jun). Fijémonos que, aparte de ese filiación laboral, que suponemos muy estrecha, pues están trabajando en casa, sus nombres de pila se parecen mucho: Shukichi/Shoichi; de tal manera que se ve reforzada su relación —luego veremos porqué lo subrayamos. En esta secuencia ambos están trabajando en una traducción (quizá la tarea que tenía que acabar Somiya a la que se refería Noriko en el previo al *cha-no-yu*).

Retomando el tema de la filiación del plano del montículo (F20), podemos añadir ahora que estaría más bien relacionado con el padre. Para apoyar esta afirmación debemos avanzar ahora más información: Somiya también es viudo. Así, el paisaje de F20, está dominado por una vegetación baja, escarpada; pero frondosa y agi-

tada al mismo tiempo; es decir, plena de movimiento. En este sentido, sólo se hace referencia a la muerte a través de los pinos secos en segundo término.

Fijémonos que hay una diferencia de vestimenta entre Somiya y el ayudante: mientras el primero viste el *kimono* tradicional; Hattori viste a la manera occidental. Este es otro ejemplo —como el del bolso de Noriko en pleno *cha-n-yu*— del choque entre lo viejo y lo nuevo (estamos en 1949[247]) de un Japón que se estaba convirtiendo en una potencia mundial tras la II Guerra Mundial. Así, en el caso de Somiya podemos decir que se cruzan ambas corrientes: por una parte, viste y se sienta a la manera oriental; pero por otra, es un profesor universitario que, por el diálogo que vendrá a continuación, puede ser de economía y, por lo tanto introductor de las nuevas corrientes de pensamiento en el Japón tradicional:

> —SOMIYA: ¿No lo encuentras?
>
> —HATTORI: Ya lo tengo. Friedrich List ¿era "List" sin "z"? He encontrado List.
>
> —S: Debe serlo. Supongo que escrito con "z" será Liszt el músico ¿Qué fechas pone?
>
> —H: «De 1811 a 1886…»
>
> — (En OFF): Compañía de la luz. Vengo a ver el contador.
>
> —S: Bien, pase.
>
> — (En OFF): ¿Puede dejarme un taburete?
>
> —S: Sí.
>
> —H: ¿Dónde está? [A Somiya]
>
> —S: En el pasillo, debajo las escaleras [A Hattori] ¿Se lo das?
>
> —H: Sí
>
> […]
>
> —H: Profesor ¿es cierto que List fue un hombre que se hizo a sí

[247] La restauración *Meiji* de 1868 es una etapa de la historia japonesa en la que se marca el inicio de su fase de modernización hasta el mundo contemporáneo, dándose definitivamente el fin del aislamiento finisecular y del feudalismo. Para ello, en primer lugar, empieza a absorberse la cultura Occidental. Pocos años después, en 1889, se adopta un sistema constitucional monárquico (la Constitución Imperial de *Meiji*). Desde ese momento, en menos de sesenta años Japón surgió como un estado capitalista moderno. Cf. *Historia cultural del Japón*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Japón, 1973, pp. 99-108.

mismo?

—S: Sí, y se convirtió con el tiempo en un economista de gran renombre. A pesar de lo mucho que odiaba la burocracia.[248]

Evidentemente, Ozu está jugando aquí con la "z" de Listz, el músico; pero, porqué no, también con la "z" de "Ozu", de tal manera que, como ocurre también en el mundo onírico, puede apropiarse de ambas personalidades: por una parte, la genial y romántica de Listz; por otra, la del hombre hecho a sí mismo e inconformista, al tiempo que reconocido, del economista List.

Además, ese List del que habla, si atendemos a la biografía del propio Ozu, pensamos que sería una especie de *alter ego*, pues él mismo fue un hombre que se hizo a sí mismo, empezando desde lo más bajo en el escalafón de la productora Shochiku; además de odiar, como List, la burocracia.

Por otra parte, se nos da a entender que Hattori es de clase inferior al profesor Somiya. Así, teniendo en cuenta que Noriko es hija única y que, por tanto se pierde el apellido, la única manera de preservarlo es atrayendo a un varón de tal manera que olvide su apellido y adopte el de Somiya: es lo que se llama, el los matrimonios concertados (*miai*) *adoptar*; aunque realmente no está muy bien visto, sobre todo para el hombre que es adoptado y de ahí el dicho que viene a decir que «a menos que no tengas un tarro de arroz, no te dejes adoptar»[249]. En este sentido, si Somiya le habla de

[248] Esta es la trascripción de los subtítulos en ingles:
«—HATTORI: Friederich List… was that List without the "z"?
—SOMIYA: I believe so. Listz was the musician.
—H: 1811… to 1886…
[…]
—H: Professor, was List really a self-made man?
—S: Yes. He became a noted economist. A man who heated bureaucracy».

[249] Para una discusión más extensa del tema, véase: BENEDICT, Ruth (1967): *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture,* Houghton Mifflin Company, Boston.

un hombre *hecho a sí mismo*, nos está indicando, de alguna manera, que su hija no es para él. Más adelante fortaleceremos esta suposición con más datos.

Desde otro punto de vista es interesante acudir a lo que nos dice Freud acerca de la desfiguración de los nombres propios:

> […] equivale siempre a un insulto cuando se hace intencionadamente, y podría tener igual significado en toda aquella serie de casos en que aparece como lapsus involuntario.
>
> […] En estos casos interviene como elemento perturbador una crítica que no debe tenerse en cuenta, por no corresponder en el momento a la intención del orador. Inversamente, la sustitución de un nombre por otro, la adopción de un nombre que no es el propio o la identificación llevaba a cabo por equivocación de nombres, tiene que significar una apreciación o reconocimiento que momentáneamente y por determinadas razones debe permanecer en segundo término.[250]

Se da aquí, por tanto, una dilación del sentido, en segundo término; por lo que la "z" en cuestión, que causa la confusión, pudiendo señalar también, porqué no, la "z" del nombre de Ozu.

También nos podemos fijar en esos "tres kilovatios". Vemos aparecer aquí la cifra "tres" en relación a unos kilovatios que se han gastado en la casa ese mes; por lo tanto, al igual que señalábamos con el agua y con el movimiento a través de los campos vacíos, hay una energía que fluye.

Lo que sigue en el diálogo tiene relación con todo ello, pues si como dice Hattori, el hecho de llevar escritas doce o trece páginas supone seis o siete más, esto significa que ese día llevan la mitad del total del trabajo hecho hasta el momento, por lo cual encontramos una nueva referencia al título, «primavera tardía», como lu-

[250] FREUD, *op. cit*, Párf. 2755.

gar intermedio entre la generación y la muerte o, dicho de otro modo, como el trabajo hecho a medias. En las secuencias inmediatamente posteriores a ésta, se explicitará en qué consiste ese trabajo a medias o *«tarea que cumplir»* que se oíamos en la ceremonia del té.

Cuando llega el empleado de la compañía eléctrica, pide una banqueta a la que subirse para leer el contador; Somiya hace intención de levantarse, pero será finalmente Hattori el que lo haga. Lo remarcamos, porque quizá podamos ver en ello el hecho de que Somiya, por sí sólo, no puede leer la cifra que se oirá en *off* a continuación. Por lo tanto, el papel de Hattori es ofrecer cierta ayuda para ello: ahí, quizá, podemos adjudicarle una posible función en la historia, en el sentido de que ayuda a que se nombre el "tres". De hecho, para ser un personaje secundario, aparece en gran parte del metraje, sobre todo en su primer movimiento.

Recordemos, como decíamos más arriba, que en la secuencia del *cha-no-yu* Noriko afirma que su padre tiene un *deadline* o tarea que cumplir: efectivamente, se trata de una traducción en la que le ayuda Hattori. En este sentido, podríamos considerar la tarea como la necesidad de traducir esos tres kilovatios a la vida de Noriko.

Tras este diálogo, Ozu saca la cámara al exterior de la casa, para recibir a Noriko (F28-28B). Por lo tanto, Ozu ha querido subrayar esa acción de llegada: Noriko como alguien que llega a la casa y por tanto, compartiendo una relación muy fuerte con ésta y, consecuentemente, con su único dueño ahora: el padre (de la ma-



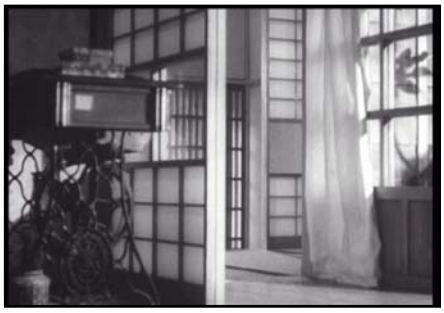
F28

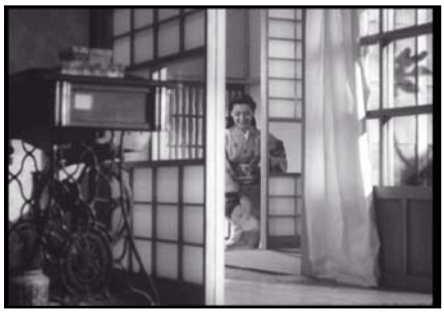


F28B

dre no sabremos nada más hasta casi el final del film).

A continuación, se vuelve al interior de la casa y vemos un campo vacío que se repetirá a lo largo del film en diferentes momentos (F29): una máquina de coser que ocupa voluminosamente


F29


F29B

la parte izquierda del plano; la cuál, podemos interpretar, primeramente, como un nuevo ejemplo de lo antiguo y lo moderno. Pero además, en este plano, vemos como Noriko trae el pantalón que le ha dado su tía para que le corte las perneras; es decir, Noriko también tiene una tarea que cumplir. En F29B, además, Noriko aparece en el centro del plano, por lo que la relación entre ambos elementos se establece sólidamente y, finalmente, desaparece por la izquierda —de nuevo, el puntote fuga hacia la izquierda. Veremos adónde nos lleva este plano en sus próximas apariciones.

A continuación, Noriko coquetea descaradamente con Hattori (F30). Por su parte, el padre parece ajeno a lo que hay entre ellos, pues sigue ensimismado en su tarea. En esta estructura a tres, Hattori queda en medio del plano, aunque por su postura sentada y el hecho de que sea el ayudante del padre, su posición es más cercana a éste.

En cuanto a Noriko, vemos en F31 como continúa su sonrisa perenne, excitada, que ahora es avivada por el coqueteo con Hatto-



F30



F31

ri:

—NORIKO: ¿Lo estás corrigiendo?

—HATTORI: Sí.

—N: Gracias, me ahorras la molestia.

—H: Sí.

—SOMIYA: ¿Y tu tía?

—N: La he visto, pero le era imposible venir.

—S: Haznos un poco de té.

—N: Sí ¿Podrás quedarte a cenar con nosotros?

—H: No, tengo que irme pronto.

—N: ¿Por qué razón? Yo puedo ir mañana a Tokio contigo.

—S: ¿A Tokio? ¿Para qué?

—N: Al hospital. Y además, tú necesitas unos cuellos nuevos.

[Noriko se va hacia la cocina]

—H: ¡Ah! Profesor, aquel ayudante que tuvo… Nos excedimos en el cálculo.

—S: Entonces eran ocho en vez de diez.

—H: Sí, me temo que al final me pasé.

—S: Noriko, Noriko. [Ésta vuelve de la cocina] Vamos a echar una partida.

—N: ¿Ya habéis terminado?

—S: Nos falta poco. Muy poco.

—N: Y ahora ¿Queréis jugar?

—S: Humm, prepáralo todo.

—N: No, ni hablar [Y vuelve a sonreír coquetamente].

Somiya se enfada y le *ordena* que traiga el té. Ella sigue sonriendo.

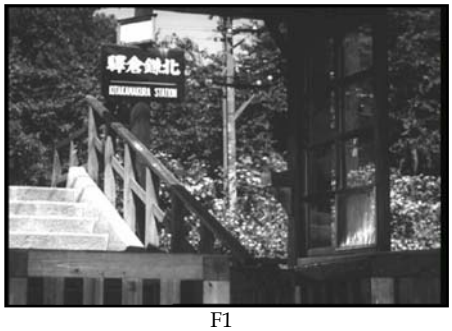
¿A qué se refiere Noriko cuando dice «gracias, me ahorras la molestia»? ¿Se trata de otra «tarea» para ella? Es muy interesante la forma que tiene Ozu de construir el diálogo; pues en medio del coqueteo se mete al padre por el medio; pero no para poner orden o marcar un espacio privado; sino, al contrario, para avivar el coqueteo («Haznos té», «prepara la partida»), mostrando, a la vez, que estamos en un ámbito familiar, muy familiar.

Ella, al tiempo que coquetea con Hattori (« ¿Te quedas a cenar?», «puedo ir contigo a Tokio»), se comporta como una esposa con el padre («los cuellos», la negativa al juego).

Así, de alguna manera se está enfatizando, por una parte, una relación muy estrecha con el padre, casi de marido y esposa —lo vemos en la prohibición de que jueguen al *mah-jongg*, lo cuál sería impensable que le dijera un padre a una hija en el Japón de la época—; y, al mismo tiempo, una relación amorosa (aunque de momento sólo vemos coqueteo) con Hattori. Éste, además, parece bastante prendado de ella, pues sólo es capaz de contestarle con monosílabos. Más adelante veremos cómo se va desarrollando la relación entre ambos.

VI.3.1 El viaje a ninguna parte

La siguiente secuencia nos lleva de nuevo a una estación de tren; aunque éste es esencialmente diferente a la que veíamos en



F1


F32

F1. La que se ve en F32 parece más moderna, hay gente esperando, tenemos una gran torreta de alta tensión: todo indica que, esta vez sí, el tren va a aparecer. Tendremos que relacionarlo, más abajo, con otros viajes que se llevarán a cabo en el relato, de los cuáles, sin embargo, no veremos el viaje en sí (el tren). Efectivamente aparece el tren, como se ve en F33-34-36. Así, en los dos primeros, encontramos un punto en común con los campos vacíos del arranque: el punto de fuga es, de nuevo, hacia el extremo izquierdo.

Aunque son todavía planos estáticos; ya hay un predominio de la modernidad del Japón; una modernidad que, como se puede ver en estos planos, parece un poco forzada, como incrustada: lo vemos en todos esos cables distribuidos caóticamente; en la sensación de vértigo que extraemos del paso rápido del tren plano (F33); en esa pared inclinada de contrapeso (F34); en las formas retorcidas del puente de hierro (F36); todo ello, también, resultado del progreso.


F33


F34


F36

Relacionado con este choque con lo moderno, acompaña a toda esta secuencia una música esencialmente diferente de la que oíamos al inicio, con un ritmo sincopado, casi en clave de comedia.

Éste último plano (F36), además, está tomado desde el PdV del tren; por lo que da apariencia de movimiento, sin embargo, es un movimiento que sigue al objeto, por lo que son como «bloques de movimiento»[251] que lo que hacen es, finalmente, congelarlo. Luego relacionaremos esto con el hecho de que este viaje, en el que se muestra el desplazamiento hacia la gran urbe moderna, en Ozu, no lleva a ningún sitio; al menos en lo que toca a la resolución del relato. Precisamente, será el último viaje a Kioto —la otra gran ciudad sagrada de Japón— el que sí será importante para la resolución del relato; pero del cuál, sin embargo, no veremos el desplazamiento en tren.

Por lo tanto, el sentido de la secuencia no se encuentra en ese Japón moderno, sino en mostrarnos la relación de igualdad en entre padre e hija. Lo vamos a ver en la siguiente serie de planos (F35).



F35



F35.1-35.2



F35.3

Así, ya en el interior del tren, ambos parecen comportarse como un matrimonio feliz. Lo vemos en la ausencia de jerarquía en la posiciones entre padre e hija, que debería aparecer representada en plano, y que aquí está ausente por el continuo intercambio de

[251] DELEUZE (1985) *op. cit.,* p. 27.

posiciones entre ambos. Por tanto, es un viaje en el que nada está jerarquizado y, por ello, no da la sensación de avance hacia ningún punto concreto.

Los siguientes campos vacíos son esencialmente diferentes a los del inicio del film; pues son vistas de la gran ciudad, en las que falta algo imprescindible en lo que se supone una gran urbe moderna y vital: el movimiento fluido que sí veíamos al principio.

F37 todavía continúa con la estructura caótica de los anteriores; mientras que F38-39, representan ya el movimiento absolutamente congelado. Por cierto, que son dos planos que pertenecen a un área bien conocida de Tokio (Ginza) y, concretamente, representan dos vistas del mismo edificio: el *Hattori* (el más famoso de ese distrito). Por lo tanto Ozu está comentando algo sobre *Hattori*, el personaje, relacionándolo quizá con lo estático, sin movimiento o inerte —luego veremos cómo esto cobra sentido.


F40


F40B


F37


F38


F39

A quí to ma for ma , de- fini tivamente, la idea que introducíamos antes acerca de que este viaje a Tokio, en el que se muestra el viaje en tren y el Japón más moderno, no lleva, en Ozu, a ninguna parte, en el sentido de que no hay una evolución en la relación entre padre e hija[252].

VI.3.2 Presentación del Sr. Onodera

[252] Precisamente, el viaje a Tokio más memorable de la obra ozuniana *Cuento de Tokio* (*Tokyo Monogatary*, 1952), no es mostrado en pantalla, pues es uno en el que hay dos cambios fundamentales en la pareja de viejecitos: el darse cuenta de que están solos ante la vida, pues sus hijos ya tienen la suya propia; y, sobre todo, el hecho de que la madre enferma en el viaje de vuelta y, finalmente, muere. *Cfr.* TORRES HORTELANO, Lorenzo J. (2003): «Lectura textual de *Cuento de Tokio* desde la perspectiva del Bien», *Trama & Fondo*, nº 15, Asociación Cultural Trama y Fondo, Getafe, segundo semestre, pp. 73-82.

Padre e hija se despiden, y vemos, sin solución de continuidad, a Noriko atravesando una calle comercial de Tokio. En PG cruza desde el fondo de la imagen hacia el primer término con expresión de haber reconocido a alguien (F40).

Pero antes de seguir adelante, detengámonos un momento en el fondo de esa imagen (F40), en el que vemos inscritas, en la parte superior, el nombre «Venice» —y aquí habría que recordar lo que decíamos de las inscripciones en la pintura *Ch'ang*—, *la ciudad de los canales* dónde nada cambia o todo permanece y todo fluye al mismo tiempo. Si ahora atendemos al primer término de la imagen, tenemos un escaparate en el que vemos unos termos (F40B), que ha medida que avance el plano, irán cobrando preponderancia.

Evidentemente, a través de ambos elementos, se está haciendo un comentario sobre el agua, y en ambos casos comparten una característica: el agua estancada (la de los canales venecianos; la del termo). Y, además, se trata de un nuevo componente que alimenta la dialéctica sobre la modernidad: por una parte, la que se supone de los termos (¿quizá para el té?) y, por otra, en contraposición, la de los recipientes sagrados que vimos en el *cha-no-yu*.

Pero esto no nos explica el porqué en esta imagen se relaciona de forma tan evidente a Noriko con cierto tipo de agua. Para ello, sigamos el movimiento de ambos personajes (F40C): se pegan al escaparate —y aquí es dónde se hacen más evi-



F40C



F41

dentes los termos, pues la mirada del espectador debe pasar por encima de ellos para seguir a los personajes. Así, los termos quedan explícitamente a la altura del sexo de Noriko, cubriéndolo. Fijémonos ahora en que el agua de *Venecia* y la que pueda estar en un termo, comparten algo en común: es agua estancada, enclaustrada, que no fluye. Así, teniendo en cuenta esta característica común y que los termos *cubren* el sexo de Noriko, podemos llegar a la conclusión de que Ozu nos está representando en imagen el deseo de Noriko que no fluye —esto lo vamos a comprobar inmediatamente por el diálogo que mantendrá con el profesor Onodera en un bar. Ello la acerca de nuevo a la posición de histérica, si relacionamos el agua encerrada con ese deseo que no fluye; al igual que su sonrisa, la cuál sigue omnipresente. Así, con histeria nos referimos a una:

> Clase de neurosis […] en la cual el conflicto psíquico se simboliza en los más diversos síntomas corporales, paroxísticos o duraderos […]
>
> La especificidad de la histeria se busca en el predominio de cierto tipo de identificación, de ciertos mecanismos (especialmente la represión, a menudo manifiesta) y en el afloramiento del conflicto edípico que se desarrolla principalmente en los registros libidinales fálico y oral[253].

A medida que avance el relato tendremos oportunidad de ir justificando nuestra postura al respecto del histerismo de Noriko.

[253] LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean Bertrand (1959): *Diccionario de psicoanálisis*, Labor, 1993, p. 171.



F42



F42B

Enseguida sabremos que la persona a la que saluda Noriko es un amigo del padre, compañero de la universidad: el profesor Onodera (Mishima Masao).

Tras F41, se introduce el penúltimo plano de esta secuencia (F42), en el que ambos se fijan en un cartel (F43) anunciando una exposición de arte. Onodera le propone ir; aunque ella le dice que primero tiene que comprar unas agujas para la máquina de coser. Esta posible secuencia de la mercería queda elidida; al igual que nunca veremos utilizar la máquina de coser en la casa que habíamos relacionado con Noriko.

F43 nos puede recordar en ciertos aspectos a F1; pues ambos son planos vacíos con predominio de líneas verticales, elementos vegetales recortados y zonas marcadamente iluminadas del plano, en contraste con otras más oscuras. Lo señalamos, porque no creemos que se pueda considerar como un simple inserto; pues la pareja mira y luego se va —para ser un inserto primero debería aparecer el cartel y luego verse a ellos marchándose. Entonces ¿por qué aparece de esa manera?



F1



F43



F44

VI.3.3 La suspensión del deseo

La respuesta la vamos a encontrar en el siguiente plano (F44). En las características que asemejan a F1 con F43, no hemos incluido una que sí aparece en F44. Nos referimos a las escaleras, transformadas aquí en escalinatas. Hay otro elemento en común que apoya esta semejanza entre F1 y F43/44: se trata de que desde la aparición de Noriko en esta secuencia (F40), se escucha de nuevo, fundida con el diálogo, la música dulce y evocativa que oíamos también sobre F1 y los planos siguientes. Pero, sobre todo, en lo que nos debemos fijar es en que F43 y F44 están montados por corte, aunque, realmente, anuncian lo mismo. Es un curioso salto espacial y una elipsis temporal que produce el efecto —que ya veíamos en los planos en movimiento del tren— como de detención del fluir del tiempo; relacionado, otra vez, con en el Japón moderno (esta vez caracterizado por una exposición de arte moderno): teniendo en cuenta, además que son planos en los que se repite el elemento principal (el cartel) y que la repetición en sí, es una de las formas más claras de aplazamiento.


F45

Todavía introduce Ozu una variante con el tema de los carteles (F45, que sigue en montaje a los anteriores): uno que, anuncia una exposición colectiva; pero esta vez no en un museo, sino en un bar, lo que podemos situar

en el sector del Tokio más moderno. Por cierto, que se acentúa, con la introducción de este nuevo plano de un cartel el carácter de pausa o estancamiento del tiempo. Dado que se repite tres veces seguidas un mismo elemento (un cartel anunciador); y, dado que se repite de manera tan evidente, tendremos que comprobar si ese carácter de suspensión o estancamiento se expande a otros niveles del relato o, en otro sentido, si se nos va a informar de algo importante.

Sentados a la barra del bar, Onodera y Noriko mantienen una animada conversación por la que averiguamos que se trata de un lugar que podemos relacionar con el padre: el camarero le conoce como cliente habitual y a ella misma, a la cuál no veía desde pequeña. Como en el ámbito paterno de la casa, ella no parará de sonreír y coquetear con Onodera. Por ejemplo, aunque ella no quiere beber *saké*, se ofrece a servírselo; y se lo ofrece no cómo lo haría una mujer en el Japón de mediados de siglo, sino de manera muy informal.

A medida que la conversación ahonda en temas más íntimos, Ozu acorta el tamaño de los planos sobre los personajes. Ambos bromean acerca de que él acaba de casarse con una mujer mucho más joven. A Noriko *le da pena* por Misako (la hija de Onodera) porque *no cree que sea muy natural*, *le parece de mal gusto*, *lo encuentra sucio.* Él se ríe y se limpia la cara con una toalla caliente; pero a Noriko le sigue pareciendo *sucio*. La graduación del tamaño de los planos, el progresivo acercamiento a la expresión de Noriko, acompañan a su palabra, justo en el momento que éstas pesan más; sin embargo, su sonrisa histérica suaviza —como defensa— ese tipo de declaración, la cuál, dentro de las estrictas reglas de

cortesía japonesa, serían bastante inadecuadas —a no ser que se tenga una profunda familiaridad, como con un padre.

Se da aquí una disyunción radical entre lo que ella dice y lo que muestran sus gestos (miradas y sonrisa) (F46-47-48-49): pese a ese rechazo tajante del deseo que fluye en Onodera, a Noriko parece atraerle sobremanera lo que percibe en éste: sus miradas hacia él son cómplices, seductoras y, como hemos señalado más arriba, no para de coquetear con él durante todo la secuencia.

Hasta este momento, los dos personajes masculinos que se han introducido en el relato, Hattori y Onodera, pertenecen al ámbito del padre y, como acabamos de comprobar, con ambos Noriko ha estado coqueteando. En el extremo, se puede entender el hecho de coquetear como una vía débil o indiscriminada para el despliegue del deseo; o sea, como un deseo que no acaba de cuajar. Podemos deducir, entonces, que Ozu nos señala que algo en relación con el padre y el deseo de Noriko se está jugando aquí. En este sentido, igualmente, opera una característica clave en toda histeria y que es aplicable a Noriko: la defensa ante algo que no acaba de gustarle de ese deseo («es sucio»)[254]; pues la histeria «se caracteriza por la actividad de defensa que el sujeto ejerce frente a las representaciones susceptibles de provocar afectos displancenteros» (Laplanche y Portalis, 1959 [1993: 173]).

[254] Los términos que irá utilizando Noriko van ganando en intensidad: «nindaka iya ne» («no me parece del todo bien»), «fuketsu» («impuro»), «kitanai» («sucio»).



F46



F47



F48



F49

En este caso, asimismo, es *sucio* porque, como ya hemos señalado, Onodera es un buen amigo del padre; en cierto sentido, pues, es como un padre para ella. Por lo tanto, podríamos afirmar que lo que le parece *sucio* es el carácter incestuoso de esa relación que le afecta a ella indirectamente: pensemos que lo primero que le dice a Onodera es que no le parece bien por Misako, la hija de éste. Sin embargo, por lo que puede percibirse en su rostro (F46-47-48-49), realmente, ella está prendada de eso que le parece tan *sucio*. Así que podemos llegar a la conclusión de que, realmente, su deseo va dirigido al padre —en este caso, a través de Onodera; por ello, igualmente, decimos que es un deseo estancado, ya que no es capaz de salir del hogar paterno—; nada que ver, pues, con los campos vacíos fluidos del inicio alrededor del *cha-no-yu*.

VI.3.4 Coordenadas equivocadas

El siguiente plano tras la finalización de la secuencia del bar con Onodera nos lleva de nuevo con Somiya, por lo que se refuerza el sentido de que algo en relación con él ha surgido en esta secuencia (F50).


F50

Enseguida llega Noriko —en un tipo de plano del tipo de la máquina de coser, F29—; pero esta vez viene acompañada de un invitado: Onodera. En el diálogo que sigue, sabremos que Noriko ha ido a tomarse la tensión, pues parece que la tiene alta (dice que le ha bajado a 15, lo cuál es aún bastante alta); lo que se convierte en una nueva indicación de que hay una *presión* que no puede sostenerse por más tiempo en el hogar paterno y en ella misma. Más avanzada la secuencia se justifica esa presión alta por las dificultades y sufrimientos de la post-guerra. Podemos intuir aquí, que quizá la madre, de la que hay una sola referencia al final, murió durante el conflicto.

Noriko le entrega a su padre unos guantes que éste se habría olvidado en el bar; lo cuál podemos poner en relación con la idea que tiene Noriko sobre el reciente matrimonio de Onodera: esos guantes podrían servir para que Somiya no se *ensucie*, a su vez, con la misma intención.

Somiya le pregunta por su vida de casado y Onodera le contesta que bien; pero que «al parecer ha pecado». De esta manera recuerda la valoración de «sucio» por parte de Noriko; pero, además, al ponerlo en relación con el pecado, trae a colación también, el tema de lo sagrado.

Se nos informa también de que la hija de Onodera, Miyako, no quiere casarse hasta que tenga veinticuatro años (Noriko tiene veintiocho), pues para ella el matrimonio es como una *tumba en vida*. A continuación, será la primera vez en que Somiya declare querer *hacer algo* por casar a Noriko. Con ello comprobamos que ambos están desubicados; pues el mismo Onodera declara que «*no puede hacer nada al respecto*». Esto se percibe gráficamente en F51-52-53-54; pues el diálogo continúa y da un giro que nos puede parecer intrascendente: Onodera le pregunta consecutivamente a Somiya en qué dirección está el mar, el templo y Tokio (F51-52). Ambos señalan en direcciones contrarias (F53). Finalmente, Onodera afirma: «No me extraña que los señores feudales valorasen tanto esta zona: es como un auténtico laberinto»[255]. Nos sugiere lo cerrado o laberíntico de ese hogar para Noriko; la necesidad imperante para ésta de salir de la casa —de hacer fluir su deseo. Aunque, como puede deducirse del diálogo y de las imágenes, ambos parecen bastante despistados al respecto, pues no saben señalar bien donde está el mar —el lugar de la fluidez por excelencia—, el templo —lo sagrado— o Tokio —la modernidad.

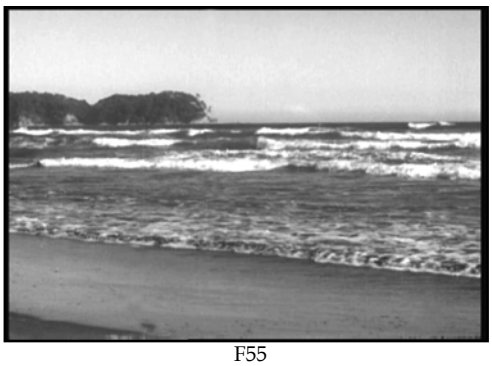
[255] De hecho, Kamakura es considerada la antigua cuna de los *samuráis*.


F51

Por otra parte, debemos poner este diálogo en relación al hecho de que por primera vez se habla de que hay que casar a Noriko; por lo tanto, los gestos de ambos señalan un *afuera* necesario de la casa


F52


F53


F55


F54

(F54) para Noriko.

La siguiente secuencia[256] sigue en esta línea de desubicación. El paso de una secuencia a otra aprovecha una de las frases de diálogo —« ¿Está lejos el mar?»— para llevarnos a la orilla del mar (F55); dónde van de excursión Noriko y Hattori. Quizá éste espacio abierto nos puede hacer suponer que nos alejamos, ahora sí, del espacio paterno; sin embargo, Noriko va a coquetear más que nunca en todo el film. Además, no podemos olvidar que Hattori es el ayudante del padre, por lo que sigue habiendo una relación directa con éste.

[256] Min.: 00.21.14

En esta secuencia vamos a ver nuevos signos de la modernidad del Japón: bicicletas, postes eléctricos, carteles en inglés, el de la *Coca-cola*. Y, por cierto, todos ellos hacen referencia, además, a cierta energía: la que gastan en las bicis (F56-57), la electricidad (F56), el peso máximo de los camiones (F60) y las burbujas de la *Coca-cola* (F61).



F56



F57



F58

En los primero planos ya vemos cierta excitación en los rostros de Noriko y Hattori que nos indica que se desean (F56-57). Al mismo tiempo, hay otros planos que nos van a ir indicando que su deseo va por caminos diferentes. Es lo que se representa en F58, en el que Ozu aprovecha el color diferente del asfalto para mostrar su destino dispar.

Estando todavía subidos en las bicicletas, Hattori le pregunta si está cansada; ella contesta, que se encuentra bien y su expresión se hace si cabe, más feliz y se toca el pelo (en



F59

un gesto que le veremos hacer más veces en el resto de la película) de forma muy coqueta (F59); lo que no hace más que redundar en la atracción que hay entre ambos.

El siguiente plano (F60) el montaje nos muestra unos carteles de aviso (en inglés) para el transporte motorizado que cruce el


F60


F60B

puente: «35 HPM» (velocidad máxima) y otro de peso máximo autorizado «CAPACITY 30 TON». Aparece, por tanto, marcado el número tres; pero advirtiendo que es peligroso llegar a él. Más adelante volveremos sobre el tema; pero recordemos que, de forma metafórica, el tres, en el caso de esta pareja, es el padre; así, esa cifra está marcando el hecho de que el padre debe quedar fuera de ésta relación; pero, como hemos indicado, por la situación de Hattori como ayudante del padre, ésta condición no se cumple.

Por cierto, que F60 es un plano que empieza vacío, se llena por la pareja y, finalmente, vuelve a vaciarse. Es un tipo de plano (vacío/lleno/vacío) que veremos a menudo en el film y que se diferencia cualitativamente de, por ejemplo, los que veíamos al inicio; pues éstos últimos se mantenían vacíos durante toda su duración. Pensamos que la explicación tiene que ver con el hecho de que cuando, como en este caso, son planos llenados y vaciados a continuación por personajes (F60-60B), el sentido que quiere darle

Ozu es como de *coordenadas equivocadas*; es decir, que lo que protagonizan esos personajes no lleva, finalmente, a ningún sitio. Tendremos ocasión de ir justificando esta observación.



F61

Lo mismo ocurre con el cartel de *Coca-cola* que Ozu introduce a continuación (F61): empieza con los personajes ya en plano; pero el director lo alarga durante unos segundos; quedando, así, el plano más tiempo vaciado que lleno.

A continuación, tienen una conversación que, nos va a explicar mucho sobre su relación y en la que Noriko avanza un paso más en su grado de coqueteo (F62-63):

—NORIKO: Dime qué clase de mujer soy.

—HATTORI: Desde luego, no eres de las celosas.

—N: Te equivocas, soy muy celosa.

—H: Lo dudo.

—N: ¡En serio! Cuando corto rábanos [en salmuera][257], todos los trozos se enganchan.

—H: Eso depende única y exclusivamente del cuchillo. No demuestra nada ni de los rábanos ni de los celos.

—N: ¿No te importa que los trozos queden juntos?

—H: Puede que a veces…; no me importa.

—N: ¿No?[258]

[257] Tanto en la copia estadounidense como en la española, lo hemos visto traducido por «pepinillos». El término original es *takuan*; el cuál, expertos culinarios nativos, nos han recomendado traducirlo como rábano. Es mucho más grande que un pepinillo, menos compacto y más carnoso, de color amarillo chillón y sin piel. El único parecido, pues, con los pepinillos es la forma alargada y que ambos están macerados; aunque el *takuan* no se macera en agua con sal. Se suele tomar cortado en rodajas en cualquier momento de la comida junto con los otros alimentos.

[258] NYFAW:

—NORIKO: Then, which type am I?

La primera impresión que podemos sacar es que, por debajo del coqueteo evidente y la conversación más o menos erótica, ambos se desean. Pero lo que más nos interesa del diálogo es ese jue-



F62


F63

go con cierto sentido metafórico en el que se compara el cortar mal los rábanos en salmuera con los celos; metáfora con la que Hattori no acaba de estar de acuerdo.

Para empezar, diremos que en la cultura popular japonesa (aún actualmente) se considera *una vergüenza* cortar mal el *takuan* —quizá debido a que hasta un niño podría hacerlo. Se considera cortarlo mal si, después de pegar el corte, la tajada queda todavía prendida al cuerpo del rábano por un pequeño hilo casi invisible. A partir de esta asunción, veamos como Noriko puede llegar a ese sentido metafórico entre los rábanos y el hecho de ser celosa.

[…] las cosas no son pequeñas más que para ser comidas, pero también

—HATTORI: Well, you aren't the jealous one.
—N: On the contrary, I am!
—H: I wonder.
—N: When I slice pickles, they come out all strung together.
—H: That's a matter that concerns the knife. It proves nothing about pickles or jealously.
—N: You like pickles strung together?
—H: At times I wouldn't mind them.
—N: No?

son comestibles para cumplir su esencia, que es la pequeñez. La armonía de la comida oriental y de los palillos no puede ser solamente funcional, instrumental; los alimentos están cortados en trocitos; un mismo movimiento, una misma forma trasciende la materia y su herramienta: la división […]

Así, la comida japonesa se establece dentro de un sistema reducido de la materia (de lo claro a lo divisible), en un temblor del significante: éstos son los caracteres elementales de la escritura, establecida sobre una especie de vacilación del lenguaje, y de este modo se nos aparece la comida japonesa: una comida escrita, tributaria de gestos de división y de parcelamiento que no inscriben el alimento en el plato de comida (no tiene nada que ver con la comida fotografiada, las composiciones coloreadas de nuestras revistas femeninas), sino en un espacio profundo que sitúa en diversos planos al hombre, la mesa y el universo[259].

Evidentemente, se da ahí una metáfora, cuya conexión entre los dos conceptos que encontramos siempre en este tipo de tropo, no está clara. En concreto, la metáfora visual del *takuan* rebanado se puede relacionar con los conceptos de vínculo y separación. Pensar los celos como resultado de la metáfora, implica un fallo en la relación respecto de otra persona. La metáfora también implica que los lazos emocionales, de alguna manera, deben ser repensados. Todo esto encaja perfectamente con lo que sabemos de la historia: por una parte, parece claro que Noriko desea a Hattori; aunque su actitud con él no va más allá de coqueteo. Al mismo tiempo, comparte su deseo con el padre, además, Noriko tendrá celos de la hipotética pretendiente de su padre y, sólo por eso, se hace necesaria una reforma de las relaciones paternofiliares. En este sentido, el hecho de considerarse del tipo celoso le permitiría a Noriko *mantener los trozos juntos*; es decir, no separarse de su

[259] BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Mondadori, 1991, pp. 23-24 (*L'empire des signes, Éditions d'Art Albert Skira*, Ginebra, 1970). Trdc.: Adolfo García Ortega.

padre; pero teniendo en cuenta que ese mantenerse juntos tendría una base errónea —como lo es cortar mal el *takuan*.

Pero hay todavía otras lecturas que hunden sus raíces en la cultura popular japonesa. Para ellos, imaginemos una escena: los pepinillos se suelen, o solían servir en las comidas familiares, por la dueña de la casa o un miembro femenino de la familia. Estas salazones, encurtidos o *takuan* suelen referirse a rábanos (*daikon*) fermentados, que son bastante densos y llenos de nutrientes. El *daikon* penetra mediante una gruesa raíz en la tierra ("tan gorda como la pierna de una mujer" dicen los japoneses) y de esta manera tiene una dura capa externa. Teniendo esto en cuenta, podemos imaginarnos una mujer de experta mano, preparando platos para su familia. Se sirven los platos principales. Ahora, algo de trabajo rutinario: la mujer corta el takuan de manera casi distraída, pues lo ha hecho antes un millón de veces y, por ello, su mente vaga, llevándola, quizá, hacia su mundo interior, dónde puede recordar que ha ocurrido en el pasado reciente; por ejemplo, hechos desagradables en el trabajo, o la nueva mujer para su padre viudo, etc. Asimismo, le puede distraer de sus tareas rutinarias —como lo es el mismo hecho cortar el takuan— y, de repente, contemplarlo en una especie de cadena. Recordemos: ese takuan fermentado o en salmuera en concreto que es el daikon tiene una densa capa externa, por lo que la mujer tiene que ser mañosa y concentrada cortando para hacerlo rápida y eficazmente (hacerlo mal, quizá, haría reír a la familia). Así que los japoneses suelen utilizar este dicho: «El *takuan* encadenado demuestra tus celos internos hacia tu madre, marido y otros miembros de la familia»: se piensa, entonces, en las piezas de la cadena como correspondientes a asociaciones psicológicas o fragmentos de ideas afectadas por los celos y, por ello, unidas indefectiblemente.

> No podemos olvidar, relacionado con lo anterior, que el tópico nos informa de que el individuo de la sociedad japonesa suele ser introvertido, es decir, que la expresión de sus sentimientos no es muy abierta (en términos generales), por lo que un *takuan* mal rebanado, hace reír a la familia casi como mecanismo de defensa (*vergüenza ajena*), pues puede suponer que la madre está pensando en cosas que la están llevando muy lejos de su cotidianeidad y que, quizá, sería para ella un sufrimiento expresar en público.
>
> Vemos en todo ello influencias del budismo Zen como gestionador de la vida cotidiana tradicional japonesa; del mismo modo que, por ejemplo, el maestro de tiro al arco no mira cuando lanza la flecha, no sólo porque tiene totalmente interiorizado el movimiento de tensar la flecha y lanzarla, sino porque, de alguna manera, al no poner en ello su consciencia (ya trabaja ahí su inconsciente), dirige la flecha de manera más eficaz (se *encela* de ésta para que dirigirla a dónde quiere).
>
> Ya en la primera clase habríamos de percatarnos de que el camino del arte sin artificio no es fácil. Lo más importante para él, era que advirtiéramos la forma extremadamente noble que adopta el arco, de casi dos metros de longitud, una vez armada la cuerda y que se manifiesta de manera más sorprendente cuanto más se estira. Cuando la cuerda está estirada, hasta dónde lo permite el arco, esta encierra "el universo", agregó el maestro y por eso es tan especial que se aprenda a extenderlo correctamente.[260]

Ozu no hace más que estilizar, en el sentido de resumir o interpretar convencionalmente formas que ve en lo cotidiano —no en el de sofisticar—; así, su mirada es capaz de presentar nuevas

[260] HERRIGUEL, Heugen: *Zen en el arte del tiro con arco*, Kier, Buenos Aires, 1993, p. 33.

perspectivas (que ya no pertenecerían exclusivamente a la cultura tradicional) de los detalles más sutiles de la vida diaria.

Una de las últimas frases del diálogo de Hattori «*A veces no me importaría*» (que los pepinillos quedasen juntos), demuestra lo que decíamos más arriba acerca de que él la desea. Sin embargo, podemos adelantar ahora que él no va a ser el pretendiente final para Noriko; lo cuál viene implícito en la frase de diálogo anterior: «Eso depende única y exclusivamente del cuchillo. No demuestra nada ni de los rábanos ni de los celos». Es decir, si lo que importa es el cuchillo y no quién lo corte o cómo lo corte, parecería como si él mismo se estuviese descartando.

Quizá se escapan todavía a nuestros ojos occidentales algunos aspectos eróticos sobre los que deberíamos incidir más. Así, Barthes, afirma:

> […] sucede que en este país (el Japón), el imperio de los significantes es tan vasto, excede hasta tal punto la palabra, que el intercambio de signos sigue siendo de una riqueza, de una movilidad, de una sutileza fascinantes, a despecho de la opacidad de la lengua, a veces incluso gracias a esa opacidad. La razón de esto es que allá el cuerpo existe, se despliega, actúa, se entrega, sin histeria, sin narcisismo, pero según un puro proyecto erótico —aunque sutilmente discreto (Barthes, 1970 [1991: 18]).

El hecho es que Barthes aquí acierta, siempre que no consideremos todos esos *signos* sólo como meros significantes, sino como conformadores de una constelación simbólica.

Para terminar con esta secuencia, queremos comentar un tema que podemos relacionar con el viaje en tren a Tokio. Aquí se trata de una excursión en bicicleta (un nuevo ejemplo de la modernidad del Japón de la época). Así, Ozu, como en el viaje en tren, construye la primera parte de la secuencia (hasta el diálogo que


F64


F64B

hemos analizado) a través de planos en movimiento. Pero, al igual que con el tren, al seguir la cámara el mismo movimiento del objeto, éste se neutraliza, convirtiendo las imágenes en estáticas, como si fuesen *bloques de movimiento* en los que la sensación final, precisamente, es de ausencia de movimiento. Pero el punto en común que más nos interesa es el hecho, por un parte, de que con ese movimiento congelado se relaciona al Japón moderno (las bicis, la *Coca-cola*, etc.) y, por otra; pero relacionado con lo anterior, se está mostrando un viaje que, finalmente, no va a llegar a ninguna parte, como no la hará la relación entre Noriko y Hattori.

VI.3.5 En torno a Hattori

Empieza ahora el tercer segmento del film[261], que va a estar caracterizado por la entrada en acción de la tía Masa. Es hermana de la difunta madre de Noriko y está empeñada, desde este momento en casar a Noriko. Y ella misma se encargará de buscar un pretendiente. Aquí ya está planteado el conflicto —que podría per-

[261] Min.: 00.24.16

tenecer al más puro género melodramático—; esto es, la necesidad de que Noriko dirija su deseo más allá de su padre y se case.

Es curioso observar cómo ahora que Masa va a tomar cierto protagonismo en la solución del conflicto planteado, va a imperar, de nuevo, el polo tradicional en esa dialéctica que hemos localizado entre lo viejo y lo nuevos. El primer plano de esta secuencia es clarificador a este respecto (F64-64B).

Vemos aquí por primera vez a Somiya con vestimenta occidental. Hay que tener en cuenta que, precisamente en Somiya, se personifica esa dialéctica de la que hemos hablado, pues es profesor universitario —en este sentido, es pertinente recordar ahora ese diálogo sobre List/Liszt. Aparte de la vestimenta, está también sentado a la occidental y fumando un cigarrillo.

Por su parte, Masa está colocada enteramente del lado de lo tradicional, arrodillada en el suelo —aunque soportando el mayor peso visual de la imagen. De hecho, actúa como un polo de atracción, pues en cuanto empieza a hablar, Somiya abandona su postura occidental y se sienta junto a ella en el *tatami*. Masa, entonces, como poseedora de un saber tradicional que le permitirá, durante todo el relato, ir por delante de los otros personajes:

> —MASA: Desde luego la juventud ha cambiado mucho desde nuestros tiempos. Fíjate en esa novia, de buena familia, pero comió de todo en abundancia e incluso bebió. Me impresionaron su apetito y sus labios pintados. Te lo digo de verdad.
>
> —SOMIYA: No hay que culparla por que tuviera hambre.
>
> —M: Tal vez; pero el día de mi boda yo estaba tan nerviosa que fui incapaz de probar la comida.
>
> —N: En cambio ahora sí que comerías.
>
> —M: Creo que tampoco, claro que eso es imposible saberlo.
>
> […]

Lo que en el fondo está demandando Masa es que la boda debe ser *algo serio*; y por eso ella se erige en el contrapeso y en la que señalará el camino que Noriko debe seguir. Es lógico si pensamos que el padre está imbuido en esa relación de carácter incestuoso con Noriko:

> —M: Se casan con tanta frescura que casi no vale la pena educarlas y criarlas»
>
> —S: «Son otros tiempos, es inevitable».

A continuación, Masa saca el tema del matrimonio de Noriko. Afirma que ahora ella está bien de salud; pero duda un momento. Masa le propone directamente a Hattori como pretendiente. Somiya muestra dudas de nuevo, como si no quisiese oír hablar del tema o estuviese celoso. Lo vemos en F65, dónde, aún estando sentado a la manera oriental, se repliega sobre sí mismo, juntando las piernas al pecho y rodeándolas con los brazos: es decir, aún sentado a la manera tradicional, se siente incómodo, desubicado respecto de lo que Masa le está demandando, que no es sino que *dé en matrimonio a* Noriko. Masa replica que con los de la *nueva generación* no se sabe. Así que Noriko ha quedado enmarcada en ésta —aunque habrá que ver si al final ese es su camino.



F65

Masa le pide a Somiya que dé el paso, que le pregunte a Noriko si siente algo por Hattori: la expresión de Somiya cambia en este momento —pierde su seguridad—; se hace un poco más melancólica y ensimisma su mirada (F66). Esa mirada, por cierto, se con-



F66



F67



F67B

tinúa con el siguiente plano, que ya pertenece a la secuencia siguiente (F67)[262], resonando en el campo vacío.

Es la primera vez que Somiya es consciente de que va a tener que impulsar al matrimonio a Noriko. Así, su mirada parece mirar más allá del espacio físico dónde se encuentra —Masa ha quedado en *off*—, quizá hacia ese lugar (la casa), que quedará vacía cuando Noriko se vaya; aunque en el fondo, lo que se está jugando es el vacío que quedará en su vida. F67 es la representación de ese vacío físico y mental que se materializa visualmente. Así, si los campos vacíos del *cha-no-yu* representaban la vía ritual Zen para gestionar esa agua hirviente —metáfora del deseo que fluye—; F67 representa el vacío al que tendrá que enfrentarse Somiya en breve; pero también Noriko, que es la que llena a continuación Noriko.

Esta primera vez en que Somiya se plantea casar a Noriko se ve reflejada gráficamente en que, igualmente, es la primera vez que vemos un campo vacío entre ambos. De nuevo este tipo de montaje nos acerca a una emoción cercana al mejor melodrama ¿En qué

[262] Min.: 00.26.18

consiste esa emoción, cómo participa el espectador de ella, qué se representa en el melodrama?:

> […] víctimas melodramáticas. Su heroicidad reside en la pasividad con que aceptan su sufrimiento. Condenados a él desde el primer momento —aun cuando el relato introduzca una isla de felicidad extranjera— son siempre incapaces de intervenir eficazmente a favor de su felicidad.
>
> El héroe-víctima melodramático sufre la pérdida de su objeto amoroso. Pero —y esto definiría uno de los límites externos del melodrama— es incapaz de actuar eficazmente para conquistarlo. Débil o poderoso es siempre víctima pasiva de una pérdida sobre la que no puede intervenir. Su rebeldía, si existe, es esencialmente ineficaz hasta terminar por manifestarse en conductas suicidas o autohumillatorias. Por ello, su única actividad posible hacia su objeto es la de renuncia —y sabemos que la renuncia es uno de los temas ejemplares de lo melodramático.
>
> Es pues la pérdida, la carencia —la castración en último extremo— lo que se pone en escena en el melodrama. La figura antagonista —se encarne o no en algún personaje— no es otra que el destino, es decir, una ley opaca y todopoderosa.
>
> El espectador lo sabe desde el primer momento y es por eso que el melodrama genera una particular variante del suspense […]: aguarda lo que sabe inevitable, la irrupción del sufrimiento que lacerará al personaje, mientras éste, en su ceguera, vive sus ingenuas ilusiones. Hay suspense, en suma […][263].

La principal diferencia entre el concepto de melodrama que nos propone. Requena y el que se deduce del film de Ozu, es que, en este último caso, la pérdida del objeto amoroso es voluntaria en el caso de Somiya; aunque no por ello carente de resistencia, melancolía y sufrimiento. En cuanto a Noriko, es tal cuál la víctima melodramática que describe Requena.

[263] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk,* Instituto de Radio y Televisión, Institute for the Study of Ideologies & Literature, Ed. asociado: Hiperion, Madrid, 1986, p. 195-196.

Que el melodrama era algo muy importante para Ozu nos lo señala también Yoshida: recordemos la anécdota que ya indicábamos en III.4; el cuál, al visitarlo en el hospital cuando éste se moría de cáncer nos comentaba que Ozu le susurró dos veces «El cine es drama, no accidente»[264]. Yoshida no lo entendió en aquel momento, ni posteriormente; sin embargo, hemos podido ver, ya en este punto del relato, que un drama entre padre e hija se va formando; es decir, uno de los dramas más clásico: el de separación.

Sobre el campo vacío de F67 se oye tatarear a Noriko una tonadilla que recuerda a la nana cantada por una madre. La vemos desplazarse suavemente por la casa (F67B), como si fuera su reino, como una esposa feliz, realizando tareas cotidianas, como ordenar la ropa. Por ello, lo que llama la atención de espectador es su cuerpo: «In Ozu-san's[265] low-angle shots, actors are deprived of their freedom to perform. In these shots, the actual bodies of the actors are emphasized more than the roles that they play» (Yoshida, 1998 [2003: 72])[266].

En cierto sentido, pues, el único testigo de ese melodrama es la casa. Son interesantes a este respecto las declaraciones del director artístico habitual de Ozu, Shimogawara Tomoo, en las que sale a relucir el especial diseño de los decorados —una especie de "planta madre" inamovible:

> Semejante organización del decorado importa sobre todo para situar las

[264] YOSHIDA (2003) *op. cit.*, p. 150.

[265] Veremos en más ocasiones como Yoshida coloca la partícula «san» delante del nombre de Ozu. «San» usualmente significa algo parecido a «Señor» en español, es decir, com expresión de gran respeto. Sin embargo, es más usual oírlo en el lenguaje habaldo y no en un ensayo.

[266] «En los planos de altura baja de Ozu, se priva a los actores de su libertad para actuar. En estos planos, los cuerpos reales de los actores se enfatizan más que los papeles que interpretan».

> acciones de los personajes, sus posiciones, sus distancias y sus movimientos. Y más particularmente, para determinar el espacio de tiempo (*ma*) necesario para el desarrollo de una acción. Llegué finalmente a darme cuenta de que tal disposición del decorado era indispensable para la dramaturgia de Ozu, ya que no utilizaba sino el objetivo de 50 mm.[267]

Así, como nos indica Yoshida[268], una casa es algo ordinario en la vida diaria, por lo que no se le suele prestar demasiada atención, y de cuerdo con ello actuarían los personajes ozunianos. Para Yoshida, sólo cuando se trata de un funeral o una boda, quizá miran hacia atrás recordando antiguas vivencias. Lo mismo afirma desde el punto de vista narrativo; pues tanto los planos en los que se ve entrando a los personajes en la casa, como los encuadrados desde el interior, pueden parecer innecesarios al espectador demasiado atento a una progresión dramática. No obstante, como veremos más adelante ni mucho menos esos planos son superfluos, sino que tienen todo su sentido dentro del recorrido simbólico que ha de atravesar Noriko (Yoshida, 1998 [2003: 62]). En este sentido, no podemos estar del todo de acuerdo con Yoshida cuando afirma que

> Even though the corridor and the stairs of the house appear over and over again in *Late Spring*, they are not shown in order to depict the daily lives of the professor and his daughter. Ozu-san did not provide any meaning, such as nostalgia, to these images. He treats them as mere objects. Therefore, these images can be called playful, which is to say that they are simply meant to disperse the linear storyline and reveal the artificiality of the film narrative (*Ibíd.*, la cursiva es nuestra).[269]

---

[267] PALACIOS (1974) *op. cit.,* p. 46.

[268] KIJU (2003) *op. cit.*

[269] «Si bien el pasillo y las escaleras de la casa aparecen una y otra vez en *Primavera tardía*, no se muestran para representar la vida diaria del profesor y su hija. Ozu no ofrece ningún significado, tal como nostalgia, a estas imágenes. Las trata como meros objetos. Por

Sobre todo no estamos de acuerdo en cuanto a la artificialidad: acabamos de poner un ejemplo en el que la emoción de Somiya impregnaba el campo vacío subsiguiente; por lo que lejos de artificialidad, lo que se percibe en Ozu es una gestión de las emociones con un tempo cercano a la meditación; pero no por ello menos melodramático.

El primero en decir que Ozu *jugaba* con las imágenes fue Bordwell (aunque Yoshida no reconoce esta herencia). No se trata de estar o no de acuerdo: simplemente, siguiendo el desarrollo del film, se puede ir percibiendo que, desde el inicio, Ozu no hace ningún tipo de juego con las imágenes, sino que va siendo muy coherente con el relato que nos ofrece.

Sigamos con el relato: Somiya llega a casa. Lo vemos en un encuadre que ya hemos visto en repetidas ocasiones (F68-28) y que no deja de reflejar la íntima relación que existe entre ellos; pero no sólo en el encuadre, sino también, y sobre todo, en el movimiento de entrar en la casa —frente al hecho de salir de ella, que es lo que marcaría la diferencia.



F68



F28

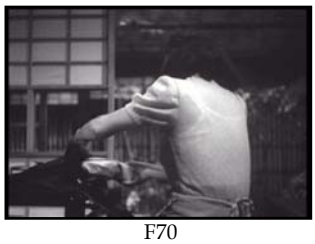
lo tanto, *se puede llamar a estas imágenes de mucho juego*, que es como decir que simplemente pretenden dispersar la trama lineal y revelar la artificialidad de la narrativa del film».

Somiya ha traído *takuan* de parte de la tía: es la segunda vez que aparecen (y habrá una tercera); por lo que debemos prestarles, todavía, mayor atención. Si decíamos, como puede extraerse de las palabras de Noriko en la playa, que el cortarlos mal tiene que ver con los celos —un deseo que no acaba de fluir—; podemos afirmar que ahora representan la tarea que se ha impuesto Masa, en el sentido de enfrentar a Noriko con eso que podría estar en el horizonte del *takuan*: la buena separación (el corte limpio) del padre, fuera de los celos.

De hecho, ambos se comportan como un matrimonio: ella le recoge la cartera y le acerca el *kimono* de andar por casa; le recuerda citas, etc. Esto acerca a Noriko a la posición tradicional de la mujer en Japón. No obstante, toda esa intimidad que tiene entre padre e hija podría ser vista como normal dentro de la sociedad japonesa; pero, sin embargo, vamos a ir viendo cómo el texto nos va a ir señalando que un corte se va a hacer necesario ahí.

Noriko le comenta que ha estado con Hattori por la tarde. Somiya la mira, con una expresión en parte sorprendida; pero, en parte, también celosa (F69). El contraplano de esa mirada es Noriko de espaldas (F70), en un tipo de plano que se irá imponiendo en el film —aunque lo veíamos ya en el *cha-no-yu* (F7) y más recientemente en F67B— en el que, dado que se oculta el rostro, la atención del espectador se expande a todo el cuerpo de Noriko: cuerpo de mujer deseable (*primavera tardía*) del que alguien —que no sea el padre— habrá de hacerse cargo. A esto nos referimos cuando decimos que la letra del texto nos está indicando que algo fuera de lo


F69


F70


F7

normal en la cultura japonesa se da entre ambos; es decir, las imágenes nos devuelven un cuerpo de mujer que lleva implícito un más allá de una típica relación padre/hija.

En medio de la conversación, Somiya se ha ido quitando la ropa occidental de profesor. Empieza entonces toda una coreografía dentro de la casa en la que padre e hija se cruzan —como si estuviesen en ese *laberinto de los samuráis* del que hablábamos antes— con varios campos vacíos entre medias. En este caso son unos campos vacíos que, podríamos decir, no *duran* lo suficiente para que puedan hacer cambiar la situación. Es decir, no es un montaje en el que se corten los movimientos superfluos de los actores con el fin de llevar la acción hacia algún sitio en concreto: los campos vacíos aquí tienen valor en sí mismos, mostrando una relación paternofilial viscosa, intercambiable, que parece no llevar a ningún sitio. Por ejemplo, lo vemos en este largo plano (F71), en el que ambos entran y salen de campo intermitentemente y, cuando ya aparecen a la vez y se sientan para cenar, se fusionan en uno (F71F). Por cierto, que aquí vuelve a predominar en el plano, no tanto de Noriko, sino su cuerpo omnipresente.


F71


F71B


F71C


F71D


F71E


F71F

Durante la cena, Somiya le pregunta por Hattori: « ¿Crees que ese chico sería un buen marido?». Noriko responden que le gustan los hombres como él. La expresión de Somiya es una mezcla de sorpresa y quizá, también de celos (F72) —aquí el cuerpo de Noriko se hace otra vez muy presente. Ante la pregunta de si le gustaría Hattori como marido, Noriko se reirá de su padre con una sonrisa espasmódica, histérica, atragantándose, como si realmente no quisiese tener que reírse (F73) —ya sabemos que le desea: Hattori ya está comprometido.


F73

Ciertamente, hasta aquí se había mantenido ese suspense melodramático que conceptualizara Requena por ver si la relación entre Noriko y Hattori podría llegar a cuajar. Aunque creemos que al espectador no acaba de parecerle extraño el hecho de que no cristalice, en el sentido de que podíamos sospechar que Hattori no iba a ser el pretendiente elegido ya que pertenece a la esfera del padre; por lo cuál, dentro de la lógica del relato, no podía ser si, precisamente, se quería evitar el carácter incestuoso. Por otra parte, como ya explicamos más arriba, Hattori, quizá, no quiere ser un *hijo adoptado* que le haría perder su apellido —y quiere ser más bien como ese List *que se hizo a sí mismo*.

VI.4 El conflicto: la confrontación de Noriko al vacío

En la siguiente secuencia, Noriko y Hattori toman algo en un bar.

—NORIKO: Dime ¿Qué te gustaría como regalo?
—HATTORI: ¡Adivínalo!
—N: Dame una pista.
—H: No sé, del profesor me gustaría algo que pudiera guardar.
—N: ¿Algo que no cueste más de do o tres mil yenes? ¿Alguna idea?
—H: Ya se me ocurrirá algo.
—H: Está bien, piénsalo.

Ese «!Adivínalo¡» nos hace leer entre líneas que el regalo que desearía Hattori es a Noriko misma («algo que pudiera guardar»). Y Noriko lo sabe: lo vemos en F74, en el que casi hay una mirada de compasión.


F74



F75

A continuación, Hattori hace un último intento de captar el deseo de Noriko: tiene un par de entradas para un concierto de música clásica occidental —lo que en el Japón de la época era algo muy *moderno*— y quiere invitarla; de hecho, las ha comprado pensando en ella. Noriko tiene un primer acceso de coqueteo, y muestra interés (F75); pero, finalmente, no accede para no *crear problemas* con su prometida. En este sentido, podemos decir que la modernidad de Noriko está del lado de la tradición.

En este momento, Hattori recuerda los trozos de *takuan* pegados, los celos; y Noriko le contesta: «Exacto, supongo que tengo que afilar el cuchillo». En el contexto inmediato de esta conversación, esta nueva inclusión del *takuan* (la tercera) no alcanza todo su sentido; pues habría que ponerlo en relación con la relación con su padre: para que Noriko pueda casarse, dejar de ser *celosa* (cortar bien el *takuan*) tendrá que venir alguien totalmente exógeno al ámbito paterno.


F76


F77


F78


F79

El movimiento que viene a continuación muestra el vacío inevitable entre ambos (F76-77): Hattori, nuevo héroe melodramático, mostrando la pérdida de su objeto amado. La música del concierto es la perfecta banda sonora para su estado: se trata de un concierto de música clásica, la *Kreutzer Sonata* de Beethoven, melodramática y romántica, como de despedida.

Pero el plano verdaderamente melodramático será el siguiente, en el que vemos a Noriko caminar sola por una acera —su cuerpo dominando el plano de nuevo— rodeada de un gran vacío. Se trata de otro plano en movimiento, pero que, al seguir el desplazamiento de la actriz, se congela (F78).

Ya de frente, su rostro refleja la pérdida de Hattori (F79); siendo la primera vez en el film en el que la risa está ausente de su rostro. Aquí toma otro sentido la frase de Noriko en la que decía aquello de que debía afilar bien su cuchillo para cortar correctamente el *takuan*. Evidentemente, y aunque la hemos visto coquetear todo el rato con Hattori, ella siente algo más que celos por él. Hattori lo intenta por última vez invitándola al concierto; pero ella no va pues supondría dar un paso fuera del coqueteo para convertirse en algo más. Lo contrario es el vacío que encontramos en F80.

Ese corte se representa gráficamente a continuación: ya no hay *travelling*. Además, Noriko cruza por detrás de un árbol de grueso y evidente tronco (F80B) que queda en el centro de la imagen, llegando a tapar a Noriko. De esta manera queda marcado el corte —por un instante, campo vacío (F80B)— reforzado por el paso del *travelling* del plano anterior al plano estático; que inserta también, una dimensión temporal: como en el círculo de la vida budista en el que cuando algo acaba, algo también nace al mismo tiempo. Este tronco, nos recuerda, además, a ese otro tronco que veíamos al fon-



F7



F7.2

do del primer plano en el que aparecía Noriko en el film (F7-7.2) —secuencia del *cha-no-yu*—; la diferencia con F80 es que el tronco es el que la tapa ahora a ella. La similitud con el arranque del film se refuerza por la inclusión del *leit-motif* del film.



F80 F80B F80C

VI.4.1 Una mujer *moderna*: Aya

El siguiente plano (F81) inicia una nueva secuencia[270], en la que volvemos al padre. Pero, marcado por el corte que Noriko acaba de dar, se introduce un campo vacío sombrío antes de que le veamos.



F81

Un nuevo personaje visita la casa: se trata de una amiga de Noriko, Aya (F82), que viene a representar el nuevo tipo de mujer en el Japón de finales de los años cuarenta: emancipada e independiente, decidida y divorciada —el divorcio se h abía aprobado en

[270] Min.: 00.34.47



F82



F82 DETALLE

Japón sólo un año antes, en 1948: es la perfecta *moga* (*chica moderna*).

También, y aunque esto no suponga ningún suplemento de modernidad, llena de buenas intenciones y con un gran corazón: justo encima de ella, en el eje de la lámpara, se ve el retrato de un Buda (F82 detalle); en el que, además, ella misma se refleja —como si se tratase de un ángel. Que Ozu quería que Aya se reflejase en el cristal del cuadro es tan evidente que vemos todo el desplazamiento de la actriz desde que entra en la estancia, hasta que se arrodilla enfrente del padre: justo en ese momento, rectifica y se acerca un poco más a éste, quedando ya su reflejo prácticamente centrado en el cuadro (aunque sin tapar el rostro del Buda).

Aya va vestida a la occidental y cuando se levanta para recibir a Noriko le duelen las piernas: todo un signo del nuevo Japón. Ese perfil de ángel —seres que, entre otras cosas, actúan de mensajeros— se inscribe también en su profesión; lo que la acerca todavía más a la modernidad: es estenógrafa y domina el inglés.

Por otra parte, como si se tratase de un reflejo del coqueteo de Noriko con Hattori; Somiya parece coquetear también con Aya, cerrándose así la simetría entre ambos polos de la relación padre/hija: Noriko/Hattori y Somiya/Aya.


F83

En cuanto llega Noriko, suben al dormitorio de ésta[271], que está caracterizado a la manera occidental (F83). La conversación gira alrededor de una reunión de amigas que acaba de tener lugar, en la que ya hay varias casadas y de la interpretación, en principio irónica, que hace Aya del asunto (bodas, embarazos, buenos partidos, "la divina providencia", etc.). De hecho, ya van quedando pocos solteros en el grupo. Curiosamente, Aya, aunque odia a su ex-marido, no le importaría volver a casarse, pues sabe que puede encontrar a alguien mejor, sólo espera que *le pasen una buena pelota*; así que anima a Noriko y llega la gran pregunta: sin embargo, Noriko no quiere casarse.

Noriko se contraría con la pregunta y baja a la cocina a por algo de comer. Empieza aquí otro elaborado trabajo de vaciado y llenado de campo (F84-84B-84C). Así, avanzado el plano, Noriko camina de puntillas para no despertar al padre: parecería como si no quisiese que éste se enterase de eso escandaloso que están hablando arriba. Lo que no se muestra en ningún momento es la escalera que une ambas plantas de la casa; son, pues, dos universos separados.

Todo ello se ve reforzado por la manera en que Ozu gestiona las entradas y salidas de plano (se llena dos veces y se vacía tres).

[271] Min.: 00.37.51


F84A


F84B


F84C

Asimismo, la figura de Noriko se agranda y mengua alternativamente al ritmo de esas entradas y salidas.

Por otra parte, como hemos analizado desde el principio, Ozu enriquece el sentido de la secuencia con la banda de sonido: en este caso, se oyen en *off* las campanadas de un reloj marcando la medianoche; además, justo en la duodécima campanada Noriko apaga la luz de la cocina; lo que nos recuerda de nuevo una necesidad apremiante a la que debe enfrentarse Noriko. Al mismo tiempo, no podemos obviar que esas campanadas nos recuerdan a las de estación de tren de la secuencia de arranque.

El hecho de que no veamos la escalera no es baladí; pues se trata de un elemento muy importante en la composición estructural de una casa. Hay que preguntarse, entonces, porqué no incorpora un motivo tan importante. Ozu evita fotografiarla quizá, por su carga extra de significado. Jordi Balló así lo localiza en su obra *Imágenes del silencio*[272], cuando afirma que la escalera da lugar a una tensión entre el arriba y el abajo, con el establecimiento de relaciones de poder. Por ello, en ciertos casos —no en Ozu— invitaría a una planificación expresionista. También evoca el camino de la vida y de la muerte, el retraso de la acción, suspense o la visión

[272] BALLÓ, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

onírica de mundos imposibles (el musical). Pero nos interesa más el análisis de Balló en otro sentido: la dialéctica entre lo público y lo privado.

> Gran parte del melodrama norteamericano se sustenta en el siguiente arquetipo visual: la mujer se retira a su intimidad en las habitaciones del piso superior de la escalera para tramar allí su futura estrategia. Esta retirada femenina resulta esencial para la comprensión narrativa de los altibajos amorosos. El punto bajo es el espacio público, allí donde la mujer se ofrece a la contemplación de los demás (*Id.*, p. 116).

Sin embargo, esto todavía no nos explica porqué Ozu omite la escalera —no sólo en *Banshun*, sino en la mayoría de sus filmes en los que se da esa posibilidad. Balló se atreve con una teoría respecto a Ozu: éste dividiría el espacio de la casa entre el arriba (de lo femenino) y el abajo (de lo masculino).

> […] pero ambos espacios están suspendidos simétricamente, sin ninguna comunicación directa, porque Ozu elimina la presencia física de la escalera, dejándola elíptica, fuera de campo (*Id.*, p. 117-118).

Así, Balló arriesga una explicación en el sentido de que se revelaría el aislamiento entre los dos mundos familiares, mostrándose cómo

> […] el compromiso estético de Ozu al eliminar la visualización de la escalera hace menos permeable la relación, suprime cualquier tránsito entre lo de arriba y lo de abajo y construye un auténtico muro invisible que preserva dos universos difícilmente conciliables (*Id.*, p. 118).

Evidentemente, algo de eso hay. Pero tenemos nuestras objeciones. En primer lugar, por el recorrido que hemos hecho del film, parecería todo lo contrario; es decir, no es que padre e hija sean universos separados, sino que, al contrario, están *demasiado* uni-

dos; así, el hecho de no mostrarse la escalera muestra que, realmente, no hay separación. Hay otro tema que Balló no toca y que nos parece el más evidente tanto si consideramos la escalera como tema universal, como si la concretamos en Ozu: el tránsito al que deberá enfrentarse Noriko tarde o temprano; por lo tanto, si no se muestra la escalera, es que ese tránsito se demora.

En este sentido, debemos recordar, de nuevo, el primer plano del film, F1, del cuál dijimos que, de forma abstracta, encerraba todas las claves del relato. Ahora sí, creemos que Balló acierta cuando afirma que

> De todas las construcciones posibles del decorado cinematográfico, la escalera es la que más vida autónoma tiene, la que mejor alcanza la categoría visual de *naturaleza muerta* […] la escalera es uno de los grandes *contenedores simbólicos* de la arquitectura cinematográfica.
>
> […] la escalera se convierte […] en una figura que anuncia, a través de su ausencia, la historia de su pasado y prepara las tramas del futuro (Íd., pp. 105-106, la cursiva es nuestra).

VI.4.2 Noriko frente al fuera de campo: la Sra. Miwa


F86

La siguiente secuencia[273] empieza en un patio en el que vemos a unos niños jugando al béisbol (F86) acompañado de una música alegre; lo que podemos relacionar con esa nueva *pelota* que todavía espera una infantil Aya, pensando en un nuevo matrimonio. Es, pues, un nuevo comentario sobre el Japón moderno; pero, además, se trata de un plano que nos recuerda mucho a varios de sus filmes mudos en los que retrataba con más asiduidad a la infancia. También refleja un cambio en sentido histórico, pues el béisbol se introdujo en el Japón tras la II Guerra Mundial (finalizada sólo unos años antes del rodaje de *Banshun*).

En el diario de Ozu se puede comprobar que le gustaban mucho las apuestas referenciadas al béisbol (también a la lucha tradicional japonesa o *sumo*). El béisbol, asimismo, aparece en otros filmes suyos posteriores, como *Ohayo* (*Bueno días*, 1959).

Noriko hace compañía a un sobrino, Buchán (al que en el *cha-no-yu* se llamó Katsu) en casa de su tía Masa. Ésta acaba de pintar su bate de rojo, por lo que no puede jugar con los otros chicos, ya que la pintura está fresca (F87). El sobrino actúa, en cierto sentido, como trasunto de Noriko y sigue cierta lógica narcisista: pese a estar el bate recién pintado, él quiere seguir jugando, *para siempre.*

[273] Min.: 00.41.44


F87

Hay un detalle interesante en F87, que es ese tren eléctrico de juguete que vemos en la parte inferior del plano: no es sólo que estemos en el dormitorio de Buchan; sino que, teniendo en cuenta el sentido que ha tenido la ausencia del tren en el film, podemos afirmar que, su presencia, de nuevo, nos marca un viaje que no lleva a ninguna parte, reforzado ahora por esa vía de juguete en bucle que siempre vuelve al mismo sitio.

Por otra parte, ese tren nos retrotrae también al momento justo antes de empezar el *cha-no-yu* y al tema de los pantalones que Noriko tenía que arreglar para Katsu/Buchán. Aquí podemos encontrar el sentido de esos planos que hemos visto de Noriko al entrar en la casa en los que en primer término sale una máquina de coser: en ningún momento se ve a Noriko utilizarla; lo que podemos relacionar con el hecho de que *huye* constantemente de todo lo que tenga que ver con el matrimonio; el cuál, tiene el horizonte de la procreación. De hecho, como vemos en la secuencia (F87) Noriko se sitúa en la silla occidental mientras que el niño se sienta en el suelo; además, le provoca, actúa como si ella fuese otra niña, es decir, no adopta la posición de madre.

Masa entra en la habitación de Buchán y avisa a Noriko de que baje: hay alguien a quién le quiere presentar, cuya presencia en un primer momento, es intuida en fuera de campo (F88); pues vemos a Masa y Noriko saludando; pero un biombo nos impide ver a quién. Enseguida la vemos, vestida, de nuevo, a la manera tradi-

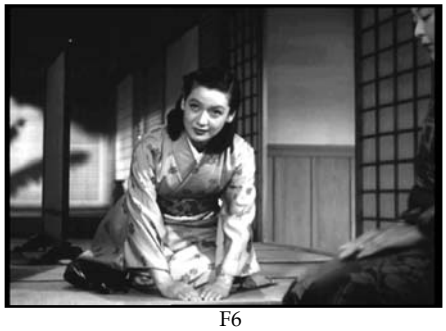
cional, de oscuro, y encuadrada entre estas dos mujeres, como si la Sra. Miwa fuese su objetivo o estuviese en su horizonte (F89). Recordemos que Masa sube a propósito por Miwa para que la conozca: enseguida averiguaremos por qué.


F88


F89

Es interesante remarcar la gran diferencia entre este encuentro de Noriko y la Sra. Miwa y el que analizamos ahora. En F10-6 (secuencia del *cha no yu*) ambas mujeres se situaban al mismo nivel jerárquico; es decir, como se ve en el encuadre compartido, eran intercambiables y absolutamente visibles para todas las invitadas a la ceremonia.


F10


F6

Sin embargo, en F88 se establece una jerarquía, pues Noriko saluda a alguien fuera de campo, lo cuál ya nos indica que alguien importante —al menos, no al mismo nivel— hay en ese fuera de

campo; pero, además, en F89, nos damos cuenta de que ese alguien está de pie, en contraste a la genuflexión de Noriko y protagonizando el plano por su posición central entre ambas mujeres y como destinadora de la mirada de éstas. La Sra. Miwa sonríe en este caso; pero es una sonrisa diferente a la de Noriko, más madura y serena. Es decir, en este caso Ozu nos presenta a la Sra. Miwa como alguien realmente importante (también para la tía Masa): enseguida veremos por qué. Por cierto que, en este punto del relato, todavía no se nos ha informado de que la Sra. Miwa es viuda; pero por la actitud reverencial de ambas mujeres sí lo podemos intuir.

Nos debemos quedar con la idea de que es el segundo gran espacio *off* que se crea en el film —el primero fue con Onodera—; en un relato dónde la íntima relación entre padre e hija hace de la creación de este tipo de espacio un tema complicado. De esta manera, se marca la importancia que va a distinguir a la Sra. Miwa a partir de este momento.



F40



F40B

Que sea la segunda y última vez que se crea ese espacio fuera de campo no le quita importancia, pues son coherentes entre sí. Recordémoslo: en F40, Noriko encontraba a Onodera por las modernas calles de Tokio. Se nos presenta a Onodera como al alguien que Noriko saluda en fuera de campo. Así, ambos personajes, la Sra. Miwa y el profesor Onodera señalan el destino de Noriko: la primera

como aquella que sabe del sexo y de la muerte por ser viuda y posible pretendiente del padre; Onodera también es viudo y cierra el otro lado del triángulo, pues señala, con su próximo matrimonio lo que el padre puede estar dispuesto a hacer con la Sra. Miwa.

En cuanto se va la Sra. Miwa, Masa lleva a Noriko a la misma habitación en la que hablara con Somiya de casar a Noriko por primera vez. De nuevo, vamos a encontrar aquí una dialéctica espacial conformada por las dos formas de sentarse occidental/oriental. En este caso, Noriko empieza sentada en el suelo, dispuesta a escuchar a su tía —reinando de nuevo en el plano su cuerpo (F90). Masa le recuerda la necesidad de casarse; pero Noriko rechaza la conversación con su sempiterna sonrisa (F91), mientras se levanta; pero la tía le obliga a sentarse de nuevo, pues quiere hablarle de un buen pretendiente que tiene para ella:

> —MASA: Se llama Satake, graduado por la Universidad de Tokio, es de buena familia, muy respetable. Ahora trabaja en "Químicas Nito". Su padre fue durante muchos años el Director General de la Empresa. Tiene 34 años, es ideal para ti. Su cargo dice mucho de él. ¿Y bien? ¿Sabes? Se parece a ese americano que protagonizó aquella película de béisbol… ¿Cómo se llama?
>
> —NORIKO: ¿Gary Cooper?
>
> —M: Eso, Cooper, es igualito a él… Especialmente en la boca; pero en la parte de arriba no.


F90


F91


F92

La película a la que se refieren podría tratarse de *The Pride of the Yankees* (Sam Wood, 1942) que es un *biopic* sobre un famoso jugador de béisbol de la época; sin embargo, es una película semi-desconocida de un director de segunda fila, aunque perfectamente podría haberse estrenado en Japón por la gran afición de este país al béisbol. Hay otro film, mucho más conocido en todos los aspectos, *Juan nadie* (*Meet John Doe*, 1941), en la que el protagonista también es Gary Cooper y es un exjugador de béisbol, con la que *Banshun* sí guarda sutiles parecidos. La sinopsis trata la historia de una periodista (Barbara Stanwyck) despedida injustamente y que idea un plan para que la contraten de nuevo: escribe una carta haciéndose pasar por un desempleado «John Doe» amenazando suicidarse. Contratan a la periodista de nuevo y esta se encargará de buscar a un «John Doe» que se erige en figura de los derechos sociales, etc. Ella se enamorará de este «John Doe» (en un momento dado él sueña que se convierte en su padre); pero el director de periódico tiene otros planes. Se trata, pues de un melodrama, en el que nos debemos fijar en la creación de una figura que podría encarnar, en principio, cualquiera; como cualquiera —dado que nunca le veremos— podría encarnar la figura de pretendiente para Noriko.

Durante el diálogo entre masa y Noriko, pese a que ésta no parece querer saber nada del pretendiente, no deja de mostrar una mirada muy interesada (F92). Vemos, por tanto, reproducida aquí esa estructura histérica en la que Noriko rechaza o se defiende de aquello que, al mismo tiempo, no deja de mostrar que le atrae. Pese a ello, Noriko no quiere casarse todavía. Si se fuera de casa, su padre estaría perdido…

En este momento se levanta (F93) y va a sentarse a la butaca (F93B) de estilo occidental. Su rostro, por momentos, empieza a ponerse rígido, mostrando su enfado (F94). Por lo tanto, consideramos la silla occidental como gesto de rebelión respecto del dictado que le manda la tía; o sea, indirectamente, del dictado del



F93



F93B



F94

padre.

Masa le avisa de que, entonces, tendrá que renunciar al matrimonio para siempre; pero esto a Noriko no le importa. Sin embargo, un rictus de irónico de amargura aparece en su rostro (F95).

Se produce una pausa y, a continuación Masa trae a colación a la Sra. Miwa. Ahora la mirada de Noriko se torna desconfiada (F96), asemejándose al niño que veíamos al inicio de la secuencia, como refunfuñante. El fondo del plano es un reflejo de su lucha interior: desenfocado y dominado por al copa de un árbol de encrespadas ramas, que no tiene nada que ver con ese que veíamos en la ceremonia del *cha-no-yu* o, el más próximo, caminando sola por la ciudad.

Masa la atrae otra vez hacia su territorio, a la mesa baja (F97); pero esta vez, no la vemos de espaldas, sino de frente, por lo que podemos ser testigos de su cada vez más desencajado rostro

(F98). Sólo a partir de este punto del relato sabemos que la Sra. Miwa es viuda y no tiene hijos.


F95


F96



F97



F98

Si recapitulamos, nos parece muy interesante el uso del espacio por parte de Ozu en esta secuencia. Empieza con un PG que abarca todo el espacio. A partir de ahí, éste se divide en dos, de forma dialéctica: a la izquierda y al fondo, el espacio dominado por la silla de estilo occidental como el gesto de rebeldía por parte de Noriko; en primer término, a la derecha y abajo, el espacio tradicional de la tía, que representa el dictado del padre. De esta manera, se forma esa diagonal o punto de fuga de derecha a izquierda que ya hemos señalado en numerosas ocasiones (F93B).

Para finalizar esta secuencia, señalemos que no sólo en el Japón de la época, sino incluso actualmente,



F93B

persiste la costumbre de utilizar casamenteras para concertar matrimonios; así, aún siendo un trámite, cumple la función de evitar a las familias pasar por situaciones embarazosas en un sistema social que se toma muy en serio las obligaciones familiares.

El encuentro formal organizado por una *nakodō* (que suele ser un familiar o amigo de la familia) de un hombre y una mujer que buscan casarse se conoce como miai; en el que cualquiera de los dos interesados puede rechazar al otro y probar más veces —aunque muchas estaría mal considerado. Es usual entre las familias de clase media y alta.

La institución de la casamentera es una de las más llamativas vías en las que los japoneses evitan la confrontación directa de dos personas que compiten entre sí. Se requieren intermediarios en situaciones en la que un hombre pueda sentir vergüenza si se siente de una categoría social inferior y, así, consecuentemente las casamenteras sirven en un gran número de ocasiones —negociando matrimonios, ofreciendo de alquiler sus servicios, etc.

La casamentera informa a ambas partes o, en caso de tratos importantes como un matrimonio cada parte emplea su propio intermediario y ellos negocian los detalles entre ellos antes de informar a cada parte. Actuando de esta manera, los protagonistas no necesitan trabar conocimiento de las posibles reclamaciones o acusaciones que tendrían que haber sido amonestadas en lo que se

conoce como *giri* al apellido si hubiesen estado en comunicación directa.

Giri es una categoría dentro de la compleja red de obligaciones en la sociedad japonesa y se consideran como el pago de una deuda que debe devolverse con equivalencia matemática al favor recibido y tiene sus tiempos y límites. Por ejemplo, *giri* a la sociedad (al señor feudal, a la familia, amigos, etc.) y *giri* al apellido (defender la honorabilidad de la familia, evitar el fracaso profesional, actuar según las reglas sociales japonesas, etc.).

Hay que en tener en cuenta que en Japón el matrimonio es un contrato entre familias; así, se dice que para llevarlo a buen puerto a través de los años con la otra familia, es trabajar por el *giri*. Es más pesado para la generación que arregla el contrato —los padres— y, sobre todo, pesado para la joven novia respecto de su suegra, pues, como dicen los japoneses, la novia ha ido a vivir a un sitio dónde no nació.[274]

Así, el principal objetivo del matrimonio es la provisión de un heredero para el *ie*. Este concepto va relacionado a la unidad de familia extensa, patriarcal (incluyendo tanto los ancestros como los componentes vivos). El padre es la cabeza del *ie* y todas las propiedades y responsabilidad pasa al hijo mayor. Si no hay hijo, se podía entrar en el *ie* por adopción o casamiento. El matrimonio es considerado inevitable para ambos sexos, y las enseñanzas religiosas afirman que mantenerse soltero es una desgracia. Los emparejamientos por amor son considerados de la clase baja y, por lo tanto, vulgares.

[274] Para un estudio más amplio del *giri* y otro tipo de *obligaciones*, véase: BENEDICT (1967): *The Chrysanthemum and the Sword*, *op, cit.*

Pese a todo ello, vamos a ir viendo la parte de modernidad que impera en Somiya, pues lejos de apelar a su sentido de las obligaciones y decirle que se case y tenga hijos, le dice que intente conseguir un buen matrimonio para, eventualmente, lograr la felicidad —aunque lo primero va implícito.


F99


F99B


F100

VI.4.3 El conflicto: la Sra. Miwa como pretendiente

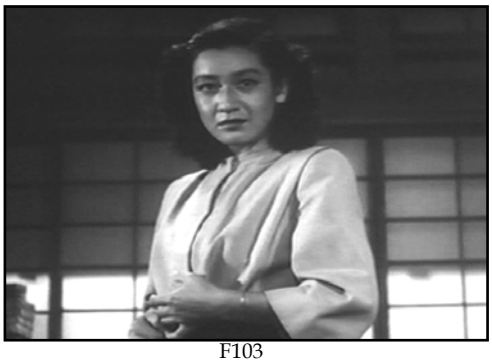
La siguiente secuencia[275] empieza con un nuevo campo vacío (F99) —prácticamente idéntico a F81—; pero esta vez va a ser llenado y vaciado por el padre (F99B), como indicando que pronto tendrá también él que enfrentar un vacío. Antes, en la secuencia que acabamos de analizar, Noriko comentaba la dificultad de que su padre llevase una vida normal en el caso de que le abandonase. Sin embargo, sólo en casa, vamos a verle realizando tareas cotidianas (cortarse las uñas mientras lee el periódico, etc.; F100) que nos indican que el *mundo sigue* de todas formas para él.

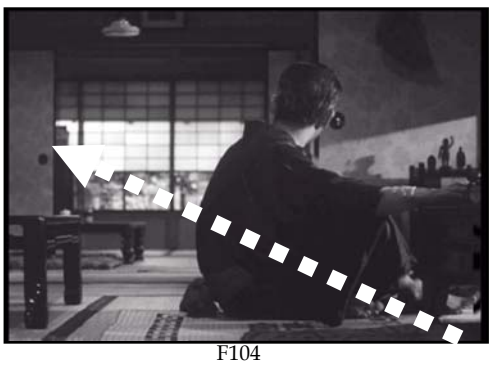
Noriko llega a la casa en un encuadre que ya conocemos; aunque ahora viene cabizbaja (F101).

[275] Min.: 00.47.24


F101


F102


F103


F104

Ya dentro de la casa, no vemos, por primera vez desde el inicio del film, la máquina de coser que relacionábamos con Noriko. Así, el primer plano dentro de la casa muestra ya una evidente separación entre padre e hija; aunque el padre intenta mostrar normalidad (F102).

En F102 se muestra perfectamente como su relación empieza a enrarecerse, pues ambos se sitúan de espaldas uno respecto del otro. Noriko ha perdido su sonrisa y le mira duramente (F103). Somiy a, por su parte, en F104, ve por primera vez el vacío en el punto de fuga derecha-izquierda cuando Noriko sale de cuadro.

Evidentemente, teniendo en cuenta la conversación con su tía Masa, lo que tenemos aquí es una escena de celos por parte de Noriko hacia su padre. Pero no se trata de los celos del

takuan: esto es algo más serio.

Somiya la sigue a su habitación, a su universo y aquí se intercambian las posiciones: de pie, pide una explicación (F105), mientras que Noriko se sienta en la butaca y le mira enfadada (F106). En F105 se percibe, además, hasta qué punto Noriko ya se está situando e otra posición, pues su figura aparece cortada, intuyéndose de ella sólo un perfil. Ésta ya no sonríe; pero su comportamiento sigue siendo histérico: no habla con su padre y sale enfadada de casa, para irse de compras. Ahora sí veremos de nuevo la máquina de coser; y va a ser la primera vez que la veamos irse de



F102



F105



F106

la casa (F107), como si de una inversión del camino que ha estado haciendo hasta ahora se tratase.

Este campo vacío (F107) marca el final del segundo segmento del film y el inicio de su primera mitad[276]. Cabe, entonces, un pequeño resumen de la historia hasta este punto: veíamos que el

[276] Min.: 00.49.35

primer segmento llegaba hasta la finalización del *cha-no-yu*, dónde se nos presentaba a tres de los personajes principales.

El segundo segmento se iniciaba con la presentación del padre, Somiya, del cuál sabemos que es viudo y tiene una única hija, Noriko. En el segundo segmento asistíamos también al amor imposible entre Hattori y Noriko; hasta la entrada en acción de la tía Masa, con el fin de casar a Noriko ayudándose de la Sra. Miwa.

El tercer segmento se inicia ahora —y la segunda mitad del film—, dónde empieza a percibirse una ruptura entre padre e hija. Se ha empezado a poner en evidencia el conflicto entre dos héroes melodramáticos, de los cuáles, todo indica que van a tener que sufrir la pérdida de su *objeto amado*, que, en este caso, ya hemos calificado como incestuoso.

La Sra. Miwa como viuda sabe de la muerte, al igual que Somiya; pero ésta no tiene ningún hijo con el que llenar ese vacío que parece vivir con total dignidad —lo vemos en su vestimenta, en sus suaves gestos, en su rostro honorable y en cómo es admirada por las otras mujeres. Se puede deducir, entonces por la lógica del relato —dada su estabilidad emocional, que ella no va a ser una pretendiente real para Somiya—; pues eso sería ya otra historia. Ella está ahí, por una parte, para actuar de catalizador involuntario de algo que melodramáticamente debe ocurrir y, por otra, para marcar un horizonte de dignidad para padre e hija, con el que saber afrontar el vacío al que ambos se enfrentarán tras su separación.

Pare cerrar secuencia y segmento, Ozu utiliza el mismo campo vacío que en el paso del primer al segundo segmento (del jardín Zen a la casa familiar, F108/20). En aquella ocasión, ya decíamos


F108

que era un plano que relacionábamos más con el personaje que venía a continuación, Somiya —frente a Bordwell, que lo interpretaba como *símbolo de Noriko*[277]. En este caso, seguimos pensando lo mismo, pues tras F108 se vuelve de nuevo a la casa paterna —mediante elipsis temporal— dónde encontramos otra vez a Somiya. Por lo tanto, F108 es introductor también de una dimensión temporal: es lo que puede percibirse, por otra parte, en esos árboles secos del fondo hacia dónde se dirige, pertinazmente, el punto de fuga del encuadre, su línea de futuro. Lo vamos a tratar más adelante —cuando hablemos del jarrón— pero es en éste sentido en el que se deberíamos hablar de *símbolo* en este plano: habiendo localizado una estructura —esa línea de futuro, por ejemplo— que le hace engarzarse con el resto del texto fílmico al que pertenece.

VI.4.4 Las fotos de boda

A continuación tenemos un tipo de plano (F109 y F109.2, perteneciente éste último a *Tokyo Monogatary*, 1953) que por su temática, Ozu ha utilizado con cierta frecuencia desde su época muda —aunque en este caso concreto no es un campo vacío pues hay un personaje en el fondo, sí suele incluirlos como tales.

[277] « […] an organic image [that] embodies the parallel of a season with Noriko's time of life» (Bordwell, 1988: 309).



F109



F109.3



F109.2, TOKYO MONOGATARY

Suele tratarse de un plano en el que se ve un humilde tendedero de ropa con diversas prendas sujetadas por palos de bambú; pero no con pinzas, sino insertándolas en los palos a través de las braceras.

Ozu busca, de esta manera, simetrías y similitudes gráficas. En este caso (F109) hay dos tipos de objetos que se están secando: las propias prendas y una especie de hojas que va distribuyendo, sobre una sabana, el figurante que aparece en el centro de la imagen. Pero, sobre todo, lo que nos muestra este nuevo tipo de campo vacío es que, pese al conflicto melodramático que se va cerniendo sobre la casa, la vida continúa su ciclo como la ropa tendida: sucio (como Onodera)-mojado-limpio-seco[278].

[278] Por cierto, que es un tipo de plano que hemos podido localizar en una película actual japonesa: *Dolls* (2002, Kitano Takeshi): hacia el final del film tenemos un tendedero ozuniano, en el que aparece una pareja de muñecos del *bunraku* o marionetas japonesas, de las que sólo cuelgan al final las vestimentas. No es una simple referencia estética, sino que en el conjunto del film, Kitano trabaja con los campos vacíos, la construcción de una mirada para sus personajes y un acercamiento muy humanista a las historias de éstos. De

Podemos relacionar, igualmente, el tipo de plano de F109 con la pintura *ukiyo-e* del periodo Edo (F109.3)[279].

Por otra parte, se trata de un tipo de plano que, por su contenido, nos introduce directamente en la cotidianeidad de las vidas de unos personajes que suponemos en el espacio *off*; pero, como lo haría un artista Zen, es decir, actuando sobre esa cotidianeidad para darle un orden y de manera directa, sin que ello suponga perder en intensidad de experiencia.

Ya en el interior de la casa de los Somiya, vemos por vez primera a un personaje utilizar la máquina de coser (F110): se trata de la asistente del hogar que está remendando algo.



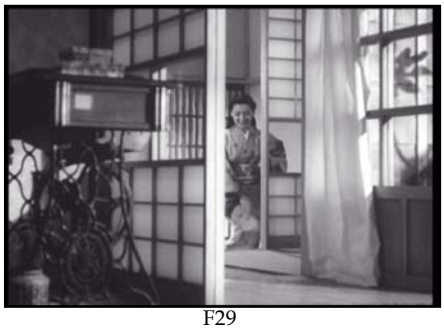
F110

hecho, creemos que cuando Kitano deja de lado su gusto esteticista por la violencia, se acerca bastante al sentimiento que puede derivarse de un film ozuniano; en este sentido, además de *Dolls,* podríamos hablar de su último film *Zatoichi*, 2003; de *El verano de Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, *2000*) y de *Hana-bi*, 1997; aunque ésta última y *Zatoichi* detenten una buena carga de violencia por momentos. Precisamente, *Zatoichi* ha sido señalada or la crítica como de fuerte influencia ozuniana).

[279] Utagawa Hiroshige: "110 vistas de lugares famosos de Edo", *El barrio de los tintoreros de kanda,* Oban, 36,3 x 24,8, *Nishiki-e,* Editorial: Uoya Eikichi, Undécimo mes del año Ansei 4 (1857). Para un an introducción a este estilo pictórico, *cfr.* IV.2.1

El siguiente plano ya lo hemos visto en varias ocasiones (F111/29); pero, en este caso, la imagen no se centra en Noriko, sino en Hattori, que acaba de llegar a la casa para mostrarles las fotos de su boda. Sabemos entonces que Noriko y Somiya se han


F111


F29

marchado a ver una obra de teatro *Nō*. Vemos, pues, redondeada la función de Hattori en el relato, dado que el hecho de que se muestren sus fotos de boda en el hogar paterno es una manera de marcarle a Noriko que su tiempo se acaba, de que ahí está su destino.

Es decir, que si relacionábamos la máquina de coser con Noriko, y ahora es Hattori el que aparece en esa posición —recién casado—, tenemos que algo en relación con la máquina de coser se ha de jugar para que Noriko se case a su vez. Esta relación se ve reforzada también por el recorrido de la sirvienta (F110): de la máquina de coser va a recibir a Hattori en la entrada y, de vuelta se pone a cotillear las fotos de boda: parece indicar que algo *debe tejerse*, una especie de *bricolaje simbólico* para que la cosa funcione. De hecho, algo de ese *bricolaje* vamos a ver en la siguiente secuencia, la del teatro *Nō*.



F112

Es interesante, además confrontar ese tiempo melodramático de Noriko que parece que se acaba, con el tiempo detenido, inmortalizado de la fotografía de boda (F112). Así, a la afortunada se la presenta tan de escorzo, que podríamos confundirla perfectamente con cualquier mujer; porqué no, quizá también con Noriko.

Como coda a esta secuencia, los empleados del hogar todavía hacen un breve comentario sobre la posibilidad de que Noriko se hubiese casado con Hattori: es decir, queda claro que ambos se querían pues incluso gente externa a la familia, pero muy cercana, era capaz de verlo.

VI.5 El teatro *Nō*

La siguiente secuencia nos introduce de lleno en una representación de teatro *Nō*[280]. Nos encontramos ahora justo en el centro geométrico del film, por lo que debemos prestar una especial atención a lo que aquí ocurra. Muchas veces el PI coincide con este punto, aunque como ya hemos avanzado, en *Banshun* éste se encuentra más hacia el final. Sin embargo, casi desde el principio el drama se ha dibujado y todo parece ir indefectiblemente hacia ese punto.

[280] Min.: 00.52.00

El *Nō* es una expresión artística en la que se mezclan muchos niveles de significación. Posteriormente, veremos que su inclusión en *Banshun* está totalmente justificada; por ello, creemos necesaria una breve introducción que nos acerque mínimamente a su comprensión y que nos haga valorar en toda su extensión esa interrelación entre el texto ozuniano y la obra *Nō* que se representa diegéticamente en la secuencia.

> Se trata de una de las manifestaciones teatrales más abstractas que existen —y, quizá, por ello, atraía tanto a Ozu. Los orígenes del teatro Nō están relacionados con la poesía clásica del periodo Heian (794-1185); aunque su origen como forma teatral está en el siglo XVI (periodo Muromachi), adelantándose en tres siglos a las otras formas teatrales típicamente japonesas: el bunraku (teatro de muñecas) y el Kabuki. Además, esa es la época de secularización del budismo Zen, habiendo una íntima relación entre esta escuela budista y el *Nō*: la arquitectura, los jardines, la pintura a la tinta, la caligrafía, la poesía y la prosa, la ceremonia del té, las artes marciales…, todos ellos reciben la impronta del Zen.
>
> Como arte puramente japonés, está influenciado por algunos aspectos definitorios de la estética japonesa:
>
> — el sincretismo de ideas y doctrinas (no sólo del Zen, sino del Taoísmo, Confucionismo, Shintoismo, etc.).
>
> — la importancia de la tradición, de la relación maestro-discípulo y del respeto por lo trasmitido de generación en generación.
>
> — la relevancia de la integración del hombre en los procesos naturales, con una marcada preferencia por que la acción

humana surja como si fuera resultado del crecimiento espontáneo de un organismo, sin finalidad aparente.

— la valoración de las prácticas ceremoniales y rituales, en las que nada se deja al azar, con una fuerte tendencia a la estilización de gestos y movimientos.

Asimismo, no es posible deslindar claramente dónde acaba lo religioso y dónde comienza lo estético, dónde termina la vida y dónde da inicio el arte en la consideración de la cultura japonesa.

Si Japón no introdujo un sistema filosófico propio, fue lo bastante original para encarnar en su vida práctica todo lo que provechosamente se podía extraer del confucionismo, el taoísmo y el budismo, y convertirlo en material para su desarrollo espiritual y artístico.[281]

En el budismo Zen, a diferencia de otras religiones orientales, el alma perfecta no se reencarna. En cuanto a la imperfecta, pasa cuarenta y nueve días en el purgatorio particular budista. Hay ya aquí un pequeño matiz que lo diferencia del purgatorio cristiano; pues aunque en Japón ese purgatorio es el infierno, no lo podemos llamar así, dado que éste es para nosotros eterno: «Para el budista es imperfecta el alma que muere sin haber dominado totalmente sus deseos y pasiones […] la salvación consiste en llegar al nirvana, a la aniquilación de las pasiones»282; pero los caminos hasta ese nirvana son variados; de ahí se derivan las diferentes escuelas que se dan en Japón alrededor del budismo Zen —que se corresponden, de alguna manera, con las diferentes órdenes sacerdotales cristianas. Pero a veces las divergencias son mayores;

[281] SUZUKI, D.T.(1959): *El Zen y la cultura japonesa,* RBA, Barcelona, 2002.

[282] CABEZAS, Antonio (1990): *La literatura japonesa,* Hiperión, Madrid, p. 82.

para ello podemos señalar tres etapas históricas en el desarrollo del budismo en Japón:

1ª) Las escuelas anteriores el siglo XII (Tendai, Shingon, etc.) en las que la salvación viene de la mano de la «oración, ascesis, estadio, meditación y (a veces) fórmulas mágicas» y a través de enseñanzas secretas transmitidas por el maestro a un discípulo ritualmente introducido. De gran complejidad y sofisticación (Corte Heian).

2ª) Las sectas amidistas (y Nichiren, Sutra del Loto) a partir de siglo X, en las que lo importante es abandonarse a la piedad del buda Amida. Se pone el acento en la existencia de la vida después de la muerte y en el desprecio de este mundo: antítesis perfecta del budismo materialista inmediatamente anterior.

3ª) Siglo XVI: llega desde China el Zen: salvación del hombre por su propio esfuerzo, por el solo camino de la meditación en la que se ha de aprender a hacer nada. Según ellos, es el único sistema que puede conducir al nirvana (*id.*, p. 82).

En este sentido, la aportación más importante del budismo a la cultura japonesa en el plano espiritual es el principio de la trascendencia y, derivada de ésta, la unificación de la vida terrenal con el más allá. Así, el Zen, como hemos señalado, sería la corriente que más abría influenciado en el *Nō* en el sentido de reducir al mínimo la acción dramática, gestos, movimientos de los personajes, el decorado, la danza, la música, etc.; Cuando un teatro queda reducido al mínimo, el espectador se encuentra con un ambiente que, en realidad, lo deja solo consigo mismo.

Tampoco los lugares están separados como parecen. De ahí que en el *Nō* un largo viaje pueda realizarse con tres pasos, o

con sólo que el actor diga que ya está en otro sitio; es decir hay una planteamiento del tiempo muy flexible.

Comparar la estética cinematográfica de Ozu con la de este tipo de teatro es arriesgado; pero podemos ver claramente que hay similitudes muy evidentes. Por ejemplo, el gusto por el ascetismo; los cambios de lugar arbitrarios; un alto grado de abstracción en el modo de representación; el modo de actuación de los actores, muy controlado y formalizado; historias que se repiten a lo largo de las centurias o de film a film (el *Nō* también tiene su repertorio clásico[283]); etc.

Makoto Ueda ha hablado de la no-dramática naturaleza del *Nō*[284], Keene escribe que, en alguno casos «a *Nō* play lacks any semblance of conflict […] and even on plot»[285]. De hecho, si se considera la naturaleza del guión de la mayoría de las obras *Nō*, se descubre que están autolimitados en aspectos muy similares a las limitaciones que se aplican a los guiones de Ozu.

Atendiendo a su significado profundo, se da en el *Nō* una especie de purificación del alma, debido a su exquisitez iniciática y conmovedora. Así, en el budismo, de forma similar al cristianismo, esta purificación se consigue mirando al pasado desde otro ángulo y tiempo, «cuando al ponerse el alma en contacto con la verdad absoluta constata la cantidad de sufrimientos innecesarios que causó a los otros y a sí mismo con sus errores» (Cabezas, 1990: 87).

[283] Llega a 250 piezas escritas mayoritariamente entre 1375 y 1475.

[284] UEDA, Makoto, ed. (1962): *The Old Pine Tree and Other Plays*, University of Nebraska Press, Lincoln, p. iv.

[285] KEENE, D., ed. (1970): *Twenty Plays of the Nō Theater,* Columbia University Press, New York, p. 13

> Es una forma de arte-síntesis creativa. Trenza hebras de las tradiciones chinas, la literatura de corte clásica japonesa, la mitología, cuentos y leyendas, y las teje en un terreno de artes, ideas y eventos de la cultura medieval. El teatro *Nō*, va de lo más estúpido a lo sublime; abarcando temas de los más antiguos mitos a situaciones domésticas contemporáneas; utiliza las más simples tramas (un monje encuentra un fantasma) para producir las más complejas significaciones (una sola figura en el escenario puede representar un par de amantes, el espíritu de una planta, y los conceptos de iluminación y salvación). Todo ello realizado con una gran economía de medios (especialmente en términos de movimiento, utilería y música).

VI.5.1 Algunos elementos constitutivos del *Nō*

La obra *Nō* que se representa en *Banshun* se llama *Kakitsubata* (杜, *Flor de lirio*[286]) y ocupa la parte central del film —por lo que debemos prestarle una atención especial. Vamos a ir viendo hasta qué punto en esta secuencia se imbrica de manera totalmente co-

[286] Hay que decir que Bordwell se equivoca al decir que se trata de *Morikawa* (Bordwell, 1988: 310). No hemos encontrado la referencia de esa obra; pero sí es seguro que no pertenece al repertorio clásico -dato que también nos hace pensar que se equivoca. Sin embargo, Yoshida, en su ensayo más reciente sobre Ozu (2004), sostiene que se trata de *Kakitsubata*, obra que sí pertenece al repertorio clásico y a la que hemos tenido acceso en inglés (la incluimos en Anexo). Así, al contrastar la secuencia con la obra impresa, hemos podido comprobar que no hay duda de que es Yoshida el que está en lo cierto. Tenemos ahí, por tanto, el acto fallido de Bordwell, que tiene su explicación: según el estadounidense, en *Morikawa*, una mujer aristocrática se vuelve loca por la memoria de un amante perdido. La escena en concreto que veríamos en el film mostraría a la protagonista, convertida en un espíritu, rememorando insanamente al hombre que una vez amó. Lo señalamos porque, en cierto sentido, es más melodramática (y menos abstracta) que *Kakitsubata;* así, y relacionándolo con nuestro análisis sobre el neoformalismo del segundo capítulo, podemos afirmar que ahí dónde se protegían de su emoción en el texto, el acto fallido les lleva a proponer aquella obra dónde ésta es más evidente.

herente la estructura general teatral del *Nō*; pero también la obra en concreto escogida por Ozu, con la historia particular de Noriko, su padre y la Sra. Miwa. Pero, para ello, se hace necesario detenernos un poco más en la descripción de esta forma teatral tan desconocida en Occidente.

> El escenario[287], en forma de ¬, está elevado unos ochenta centímetros sobre el nivel del suelo y puede ser contemplado por los espectadores desde distintos ángulos de visión. El término global *Nō butai* (escena *Nō*) se usa para referirse a las tres partes en las que se divide el lugar de la representación: *butai*, (o escena propiamente dicha); *hashigakari* (puente por donde sale el actor) y *kagami-no-ma* (cuarto del espejo). El espectador sólo tiene acceso visual a las dos primeras, pero la tercera tiene un significado fundamental: es el lugar de donde viene el actor, donde tiene lugar el proceso de convertirse en personaje, donde se produce la interiorización, la transformación del hombre en dios, en mujer, en loco, en demonio, en espíritu… Allí empieza y allí acaba el espectáculo[288]. Plásticamente sigue esta línea esencialista, permitiéndose, a veces, pintar unos pinos en el decorado, pero de forma nada naturalista. Así, los elementos escenográficos son muy esquemáticos; aunque los personales son todos reales (catanas, abanicos, etc.) y

[287] Ver anexo 1.

[288] La escena *Nō*, al estar siempre orientada al sur, deja al final del puente su lado oeste, en el que simbólicamente se sitúa el Paraíso Occidental de la Tierra Pura, según el concepto budista. La Tierra Pura es un territorio sagrado, el otro mundo. El puente (*hashigakari*) une el mundo real (*butai*), donde tiene lugar los acontecimientos, con el otro mundo, el mundo de los sueños, de la ilusión (*kagami no ma*), que es a la vez espacio real, con un gran espejo ante el que el actor produce su transformación y se pone la máscara, y espacio simbólico, situado en el Paraíso Occidental, de donde proceden las apariciones —debemos recordar más tarde esta disposición, pues en ese lado del escenario correspondiente al público se sienta la Sra. Miwa. El trayecto del *hashigakari* es un puente entre el mundo ordinario y el otro mundo, el mundo exterior y el mundo interior, entre la vida cotidiana y el mundo del teatro, entre el mundo secular y el mundo sagrado (Zeami, 1999: 84).

el vestuario es lujoso. En suma, se busca crear una atmósfera fantasmagórica.

El abanico es uno de los elementos escenográficos personales más importantes del *shite*, adjudicándosele múltiples usos; aunque el más importante es para la danza, como extensión del



TEATRO DE *NŌ* AL AIRE LIBRE DE ARIMA
(HYŌGO, JAPÓN)

cuerpo del actor. Hay una serie de movimientos codificados basados en el uso de los abanicos, tales como tsuki no ogi (mirar la luna) o kazashi ogi (abanico sujetado en alto). Los diseños del abanico, lo que lleva pintado, también indica qué tipo de personaje es.

Como las representaciones tenían lugar al aire libre, tanto el *hashigakira* como la escena están cubiertos por un tejado que recuerda la arquitectura sagrada de los santuarios y que, además de sus propiedades acústicas, simbolizan la santidad del espacio que cobija: es un modo de marcar el espacio en el que «algo» mágico, sobrenatural, va a suceder. Una balaustrada separa al público del puente, y entre ellos hay colocados tres pinos, que sirven de orientación para el actor y simbolizan el entorno natural en el que el actor realiza el viaje hacia la escena. Están pintados sobre el ta-

bique del fondo, lo que sugiere la unión del hombre con la naturaleza e indica la sacralidad del espacio que protege —simbólicamente representaría un árbol cósmico, un lugar dónde residiría momentáneamente la divinidad y punto de unión entre el hombre y lo numinoso.

Por último, debe señalarse que el escenario no sólo provee un lugar para la música y la actuación, sino que funciona todo como instrumento de percusión, pues debajo de las tablas (puente y escena) hay un espacio hueco en el que se encuentran colocados, en lugares perfectamente regulados, entre diez y doce recipientes con forma de tinajas, que actúan como cajas resonadoras de los violentos golpes que con el pie da el *shite* en ciertos momentos importantes de su danza.

En cuanto a la danza (si se la puede denominar como tal), Zeami exige una fuerte destilación de los gestos. Los danzantes van descalzos (sólo con una especie de calcetín grueso, tabi) y dan un pisotón final que indica el final del drama. Pese a ello, su «plasticidad elude lo estridente, lo paroxístico [y] convertiría el movimiento en esa tensa quietud del Buda meditativo o del tigre agazapado en la inminencia de su ataque (Cabezas, 1999: 90).

La orquesta consta de percusión y viento, éste último para los momentos de clímax. En cuanto al ritmo, suele utilizarse uno de dos por cuatro; pero abundan, en contraste con Occidente, las sutilezas de compás y los contratiempos. La respiración, en algunos momentos, se parece a la del canto gregoriano. También suele haber un coro de ocho a doce cantantes que se colocan en dos filas, consistiendo su labor en llevar adelante la narración o la danza del protagonista. Todos estos elementos contribuyen a un todo coherente que crea un fondo rico en texturas contra el que el drama se desarrolla y, puesto que el escenario, los utensilios y los

personajes son mínimos, la imaginación de la audiencia se deja vagar libremente.

Como el mismo cine de Ozu, que fue acogido por los neo-formalistas como un cine modernista; hay ciertas corrientes teatrales que ven en el *Nō* un antecedente de muchos desarrollos posteriores del teatro contemporáneo, tales como la falta de escenario, el uso simbólico de apoyos y la presencia de otros sujetos no actores en el escenario[289].

Las intervenciones musicales tienen lugar, sobre todo, en tres momentos: para preparar la entrada del actor, para sostener su canto o el del coro y como acompañamiento rítmico en una danza o en un recitado del coro mimado por el actor. Es muy significativo de los instrumentistas que tocan los dos tambores principales (tsuzumi) el ser los encargados de emitir una serie de gritos kakegoe), de sílabas sin significado, que llevan el ritmo de la representación y marcan las diferentes medidas musicales[290].

Normalmente el coro está compuesto por ocho cantantes, que pertenecen a la misma escuela que el actor principal. Se sientan en dos filas, están inmóviles durante todo el espectáculo y todos llevan un abanico cerrado que en el momento de su intervención apoyan sobre la base, colocándolo horizontalmente delante de ellos cuando no antevienen. No toman parte en la acción y su función es la de presentar la escena, describir paisajes, comentar la acción, y a veces hablar por boca del *shite* o del *waki*, en su peculiar canto unísono.

[289] Cfr.: http://www.artelino.com/articles/noh_theater.asp

[290] Estos gritos compensan la ausencia de un director de orquesta, y son, por ejemplo, los que permiten variar el ritmo de la representación mediante las señales que un músico puede hacer a otro. Hay cuatro tipos básicos de gritos, de distinta duración: *Ya, Ha, Iya* y *Yoi*, de los que este último es el más extenso (Zeami, 1999: 85).

La música del *Nō* se divide en un parte instrumental (*hayashi*) y una parte vocal o canto (*utai*). El canto tiene gran influencia del *shōmyō*, empleado por los monjes budistas durante sus celebraciones de culto. El actor utiliza su voz natural y no el falsetto como en el *Kabuki*; pero de forma muy gutural (el sonido se forma en la garganta), resultando un sonido intenso, como «atragantado», que contrasta fuertemente con la voz usada en el canto occidental (sobre todo en la ópera) que proyecta la voz hacia el exterior, valorando la limpieza de la emisión.

En la música *Nō* también hay vacíos, traducidos por ciertos ritmos sincopados; pero ante todo por el silencio; lo cuál no es calculado mecánicamente. Al romperse el desarrollo continuo, se crea un espacio que permite a los sonidos sobrepasar y acceder a una especie de resonancia[291].

Por otra parte, los movimientos de todos los personajes siguen una estudiada coreografía y, como parte de la estructura de la obra, el *shite* normalmente realiza varias danzas, algunas muy cortas, apoyadas en la música vocal, así como una danza larga apoyada en la música orquestal (tenemos ejemplos de los dos en la secuencia de *Banshun*). El desarrollo de los gestos y movimientos se compone de unidades de movimientos llamadas *kata*[292]. Se llegan a contabilizar hasta 250 formas de *kata*.

Los movimientos pueden ser realistas (como leer un texto, sostener un rollo con las manos o herir con una espada), simbólicos, con significado (llorar, que se evoca elevando suavemente una o las dos manos hasta los ojos y bajándolas de nuevo) y abstractos (como los golpes, ashibyoshi, con el pie del actor sobre la

[291] CHENG (1979) *op. cit,* p 40.

[292] Concepto también utilizado en las artes marciales de origen japonés en el que se realizan una aserie de movimientos de ataque y defensa, muy retóricos, contra uno o varios contrincantes imaginarios.

escena). Todos los gestos, hasta los realistas, están reducidos a su mínima expresión, desprovistos de todo lo superfluo, y son altamente estilizados. Se suele decir que la base de la actuación del Nō, reside en detener cada movimiento justo en el momento en el que los músculos están tensos. El ritmo de jo-ha-kyû es el que rige cada movimiento: la acción comienza suavemente (jo, introducción, "sereno en tempo y atmósfera), gradualmente incrementa su velocidad y su tensión (ha, sección central, «con una atmósfera más ligera y con cambios pausados de paz») y, finalmente, alcanza el clímax (kyū, final, "con un ritmo intensificado y un impacto vigoroso"), donde absorbe su inercia que le lleva hasta una abrupta parada final293.

El *jo-ha-kyū* no es una simple subdivisión en tres partes del incremento del tempo y de la intensidad de la acción, sino que «gobierna todos los ritmos del *Nō*, basándose en la premisa de que […] es el ritmo natural de la vida humana»[294].

This module, like so many others to be found in the 'text' of Japan, is remarkably ubiquitous, for not only does it condition the progression of renga, of certain forms of classical music and of the *Nō*, but it was also observed in a non-competitive form of football! And of course the *Nō* play itself, despite its 'humble' origins in the early medieval popular theatre known as sarugaku [Literally 'monkey music', possibly referring to the acrobatic and comic mimicry of sarugaku actors] is also directly related to the textual prac-

293 La primera fase está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene (*jo* = *retener*); la segunda fase (*ha* = *romper*) está constituida por el momento en la que se libera esta fuerza, hasta llegara a la tercera fase (kyū = rapidez) en que la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para luego detenerse imprevistamente como frente a un obstáculo, a una nueva resistencia. BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola (XX): *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, ISTA, México, p. 30.

294 KOMPARU, Kunio (1983): *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Weatherhill-Tankosha, New York-Tokyo-Kyoto, 29. Citado en ZEAMI (1999): *Fushikaden: tratado sobre la práctica del teatro No; y cuatro dramas No*; edición y traducción del japonés de Javier Rubiera e Hideito Higashitani Trotta, Madrid, p. 58.

tices of Heian court poetry (e.g. the five/seven pattern, the allusive variation, the pivot word) and to a fund of traditional lore on which all Japanese narrative arts (including the cinema) draw so extensively (Ibíd.).[295]

Pero quizá como en ningún otro texto podamos ver en el siguiente poema la influencia del Zen en el *Nō*.

Olvida el escenario y mira la representación.

Olvida la representación y mira al actor.

Olvida al actor y mira a la idea.

Olvida la idea y entenderás el *Nō*.[296]

Lo mismo se puede aplicar, llegados a este punto, al estilo ozuniano; en el sentido de que podría ser, igualmente, un ideario de su texto. Si atendemos literariamente a la obra *Nō*, veremos que sus historias están muy condensadas; pues cada drama ocupa de seis a diez páginas de texto para una sola hora de representación. Lo mismo para el estilo utilizado, en cuyos filmes se puede resumir en pocos párrafos la trama.

Todos los participantes en la representación tienen sus espacios bien definidos: hay un lugar y un espacio para el movimiento del *shite*, un lugar para el *waki*, un lugar para la orquesta

[295] «Esta unidad, como muchas otras que se pueden encontrar en el 'texto' de Japón, es remarcablemente ubicua, pues no solo condiciona la progresión del *renga*, de ciertas formas de música clásica y del *Nô* ¡sino que también es observada en una forma no competitiva de fútbol! Y por supuesto, la obra *Nô* juega por sí misma, a pesar de sus 'humildes' orígenes en el teatro popular medieval primitivo conocido como *sarugaku* [Literalmente 'música de mono', refiriéndose posiblemente a la imitación cómica y acrobática de los actores *sarugaku*] también se relaciona directamente con las prácticas textuales de la poesía cortesana Heian (p. ej., el patrón silábico de cinco/siete, la variación referencial, la palabra pivote) y a la consolidación de la sabiduría popular referente a que todas la artes narrativas japonesas (incluyendo el cine) se acerca tan ampliamente».

[296] CABEZAS (1990) *op. cit*, p. 88, cintando a Zeami, máximo dramaturgo del teatro *Nô*. Éste explicaba su esencia diciendo que era el *yûgen*, palabra que significa misterio, lo arrepticio, «un árbol seco que aún florece» (*Íd.*, p. 89).

(bajo los pinos) y para el coro para la orquesta, un lugar para los aguantes (*kōken*) y un lugar para los actores cómicos (*kyōgen*) en espera de su intervención. La escena principal se divide en nueve unidades espaciales (*za*) imaginarias que son las usadas en las indicaciones coreográficas para las posiciones y movimientos. De este modo se pueden especificar las instrucciones así: «desde *joza* va a *suni* y gira a la izquierda, entonces da una vuelta hacia la izquierda y a través de *waki-za-mae* va hasta *daishō-mae* y allí da otra pequeña vuelta…».

El escenario no está separado de los actores por ningún telón y, salvo los pinos (y las cañas de bambú) pintados como fondo, no contiene nada en su interior. Sólo hay la desnuda superficie de madera pulida por la que se deslizan los actores, que calzan una especie de calcetines de tela blanca (*tabi*), con el pulgar separado297. Es, pues, un espacio abierto y vacío, sin decorados ni mobiliarios realistas, en el que todo puede ocurrir. Y es justamente gracias a la ausencia de una escenografía realista, con pocos accesorios, por lo que puede ofrecerse a los ojos del espectador una extraordinaria fantasmagoría de lugares y situaciones, en la que la atención se centra en el vestuario y la máscara como elementos básicos de la expresión corporal del actor.

Uno de los accesorios más importantes en este sentido es el abanico, que puede representar muchos objetos: un recipiente para beber, una flauta, una pala, un pincel…; pero su función fundamental es la de servir como elemento esencial de expresión en la danza, como una prolongación del cuerpo del actor, con to-

297 Los pies no se despegan del suelo para caminar, salvo una ligera elevación de los dedos al final de cada paso. Esto hace que se configure una imagen muy peculiar de los actores *Nô*, como si resbalaran lentamente por el suelo, pulido y reluciente. Las caderas permanecen fijas y para bloquearlas mientras se camina es necesario doblar ligeramente las rodillas y usar el tronco como bloque único, obligando a la columna vertebral a efectuar una presión hacia abajo (Zeami, 1999: 85).

da una serie de gestos codificados (como la expresión de mirar a la luna, *tsuki no ogi*).

Los vestidos del *Nō*, de exquisitos y suntuosos materiales (como embrocado y la seda), sin excepción todos espléndidos. Su elección sigue códigos establecidos para cada personaje y obra, según el énfasis que se le quiera dar y las impresiones que quiera provocar. Suelen ser muy voluminosos, desdibujando el contorno del cuerpo del actor, lo que, junto con la máscara, contribuye a intensificar el ambiente de irrealidad o fantasmal.

La máscara[298] no se utiliza, cómo en el teatro occidental, como un elemento de ocultamiento o con otras funciones similares. Barthes nos recuerda, tal cómo ocurre en la mayoría de las artes japonesas de influencia Zen, que es un acto de escritura:



MÁSCARA *FUKAI*

> El rostro teatral no está pintado (maquillado), está escrito. Se produce este movimiento imprevisto: la pintura y la escritura tienen un mismo instrumento original, el pincel, sin embargo no es la pintura quien a trae a la escritura a su estilo decorativo, a su toque extenso, acariciador, a su espacio representativo […] sino que, por el contrario, es el acto de la escritura quien subyuga al gesto pictórico, de manera que pintar siempre es inscribir. Ese rostro teatral (enmascarado en el Nō, dibujado en el Kabuki, artificial en el Bunraku) se nutre de dos

[298] La máscara *fukai* que ponemos de ejemplo es usada para representar mujeres de mediana edad que parecen preocupadas y al borde la locura. Para ver otro tipo de máscaras recomendamos encarecidamente visitar esta Web de calidad excepcional: (http://www.trick7.com/noh/main_en.html). Consultado el 20-II-04.

> sustancias: el blanco del papel, el negro de la inscripción (reservado a los ojos) (Barthes, 1970 [1991: 122]).

Así, la máscara es el elemento más importante; pues define e identifica al *Nō* y condensa su arte. Algunas son tesoros nacionales y son expuestas en museos. Se esculpen y pintan con gran cuidado, pues el rasgo trazado con tinta de carbón (sumi) sólo puede ser ejecutado una vez. Suele ser más pequeña que la cara de un hombre, por lo que no cubre todo el rostro. Al contrario que la máscara griega, la del *Nō* apaga y deforma el sonido de la voz, contribuyendo aún más a la ininteligibilidad de un texto verbal ya casi incomprensible hoy por tratarse de japonés antiguo. En principio sólo el *shite* la lleva. Hay más de cien tipos que suelen resumirse en tres: 1) aquellas que reflejan un momento de la expresión facial que es captado y reproducido de forma exagerada (con ojos enormes, gran nariz, con cuernos…); 2) aquellas de representación realista (como las de la expresión de viejo o de hombre enfermo); 3) aquellas máscaras consideradas simbólicas, porque aunque son neutras de expresión, son adecuadas para reproducir diferentes cambios de emoción en el personaje. Las más representativas son las de mujer (waka-omote). Según como la utilice al actor (inclinándola arriba o abajo, moviéndola al lado con rapidez, etc.) puede mostrar diferentes emociones como ira, tristeza, etc.

Tanto en el *Kabuki* como en el *Nō*, se da una especial densidad simbólica, ayudada por el efecto dificultador de la percepción —comparable a lo que los formalistas llamaban desfamiliarización— provocado por la independencia dramática de música, movimientos, declamación, etc.; que hace que cada uno de esos elementos cobre igual importancia. Como afirmaba Eisenstein respecto del *Kabuki*:

> Los japoneses consideran cada elemento teatral, no como una unidad inconmensurable entre las diversas categorías de emoción (en los distintos órganos sensitivos), sino como una sencilla unidad de teatro.
>
> En lugar de acompañamiento, lo que destaca en el teatro *Kabuki* es el método de transferir. Transferir el objetivo básico emocional de un material a otro, de una categoría de provocación a otra.[299]
>
> Sin embargo, no está ahí la verdad del *Nō*, sino en su densidad simbólica «que dota de verdad a su trabajo teatral a la vez que lo aparta de toda verosimilitud, también de todo realismo»[300]. Así,
>
> > […] cuando el gesto del actor […] se proclama como significante que rechaza toda emocionalidad psicológica, demuestra sin embargo una densidad simbólica que lo opone a todo ahuecamiento y por ello, a todo amaneramiento. Pues esa densidad simbólica que lo trama, lo estructura en una cadena cifrada (Ibíd.)

VI.5.2 Significación del *Nō*

Tras repasar algunos de los elementos constitutivos y estructurales de *Nō* debemos profundizar ahora más en sus elementos significantes y simbólicos.

> Tradicionalmente, una representación de teatro *Nō* duraba un día entero, con un conjunto completo de obras que se repre-

[299] EISENSTEIN, S.M. (1928): "Lo inesperado", en *Teoría y técnica cinematográficas,* Rialp, Madrid, 1989, pp. 38-40.

[300] REQUENA (1992) *op. cit.*, p. 320. Aquí lo aplica al teatro *Kabuki*, pero pensamos que puede servir igualmente para el teatro *Nō*.

sentaban al aire libre con una mínima estructura arquitectónica y siguiendo un orden establecido según los tipos de obra. El repertorio actual de *Nō* se compone de unas 250 piezas escritas mayoritariamente entre 1375 y 1475, que suelen dividirse en cinco grupos que se corresponden, a su vez con las cinco partes de una sesión de *Nō*: 1) sacro o referente a deidades (*waki Nō*) ; 2) samuráis heroicos (*shura mono*); 3) una mujer que se reencarna (de este tipo es la que vemos en *Banshun*, *katsura mono*); 4) mujeres histéricas (*kyōran mono*), espíritus vengativos o personajes contemporáneos (sin que haya, entonces, aparición de espíritus, *onryō mono*); 5) un demonio o personaje endemoniado (un rey bárbaro, por ejemplo), seres sobrenaturales (*kiri Nō*). Las más representadas suelen ser la 3ª y 4ª parte. También, en medio de las obras principales, se solía interpretar un subgénero, *kyōgen*, que basado en elementos de las obras *Nō*, así como en aspectos de la sociedad medieval y, usualmente, de tema satírico. Intercaladas van tres farsas cómica o *kyogen* que sirven de contrapunto y relajan el tenso ambiente creado por el *Nō*.

La mayoría de las obras proceden de clásicos literarios bien conocidos, de cuentos, leyendas y mitos: las historias de *Genji*, de *Ise* y de *Heike*. Para elevar el tono lírico del *Nō* es muy frecuente la inclusión de poemas extraídos de las antologías clásicas japonesas (*Man'yoshu*, *Kokinshū*, etc.) o de colecciones de poetas chinos, que a veces son explícitamente citados con leves variaciones o claramente aludidos.

Los argumentos suelen ser muy simples y a veces constituyen una serie de instantáneas que el actor y le espectador organiza dramáticamente. Aunque el desarrollo de la obra suele durar alrededor de una hora, los argumentos no sobrepasan las diez o doce páginas. El lenguaje poético destaca sobre todo por el uso de una

imagen dominante que da unidad y coherencia al texto y orienta y centra la actuación del actor.

Además de en imágenes, los textos son ricos en todo tipo de técnicas de interacción verbal: asociaciones de palabras, paranomasias, dilogías, juegos de polisemia y sinonimia que van creando un complejo lenguaje conceptista que favorece el tono ambiguo y alusivo del *Nō*, aunque se complique excesivamente la comprensión de los textos. Destacan tres procedimientos técnicos muy frecuentes:

— *Kaketobota* o «palabra pivote»: término clave que actúa como eje que liga dos ideas diferentes.

— *Makurakotoba* o «palabra almohada» es un término A que aparece asociado fuertemente a otro B, de tal manera que siempre que se dice B se le antepone A.

— *Engo:* un procedimiento por el cual se relacionan elementos de un poema en virtud de un parecido sonoro o semántico o porque convencionalmente se hace así en la tradición poética. Estas asociaciones permiten hacer ecos (de sonido y de sentido) y juegos de palabras estableciendo isotopías y dando unidad al texto.

Junto a estas características (brevedad y sencillez del argumento, lenguaje poético, riqueza de imágenes, lenguaje conceptualista) debe destacarse el alto contenido de referencias y alusiones de tipo «religioso» en un ambiente de misterio, fantasmal, en el que abundan las apariciones, las reencarnaciones y los espíritus. A pesar de la riqueza y complejidad del lenguaje poético japonés, su interés sólo es descubierto únicamente a través del análisis literario, sino prestando atención a todos los aspectos de la representación, de la ejecución conjunta de los gestos, canto y danza en un

detallado y cuidado ambiente estético creado por la peculiar arquitectura escénica, la suntuosidad del vestuario y la actuación del actor.

Tradicionalmente, todos los actores del *Nō* son masculinos. Suelen tener dos personajes: el *waki*, papel secundario o antagonista, que es el primer actor en pisar el escenario y, por ello, de alguna manera, lo fija. El *waki*, o protagonista, que además sonsaca la historia al personaje principal o *shite* haciéndole preguntas. Muchos *kakis* retratan monjes viajantes, cortesanos, emisarios, y otros personajes masculinos. Nunca lleva una máscara y, por lo tanto, interpreta sólo personajes masculinos vivos. Tras su entrada en escena, se sienta en la parte frontal izquierda del proscenio, junto al *espacio waki* (*wakiza mae*). En ese lugar suele haber una columna (*waki bashira*), y el *waki* se sienta la mayor parte del tiempo entre este pilar y el coro (que se sitúa desde el pilar hasta el final del escenario).

Pero el personaje principal es el *shite*: los actores *shite* (*shite kata*) también interpretan papeles secundarios (*tsure*)[301], cantan en el coro y sirven como asistentes de escenario. Es el personaje que lleva la máscara, el que danza, el que canta, el que sufre la transformación y el que con su actuación da vida al *Nō*. El *waki* es el lado pasivo, negativo, escuro (*yin*), en contraste con el activo, positivo, brillante (*yang*) del *shite*, y deben complementarse para lograr la armonía de la representación. Su papel, a veces, se reduce a ser un *médium* que con su simple presencia o mediante plegarias convoca a un espíritu, representado por el *shite*. Otras veces da la

[301] Acompañan al *shite*, tiene poca acción y se sienta la mayor parte del tiempo en el sitio del *waki*; aunque en algunas obras su papel es similar al del *shite*. Todos los papeles secundarios femeninos son interpretados por *tsure*. Por su parte, el *waki* también suele tener un acompañante secundario o *wakizure*.

sensación de que todo lo que presenciamos en escena ocurre sólo en la mente o en un sueño del *waki*.

Muchas de sus obras están protagonizadas por lo que sería el mismo personaje real; pero en momentos temporales diferentes: por un lado, cuando vivía; posteriormente, ya siendo espíritu y, normalmente, sufriendo el purgatorio. De ahí, igualmente, el que sean representaciones tan largas (el sufrimiento ha de ser dilatado, ibíd.). Por cierto, que este carácter de duración es una característica que Ozu va acoger perfectamente en la planificación de la secuencia, pues inserta en ella los planos más largos (en duración) de todo el film (en concreto, el más largo de ellos, de 55").

Esos errores que llevan el alma del protagonista al purgatorio, son representados simbólicamente a través del interminable catálogo de retruécanos y juegos verbales repetitivos (paranomasias, aliteraciones, palabras pivotales, etc.) de los cuáles, podemos escuchar algunos en la secuencia que analizamos y que, para el oído occidental, acostumbrado, por ejemplo, a la ópera, parecen innecesarios y fuera de lugar. A ello a compaña una música sombría, danzas etéreas, escenarios en penumbra, etc.

El único actor es el protagonista, reduciéndose el conflicto de la trama al que éste sufre consigo mismo. El antagonista sólo aparece como observador (sin interactuar) y, lo que es más importante, representando al auditorio,

> En un sentido riguroso, el único actor es el protagonista. El conflicto dramático que en Occidente se realiza entre dos voluntades antagónicas, en el Nō se reduce al conflicto del hombre consigo mismo
>
> [El antagonista] es […] un mero "circunstante", un observador que representa al auditorio, de tal forma que, cuando el personaje antiguo se le aparece como espíritu, el público debe verlo también,

> pero cuando se le aparece algún espíritu al protagonista, el público no debiera verlo (Cabezas, 1990:88).

Más que enfatizar la interrelación entre los personajes, el *Nō* tiende a explorar la experiencia del individuo solo —una experiencia que, a menudo, se extiende más allá de la vida en este mundo— que puede ser o no humano. De acuerdo con esto, las obras se categorizan a veces según la naturaleza del personaje principal. Por ejemplo, la obra que aparece en *Banshun*, como ya hemos señalado, se llama *Kakitsubata* (*Flor de lirio*), pertenece a la de fantasmas y mujeres, concretamente, a la de espíritus de las plantas.

Por encima de esa categorización, encontramos otra, retórica, en la que la estructura metafórica es esencialmente espacial. La experiencia del tiempo no es lo importante, sino que el máximo valor se alcanza cuando los sucesos se consideran simultáneamente. Esta característica la debemos tener muy en cuenta en la secuencia de *Banshun;* pues el relato sigue y, de hecho, Noriko creerá ver algo que en realidad no está sucediendo respecto de su padre y la Sra. Miwa.

Volviendo con *Kakitsubata*, el espíritu del iris, la historia de dos amantes y el ímpetu hacia la iluminación se fusionan metafóricamente en una figura del escenario. En este sentido, esta obra es seguramente una de las más líricas formas de drama; aunque contiene diálogo y movimientos miméticos (pero altamente estilizados).

La forma en la que estos *Nō* y *kyōgen* incorporan textos anteriores, confrontándolos entre sí, interpretando y reinterpretándolos en el curso de la obra, es uno de los temas más interesantes y podemos compararlo con el fenómeno de la intertextualidad en

Occidente[302]. Aún así, las obras son presentadas con el mínimo comentario como sea posible, para permitir que el espectador encontrarse con ésta directamente —como de hecho, ocurre con sus personajes, presentados usualmente en el momento de encontrarse, por ejemplo, con un espíritu. Por lo tanto, una primera deducción, es que el *Nō* sólo aparece en la historia de la literatura japonesa tras el desarrollo intenso durante siglos de diversas formas narrativas y líricas. Así, el *Nō* es uno de los géneros literarios japoneses más intensamente intertextuales; pero teniendo en cuenta que los conceptos de originalidad, plagio, ansiedad ante las influencias, son foráneas al Japón.

Al usar textos previos, el dramaturgo del *Nō*, a menudo, no se refiere al original, sino a las últimas recontextualizaciones de éstos. *Ise monogatary* (*Los cuentos de Ise*) —en los que, en parte, esta basada nuestra obra— es un ejemplo extremo de este tipo de recontextualización: muchos poemas con autores identificables son incluidos anónimamente en «historias» breves (por ejemplo, nuevas ediciones con notas a pie de página) en el que al protagonista se le llama a menudo "hombre de la antigüedad". Este «héroe», a cambio, es identificado a menudo como Ariwara no Narihira, que fue el autor de alguno de los poemas. Así, varios tratados poéticos y libros de mano de *Los cuentos de Ise*, suministraron interpretaciones que el dramaturgo de *Kakitsubata* aprovechó[303].

[302] Concepto que usamos como «the multiple ways in which any one literary text echoes, or is inseparable linked to other texts, whether by open or covert citations and illusions, or by the assimilation of the formal and substantive features of an earlier text […] » (Abrams, 1988: 147). Para una discusión sobre este concepto, *cfr.* Moi (*The Kristeva Reader*), Bloom (*La angustia de las influencias*), Morson (*The Boundaries of Genre*). *Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia,* especialmente la parte 4); y una breve discusión sobre la intertextualidad en parte de la literatura japonesa, Burch (*To the distant observer*, pp. 37-41).

[303] Se atribuye tradicionalmente al Calderón de la Barca del *Nô*, Zeami; pero estudiosos como Itō Mayoshi apuestan por Zenchiku como el autor más probable.

Sin duda, Ozu tuvo muy en cuenta esta característica intertextualizante del *Nō* a la hora de colocar esta actuación en el centro del film; de tal manera, que podría pensarse que el espectador oriental acostumbrado a esas claves culturales podría llegar fácilmente a la conclusión de que Somiya está simulando su interés por la Sra. Miwa o que, simplemente, Noriko, convertida en *shite* de su propio drama, se inventa una fantasía que justifique sus celos. Lo iremos viendo a medida que analicemos los planos.

Así, *Kakitsubata* contiene poesía y utiliza técnicas poéticas en su estructura; además, de forma muy dramática. Por ejemplo, creando una «imagen central», una imagen cuyos significados se expanden y diversifican a medida que se despliega la obra. La imagen es la de la flor del lirio, un tipo de lirio que Narihira se supone que ha visto crecer en Los Ocho Puentes en Mikawa (episodio 9 de *Los cuentos de Ise*). Alguien del grupo de viajeros sugiere que cada uno componga un poema sobre el tema «el espíritu del viaje» comenzando cada línea con una sílaba proveniente de la palabra «kakitsubata». La contribución de Narihira es el poema clave en esta obra:

Karakorom	Rare robe of Cathai—
kitsutsu nareni	shiits hem from long wearing worn
t**su**ma shi areba	once my wife when we were close
haru**ba**ru kinureu	how far, far from her
tabi o shi zo omou	I've wandered

Frases de este poema, citado por entero en el primer diálogo entre el *waki* y el *shite*, reaparecen a lo largo de la obra, y con cada recurrencia los significados se multiplican. La «rara toga de Cathay» se convierte en la toga (representando a la emperatriz)

que el *shite* dona en la segunda parte de la obra junto con un sombrero de la corte (representando a Narihira y su profesión). Así vestido, el *shite*, que reivindica ser el espíritu del kakitsubata, también representa a la pareja en un encuentro amoroso. La conexión concreta entre estas significaciones es que el lirio sirve de memento (*katami*) de Narihira. Más aún, el texto revela que Narihira son ambos, el Boddhisattva de la Canción y el Baile, y el Dios del Amor Conyugal, que son ideas tomadas del aprendizaje de *Los cuentos de Ise*. Ese mismo cuerpo, demanda que la composición para este poema, Ocho puentes, represente ocho de los amantes de Ariwara («sus pensamientos divididos como este puente con patas de araña») algunos de los cuáles son enumerados en una secuencia de alusiones poéticas en la sección *kuse*[304] de la obra. Y, a través de alusiones a otros varios poemas, el color del kakitsubata, murasaki (púrpura), se muestra para significar amor o pasión que, en el esquema Budista engaña a los afectados y les impide la iluminación.

No obstante, se descarta como memento el púrpura dorado del kakitsubata, como la toga Cathay con la que está relacionado, «por mangas de blanco deslumbrante» al tiempo que rompe el alba revelando «nubes nacientes de púrpura pálido», una referencia a las nubes en que desciende el Buda Amida para dar la bienvenida al fiel a su paraíso y una sombra que se aplica ahora al kakitsubata, cuyo «corazón de iluminación se despliega» como «árboles, pastos y todo lo que adquiere la tierra con su fruto de iluminación», y la obra finaliza. Así, la trama es insignificante y la

[304] Segmento central en muchas escenas de presentación, tanto en el primer como en el segundo acto de una obra. La canción tiene tres secciones, se canta extensamente por el coro, y tiene un fuerte interés rítmico. El *shite* canta usualmente una línea (*ageha*) que eleva el canto al registro más alto, y puede hacerlo sentado en el centro del proscenio (*iguse)* o bailando (*maiguse*).

historia carece de importancia en relación a la imagen poética que expresa el tema de la obra.[305]

Resumidos, los rasgos más característicos del espectáculo *Nō* son:

— el peculiar espacio escénico en el que tiene lugar la representación, el puente, la escena desnuda, la imagen del pino pintada en el fondo...;

— el caminar deslizante de los actores, con sus *tabi* blancos;

— el vestuario y la máscara del personaje principal, de aspecto no humano, como si de una aparición fantasmal se tratara;

— el sonido gutural del canto del distorsionado por la máscara;

— el singular ambiente musical creado Por el canto del coro, el sonido de la orquesta y los gritos de los instrumentistas

— los inexpresivos rostros y la inmovilidad del coro y de todos los participantes en el momento de no intervención;

— los golpes del actor con el pie, que hacen retumbar la escena;

— la presencia de los *koken* o ayudantes, con existencia física pero no dramática;

— el aspecto solemne de ceremonia, en la que todos los gestos y movimientos están cuidadosamente estudiados;

[305] BRAZELL, Karen (1988): *Twelve Plays of the Noh and Kyōgen Theathers*, Cornell University East Asia Papers, Ithaca, New York [1990]. Incluye la obra completa *Kakitsubata* (pp. 63-80) y un interesante estudio sobre la poética del *Nō,* de donde hemos extraído la mayoría de las ideas expuesta hasta el momento (pp. 205-232) y ZEAMI (1999) *op. cit*.

— la lentitud, los largos espacios de silencio sin que nada ocurra;

— todo ello, combinado, proporciona una imagen de ambiente fantasmal, onírico, irreal, ajeno a toda referencia mimética, como de otro mundo.

Recordemos que el lirio es una flor que se abre al principio del verano y que sus hojas son en forma de espada —por ello el *shite* porta una espada.

VI.5.3 Teoría y práctica del *Nō*: Zeami

Zeami fue su gran creador y difusor, a través de sus mejores obras y varios tratados, el más importante de los cuáles es el *Fūshikaden* (*Transmisión de la flor y de los estilos de interpretación*). Zeami siempre piensa en la representación, y dirige sus meditaciones a la actuación teatral, no pretendiendo escribir un tratado filosófico o estético —aunque así haya sido considerado por muchos desde Occidente. De toda la teoría que se contiene en sus escritos, hay que destacar tres términos que se irán matizando a medida que progresa el tratado sobre los que gira su concepción teatral en esta primera época de su producción:

— *Hana*: literalmente significa *flor*. Las evocaciones de la flor en la cultura japonesa, que sin duda laten en el uso que de la palabra hace Zeami, son muy variadas: la flor de loto, que simboliza la iluminación, la suprema verdad y la perfección en el pensamiento budista y que tiene gran importancia en la imaginería del budismo esotérico; la flor natural, que por antonomasia designa a la flor de cerezo, objeto de veneración y de ceremonia aún boy,

como brillo y esplendor de la primavera; y la flor que es utilizada como símbolo de la belleza en los tratados poéticos de *renga* (tipo de poesía realizada en colaboración).

En el teatro, *hana* se refiere al momento del florecimiento del arte del actor, arte que brota de su interior y se muestra ante un público que lo reconoce como, belleza, sorprendido por su interés y su novedad.

— *Monomane*: significa «Imitación» y se refiere al arte de parecerse al objeto que quiere imitarse. Esta imitación no pretende única ni principalmente lograr un parecido realista, sino que busca extraer del objeto su esencia y reproducirla sobre la escena mediante un retrato estilizado y esquemático que contenga sus rasgos más representativos. A medida que pasan los años Zeami se irá convenciendo de que hay tres «imitaciones» fundamentales, bien diferenciables que están en la base de las demás: el viejo, la mujer y el guerrero.

— *Yūgen*: es el concepto mis complejo, más difícil de traducir y más cambiante de toda la teoría de Zeami. Tiene una larga historia intelectual y estética que se remonta a la China del siglo VI. Varía mucho desde su uso en *Fūshikaden* (significando «garbo», «gracia», «elegancia refinada») hasta los tratados de la edad madura en que deriva hacia un tipo de encanto misterioso y profundo, inefable, con un componente de tristeza. De todas formas es un sutil concepto poliédrico, susceptible de muchos matices, que puede ir mostrando, seg6n el contexto, sucesivas caras: garbo, brillantez, delicadeza, misterio, encanto, gracia, elegancia.

Para resumir los tres conceptos, recordemos que uno de los principios del budismo es que la realidad es ilusoria y que la verdad está más allá de la apariencia. Por ejemplo, «el viejo», po-

see una cualidad interna bella, delicada, elegante (*yūgen*) que no se podría manifestar a través de la sola imitación de los rasgos externos. Además, o más allá, de las arrugas, de la enfermedad y del deterioro de «la vejez», se conserva un encanto sutil, refinado, tan propio del viejo o más s que la simple apariencia física del cansancio y de la edad avanzada. Manifestar la apariencia física correctamente (monomane) y a la vez su belleza elegante interior (*yūgen*) es el arte de un verdadero actor de Nō, que así, mediante su interpretación escénica ante el espectador, será capaz de hacer brotar la flor (hana).

Durante más de quinientos años, desde la época en la que vivió Zeami hasta principios del siglo XX, la figura de Zeami no era conocida en su totalidad: efectivamente, era reconocido como dramaturgo de más prestigio; pero se le desconocía en su faceta de teórico. Esto se debe a que sus tratados estaban redactados exclusivamente «por el bien de este camino y de la casa», es decir, exclusivamente para su hijo Motomasa, a quien quería confiar el futuro del teatro Nō.

Una de las sentencias del *Fūshikaden* es «hay que saber que la flor debe ser guardada en secreto. Se ha dicho que si se guarda en secreto, será flor, y si no se guarda en secreto, no podrá ser flor». Hay variadas interpretaciones al respecto; por ejemplo, que para crear la sensación de belleza en la actuación escénica y conseguir el aprecio del público, es sumamente importante no hacerles ver nunca a los espectadores esa intención que lleva al actor en la mente y procura «sorprenderles» con lo novedoso y lo inesperado. En su momento, la retomaremos para relacionarla con la propia estética cinematográfica de Ozu —pero, sobre todo, con un momento vital de su biografía. En este tratado, además, se insiste en que el Nō no debe ser sólo un arte para una minoría de

un gusto refinado y culto, sino que siempre tiene que estar atento al gusto de las masas populares.

En resumen, podemos encontrar una serie de interrelaciones entre la estética del Nō y el cine de Ozu:

— ciertas características que enrarecen la narrativa causal y la autolimitan.

— la influencia del budismo Zen

— la representación de lo cotidiano (sólo en parte, pues en el Nō hay todo un género que se basa en lo fantástico)

— la dirección de actores: muy estricta

— el uso del espacio vacío

— la sutil interrelación de episodios cotidianos realistas con otros absolutamente melodramáticos

— cada obra Nō se asocia con una estación del año, como muchos de los filmes de Ozu a partir de Banshun.

Finalmente, podemos aplicar a ambos, Ozu y el Nō, una afirmación de uno de los máximos difusores de este tipo de teatro en Occidente, D. Keene:

> The purpose of the Nō is not to divert on the surface, but to move profoundly and ultimately, to transcend the particular and touch the very springs of human emotions (Keene, 1966: 20).

VI.5.4 Kakitsubata

Como ya hemos dicho, se trata de una obra perteneciente al repertorio clásico, tradicionalmente atribuida al mayor de los maestros de este arte, Zeami; pero que algunos estudiosos adjudican a Zenchiku. Pertenece al tercer tipo o de mujeres. La fuente principal son *Los cuentos de Ise* y es una obra de un sólo acto.

Aquí, el *waki* es un monje viajando hacia el Este. En el camino se encuentra con una hermosa flor de lirio o kakitsubata. En ese momento entra el *shite*. El *waki* le pregunta por el lugar dónde se encuentran: los Ocho puentes, en Mikawa (que significa "Tres Ríos"), famoso por su kakitsubata. El *waki* recuerda ahora haber oído hablar de la flor en un antiguo poema que recita el *shite* (formando un palíndromo, al que nos hemos referido más arriba). El poema glosa el viaje de Narihira —héroe de la mayoría de los *Cuentos de Ise*—, pasando por los *Ocho puentes*, para olvidar a una amante de la corte con la que intentó huir, aunque se lo impidieron.

Así, la flor kakitsubata se convierte en una especie de recordatorio de las pasiones dejadas atrás y que se dividen como las patas en forma de araña de los *Ocho puentes*.

El *shite* invita al *waki* a su morada para preguntarle algo (aquí el *shite* lleva un abanico y le ponen una capa de gasa, un sombrero y una espada). El *shite* le enseña una toga: es a la que se refiere el poema (la de la Emperatriz Takako, que es la mujer que Narihira intentaba olvidar).

El *waki* se sorprende y le pregunta qué tipo de ser es: el *shite* es el espíritu del kakitsubata, como glosa un poema (del *Gosenshū*, nº 160) de una mujer convertida en lirio. El poema en concreto relaciona la transformación con el mundo sagrado de Buda y asimilando éste, a su vez, a Narihira. La toga le habría sido

dada en el Día de la Primavera o *Kasuga* (ceremonia de paso o maduración para chicos entre 10 a 15 años) —aquí es dónde empieza nuestra secuencia—; por lo tanto, debemos relacionar ese aspecto de maduración con el propio proceso que está sufriendo Noriko en su interior.

En su búsqueda de un nuevo hogar, Narihira llega al mar y observa las olas: siente envidia de ellas porque vuelven atrás sin cesar, cosa que a él le gustaría hacer y no puede. Finalmente, llega a los *Ocho puentes* y se hace referencia a un episodio de los Cuentos de Ise (durante toda la obra se hacen referencia a muchos otros, en este caso se trata del nº 45). Lo remarcamos, porque se trataría de uno en el que una chica habría muerto de un amor no correspondido, metamorfoseada en unos gansos salvajes que vuelven a Japón en el otoño; por tanto, la chica habría partido en *la primavera* de su vida.

La obra va llegando a su fin y se va acentuando el carácter sagrado de Narihira, que ahora sería el Dios del *Yin-Yang* (en la obra se escribe *innyō no kami*, aquí tomado para significar el amor conyugal armonioso) cuyo objetivo es ayudar a aquellos atrapados en la trampa de la pasiones terrenales.

El tiempo apremia y se acelera: se compara la kakitsubata con una cigarra que muda la piel (símbolo de fugacidad). Finalmente, se relaciona a la kakitsubata con la flor de la iluminación: los árboles, toda la tierra, adquieren con ella el fruto de la iluminación y con esto, se desvanece —como se desvanecerá la Sra. Miwa, la cuál, tras esta secuencia, ya no volverá a aparecer en todo el film.[306]

[306] En estos últimos epígrafes, a parte del libro de Cabezas y Barzell, nos ha sido de gran ayuda el libro de Zeami, *Fushikaden, op. cit.*

Con F113-114[307] empieza la secuencia. Hemos llegado a este plano por corte desde la secuencia anterior, en la que veíamos a la asistente del hogar y al jardinero hablando de la boda de Hattori: «La verdad es que forman una buena pareja». ¿A quién se están refiriendo como pareja, a Hattori o a la *pareja* que vemos en F113?

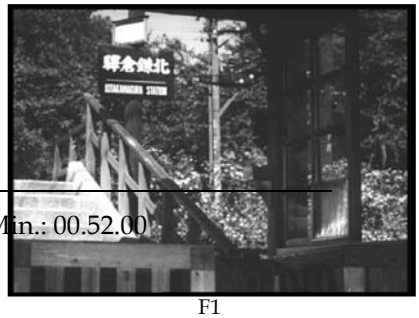
Antes de empezar a analizar esta secuencia, recordemos brevemente que venimos de un segmento del film en el que ya se ha planteado claramente el conflicto del relato: no tanto que Noriko deba casarse o no —aunque eso está en el horizonte—, sino el hecho de que su deseo salga de esa disposición incestuosa con su padre que hemos visto ref lejada en su continuo coqueteo con todo lo que tiene que ver con el ámbito paterno: la casa, el ayudante


F113


F114


F114B


F115



F1


F113

[307] Min.: 00.52.00

Hattori, el profesor Onodera y el mismo Somiya —y ahí debemos situar la pregunta que nos acabamos de plantear.

En F113-114 tenemos ya configurado el espacio de la secuencia: padre e hija como público, situados en diagonal respecto del escenario como nos señalan esas otras diagonales que forman las barandillas de madera (de nuevo de derecha a izquierda). Por su parte, el escenario aparece centrado, con el *shite* realizando una danza. Aquí ya está bastante avanzada la obra, pues ya lleva la capa, sombrero y espada que le caracterizan como kakitsubata[308]. Además, podemos localizar el punto exacto un poco más adelante; pues en el fragmento que vemos y oímos de *Kakitsubata* ya no se oye la voz del *waki*, —y la última intervención de éste en la obra se va hasta la p. 8 (véase anexo).

F114 empieza con el *shite* en el centro de la imagen, se desplaza hacia la izquierda, gira sobre sí mismo y mira hacia el *waki* (sentado en el extremo derecho, al lado de la columna, *waki bashira*). Lo que nos interesa señalar es el vacío que se forma en medio de ellos, sólo roto por la orquesta de percusión que, precisamente, hace resonar ese vacío. El movimiento inquieto del *shite* y ese vacío se ve reflejado en lo que el coro, en este momento, está salmodiando:

> However, in this life a man's path
> may at one time prosper
> at another time, decline (Brazell, 1988: 74)[309]

Y un poco más adelante:

---

[308] En la p. 70 de la traducción de la obra que manejamos (la quinta de la obra), hay una acotación que señala: «The stage attendants remove the brocade robe and replace it with a three-quarter length dancing cloak of gauze weave. A hat is placed on the *shite's* head, and an *ornate sword* is attached to his side. The *shite takes a fan and stands at the shite* spot»

[309] «No obstante, en esta vida, el camino del hombre / puede una vez prosperar / y en otra ocasión, declinar».

"My love for one left
further and further behind
deepens my envy for these waves that homeward turn" (Íd., p. 75).[310]

Debemos ir relacionando las referencias textuales de la obra *Nō* con la peripecia vital de padre e hija y en cómo Ozu las va trenzando a lo largo de la secuencia; teniendo en cuenta, además, como hemos afirmado antes, que el *Nō* es un tipo de teatro en el que uno de sus fundamentos es la ampliación constante de intertextualidades con todo tipo de textos poéticos, etc.

Por ejemplo, vemos que el *shite* lleva una espada (que se relaciona con la forma alargada y puntiaguda de las hojas del lirio) que podemos relacionar con el cuchillo para cortar el *takuan* y, de ahí, al tema de los celos que empezarán a aparecer enseguida en Noriko y que Ozu irá desarrollando a lo largo de la secuencia.

En el siguiente plano (F115) de montaje Ozu incide en esa fuerte estructura de madera que marca, a modo de límite, un espacio entre padre e hija, el escenario y lo que allí sucede. Es una estructura que nos recuerda de nuevo a la barandilla de F1; pero también a la especial iluminación que recibe uno de sus elementos (escaleras/Noriko) y al punto de fuga de derecha a izquierda, que en F113 no es un lugar vacío, sino que atraviesa al padre. Si atendemos ahora al tercio inferior de la imagen, vemos una especie de camino pedregoso; elemento que hace eco con la secuencia del *chano-yu* y los caminos hechos con piedras sin desbastar o *tobi-ishi*, de los que ya hablamos en el epígrafe VI.2. En este caso, además, podemos relacionar la inclusión del lecho de piedras con el hecho de que, tradicionalmente, las representaciones de *Nō* se realizaban al

[310] "Mi amor una vez dejado / más y más lejos atrás / profundiza mi envidia de estas olas que van de vuelta a casa"

aire libre. Además, la barandilla va a ser un delimitador o barra diferenciadora en la relación padre/hija y el espacio vacío (con el lecho de piedras sin desbastar y otros elementos que iremos describiendo) frente a ellos.

A continuación, se vuelve sobre F113; es decir, se cierra el plano mediante *raccord* sobre el eje, dando una sensación de intensificación progresiva.

El *shite* continúa su danza —un desplazamiento fluido y como predestinado, como si fuese por un raíl—, dando vueltas sobre sí mismo. Ozu reduce ahora el tamaño del plano —quedando el *shite* encuadrado de pies a cabeza— para dar importancia al movimiento mucho más pausado que realiza a continuación: alza su brazo derecho, el del abanico, hasta colocar este en el límite de su mirada y retrocede unos pasos. Es un movimiento muy marcado, redundante, como indicándonos (a nosotros y a Noriko) que concentremos nuestra mirada.



F116



F116B



F116C

El *shite* mantiene durante uno instantes esa postura hierática y, a continua-

ción, se cubre el rostro con el abanico. Tras unos instantes, continúa el amplio movimiento circular del brazo, bajándolo y colocándolo a la altura de su cadera, tapando su sexo (F116-B-C). F116 dura 46", por lo que es, junto con el que viene a continuación, el más largo de la secuencia.

Este plano finaliza con la cortesana girando sobre su eje y dando el testigo al coro (F116C). El plano del coro, F117, es, como decimos, el plano más largo del film (55"), verdadero punto de inflexión que, como no podía ser de otra manera en el texto Ozu, se va a simbolizar de una manera absolutamente sutil, pero directa: casi al final de su duración, el personaje del extremo derecho bajo la columna, el *waki* o antagonista —que parece no hacer nada durante toda la duración del plano y mantiene la mirada perdida al frente, como si mirase al infinito— gira levemente hacia su derecha (F117B) para fijarla, ahora sí, en el *shite*.



F117



F117B

Este personaje del coro es especial por su aislamiento respecto del resto del grupo; reforzado además, por estar en un lugar de gran peso visual en la imagen (a la derecha y a media altura). Además viste ropas diferentes, mantiene la mirada perdida y, a sus espaldas, tiene una columna que le marca de manera prominente (*waki bashira*). Por todo ello, pese al levísimo movimiento de resituarse que realiza, el espectador lo capta fácilmente, como si de un cataclismo se tratase: tenemos la sensación de que algo se ha roto en

nuestra consciencia y en el propio film. La cadencia de la música ayuda también a ello.

Por todo ello, le vamos a considerar como una especie demiurgo[311], pues parece dar la señal de salida —quizá ese movimiento de resituación va dirigido a Noriko— para que esa otra representación a la que hemos hecho referencia empiece; una en la que los protagonistas son esta vez Noriko, Somiya y la Sra. Miwa —representación a la que también nosotros asistimos como espectadores.

Se vuelve a un plano similar a F113 (plano corto de padre e hija), y el *shite* sigue su danza, más pausada, si cabe, ahora (F118-B-C-D).



F118 F118B F118C F118D

Ozu se acerca de nuevo al *shite* (F119); representándolo



F119 F120 F121

311 El *María Moliner* dice así «...dios creador o alma universal, principio activo origen del mundo». En lo que sigue de análisis de esta secuencia, veremos que algo en referencia a esto se ha producido ahí.

completamente hierático y con la mirada más centrada sobre la perpendicular de la imagen; como si nos llevase hacia un punto


F119


F120

que quisiese señalar especialmente; en el que tanto la música del coro como la danza del *shite* se van ralentizando paulatinamente, al tiempo que se intensifica (lo oímos por la octava suplementaria de graves en el cántico del coro).

Y así continúa unos segundos (F120), dejando resonar lo que ahí se oye y percibiéndose aún más el hieratismo, en el sentido de que al abrir el plano y quedar ahora el *shite* en el centro de la imagen, se aprecia todavía más su hieratismo, pues está totalmente rodeado por las sombras circundantes formadas por techo y público.

Parece, pues, que el tono de la secuencia se intensifica. Esto se deduce de la *mirada* del *shite* en F119, que, como hemos señalado, está más centrada, como mirando al público; lo que se ve reforzado en F120, en el que se incluye también a éste, quedando claro que es al público a quien interpela el *shite* con su mirada.

Se corta ahora a F121 (similar a F113), con lo que Ozu traza así una íntima relación entre la obra *Nō* representada en el proscenio y esa otra historia entre padre e hija que ya conocemos.

A partir de F121 va a aparecer otro foco de atención en la secuencia, el cuál, por tanto, podemos deducir que es ese punto hacia dónde nos ha estado llevando Ozu a base de tensar gradualmente la secuencia. Lo vamos a ver tras la serie de F121, en la que vemos como Somiya saluda a alguien en fuera de campo. No podía tratarse de nadie más que no fuese la Sra. Miwa (F123); pues recordemos que ha sido el único personaje en el film a la que se ha dejado en algún momento fuera de campo (F88) y a la que ya Masa y Noriko saludaron en la ceremonia del té.


F88


F121A


F122B


F122C


F122D


F122E


F123

A continuación se vuelve sobre Noriko, en un plano que busca su reacción ante la mujer que su padre acaba de saludar (serie F124). Puede observarse como Somiya vuelve a fijar la atención en el escenario; mientras que Noriko se inquieta pasando de la Sra. Miwa, a interiorizar su mirada y, enseguida, a mirar su padre de nuevo… En cierta manera, podemos compararla al *shite*, cuya su

danza alterada le lleva de un lado a otro del escenario, dando giros sobre sí mismo.

Para poder situar bien el espacio en el que nos encontramos, vamos a atender a la planta de posición cámaras que hemos podido deducir del montaje de la secuencia (figura 6). Comprobamos que el cruce de miradas se da en una especie de círculo central que ocupan tres de las cuatro posiciones de cámara que se llegan a utilizar. Precisamente, la posición número tres es la que más nos importa, pues es la que sostiene la mirada de Noriko y se encuentra justo en el centro del citado círculo.

No obstante, sólo seremos capaces de percatarnos de ese lugar de cruce de miradas cuando pasemos a la posición de cámara

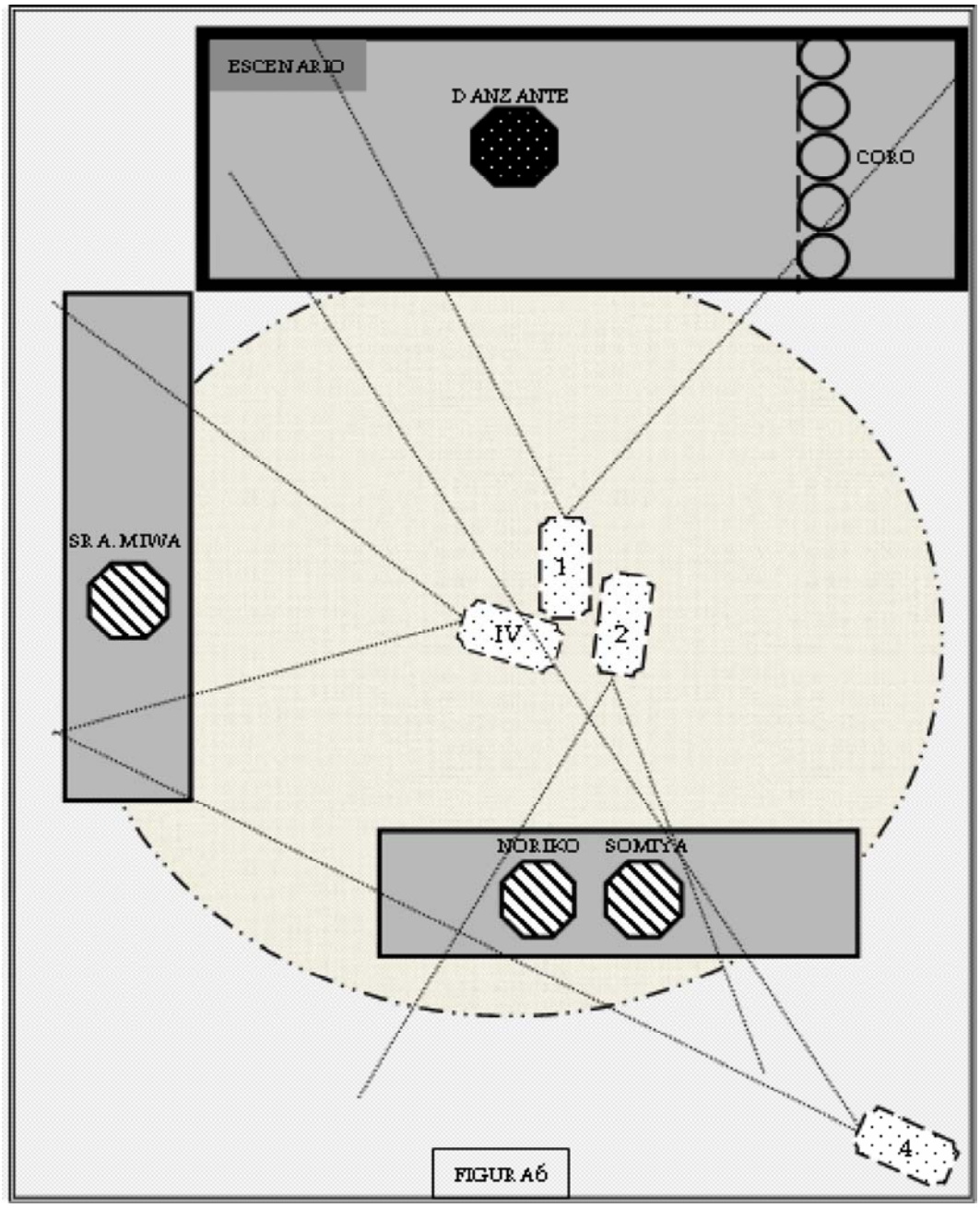


FIGURA 6

número cuatro, a la que atenderemos un poco más adelante.

Hemos afirmado que ese círculo representa un lugar vacío; pero, al mismo tiempo, muy lleno de diversas instancias: las posi-

ciones de cámara, el *camino* de piedras sin desbastar (que se ve en F65 y F70) y el patio de butacas; es decir, ese lugar *vacío*, está ocupado también por el espectador. Por la tanto, espacio vacío como lugar generador.

En F121-122-124 hemos comprobado cómo Ozu recurre al montaje interno para, mediante el protagonismo de la mirada de Noriko, empezar a construir una cadena de confirmación de sospechas por parte de ésta sobre su padre y la Sra. Miwa.



F124 F124B F124C F124D

La secuencia continúa con un progresivo acercamiento a los tres personajes y, por tanto, aumenta la intensidad de la mirada, en este caso, del mismo Ozu como director; centrándose ahora en la Sra. Miwa. Así, tras la mirada de desconfianza de Noriko (124D), se vuelve a la Sra. Miwa (F125) con un plano más cerrado. El contraplano nos devuelve a Noriko, con un plano todavía más cerrado (F126), en el que se percibe más claramente la mirada de desconfianza y celos.



F125 F126 F126B

Podríamos retomar aquí el tema de los celos y la relación que encontrábamos con aquella frase de diálogo referente a la forma de cortar el *takuan*. Efectivamente, podríamos deducir que lo que se va *cortando* no va a poder mantenerse unido por más tiempo; en todo caso, va a quedar en ese *espacio de nadie*, vacío, que hemos simbolizado en el círculo central de la figura 6. Quizá hacia ese espacio vacío hacia el que parece mirar Noriko en F126B. Y es un vacío que duele, como puede verse en la continuación de F126 (C-D), en el que sigue la intensificación del tempo de la secuencia, al tiempo que, casi sinestésicamente, es decir, cómo si pudiésemos tocar el tiempo, la duración, éste se lentifica. En este movimiento de bajar la cabeza de Noriko, se concentra una tensión insoportable para ésta.



F126C



F126D

Their hues, so alike—
which is which?
the kakitsubata and sweet'sflag
colour so deep
in the trees cries (Brazell, 1988: 79)[312].

[312] «Sus tonos, tan parecidos—
¿Cuál es cuál?
El kakitsubata y el color del dulce desfallecimiento
tan profundo
en los lloros de los árboles»

Tendremos que recordar posteriormente esa poética imagen final cuando atendamos al plano del árbol que cierra este segmento del film.

VI.5.5 Noriko mira fuera de campo

Ozu no deja lugar a dudas acerca de sus intenciones en esta secuencia: el siguiente plano va a mostrar qué es eso que le hace sufrir tanto (F127). Pero antes, señalemos que es el único plano que toma desde la posición de cámara cuatro (figura 6), que supone venirse *al otro lado* del espacio que se había creado durante toda la secuencia (espacio en 360º). Es decir, mediante ese punto de vista, lo que esperaríamos ver es el escenario; por el contrario, lo que aparece es la Sra. Miwa al fondo —por lo tanto, de alguna manera se la asemeja a esa posición escenográfica —al final del relato veremos hasta qué punto se encuentra ahí la verdad en el sentido de la soledad simbólica que representa la Sra. Miwa.

Fijémonos, además, que tal cómo la Sra. Miwa está representada en plano, queda a la altura de la boca del padre, como si de la palabra de éste se tratase. Por su parte, Noriko mantiene la cabeza gacha, como si no quisiese ser testigo de lo que ahí ocurre.

Es decir, que mientras que Somiya y la Sra. Miwa siguen mirando hacia el escenario —que está en fuera de campo— por su parte, Noriko mira hacia abajo. Es tan importante que las trayectorias de los primeros no se crucen, como que ambas sólo pueden hacerlo virtualmente en el escenario: quizá aquí como en ningún otro lugar del film sale claramente representado —aunque por la lógica del

relato se puede saber antes— el hecho de que la Sra. Miwa y Somiya no han tenido verdaderamente intención de casarse en ningún momento; pero esto no lo va a saber Noriko, precisamente, porque se niega a mirar lo evidente.

De alguna manera, pues, vemos aquí transformados los término del drama; es como si en F127 se hubiese roto algo en la secuencia. Y es lo que se va a mostrar en los planos siguientes: se vuelve sobre Noriko (F128), la cuál levanta de nuevo la mirada para buscar todavía al padre; sin embargo, el contracampo (F129) muestra a un Somiya entusiasmado (con la obra del *Nō*) mientras que Noriko cree que lo está por la Sra. Miwa: quizá se le pasa por la mente aquello de «sucio» (F130) que pensaba del amigo, el profesor Onodera.



F127

También podemos ponerlo ahora en relación con el budismo Zen, considerando ese instante de ruptura de consciencia del espectador (*satori*) como una detención del flujo del lenguaje o, siguiendo a Barthes, como « […] la abolición del segundo pensamiento [que] es lo que rompe el infinito vicioso del lenguaje […] En suma, lo que se ataca es al símbolo como operación semántica» (1970 [1991: 101]).


F128


F128B


F129


F130

En definitiva, hemos asistido aquí, aunque fragmentario, a un acto de escritura como lo define Barthes:

> La escritura es, en suma, a su manera, un *satori*: el *satori* (el acontecimiento Zen) es un seísmo más o menos fuerte (en ningún momento solemne) que hace vacilar al conocimiento, al sujeto: realiza un vacío de la palabra. Y es también un vacío de la palabra lo que constituye la escritura; en este vacío tienen su origen los rasgos con el que el Zen, en la exención de todo sentido, escribe los jardines, los gestos, las casas, los aromas, los rostros, la violencia (Barthes, 1970 [1991: 10])[313].

Aunque debemos precisar, que para Barthes, el sujeto se resume en el Yo; es decir, no atiende a la construcción de la subjetividad, que es realmente de lo que se habla en el film, de su proceso de maduración —es algo que aparece también en *Kakitsubata*.

[313] No hay lugar para ello en nuestra tesis; pero podríamos relacionar ese *vacío* con la *epifanía* de Joyce, con el de Miguel de Molinos de *La guía espiritual*, con la pasión de Cristo, con la estética de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán; pero, sobre todo, con nuestros místicos, Teresa y Juan.

Por causa del gradual acercamiento a los personajes (desde F124), se ha tenido que pasar al plano/contraplano; por lo que el padre ha quedado en fuera de campo respecto de Noriko; característica que, por tanto, comparte con la Sra. Miwa. Otro elemento de la secuencia que ha quedado fuera de campo (desde F121) es el proscenio.

La música, sin embargo, sigue estando omnipresente, marcando el ritmo moroso de la secuencia y la intensidad creciente de la emoción (de celos) de Noriko. Además, la música, en contraste con el ritmo visual más intenso que se ha ido imponiendo, ha ido desacelerando mediante sonidos guturales y percusiones más lentas y acompasadas: de alguna manera, pese a ese contraste de ritmos, acompañan el dilema de Noriko.

Decíamos que ya no volvemos a ver el escenario y esto tiene su razón de ser: ha pasado a tener más importancia otra representación que se está llevando a cabo entre el público; en concreto, entre tres espectadores. Por otra parte, nosotros nos encontramos en el centro geométrico del espacio dónde discurre la secuencia, atendiendo a ambas representaciones; la del *Nō* y la de Miwa/Somiya —tres si tenemos en cuenta que, por encima de éstas dos, está la del relato, o sea, *Banshun* como texto genérico, que las abarca.

Llegados a este punto, podría decirse que la secuencia no aguantaría un nivel más alto de intensidad: Somiya ha quedado fuera de campo; mientras que Noriko y la Sra. Miwa ya han sido mostradas en planos cortos. Por su parte, el espectador sigue oyendo la música del *Nō* —que, como hemos visto, da el tono a dos dramas simultáneamente. El ritmo acompasado de la secuencia; la vuelta sobre unos encuadres determinados, dan la sensación de

unas olas de mar, que fuesen y volviesen eternamente, como si lo que aquí estuviese teniendo lugar fuera absolutamente predestinado.

Noriko mira todavía a la Sra. Miwa (F130B), a la que vemos ahora en un plano más cercano (F131). En el contracampo (F132) Noriko refleja con su mirar todo el recorrido de su drama interior: en F132B refleja nostalgia por algo que se está perdiendo; en F132C, asco e impotencia; en F132D, sufrimiento asumido por la separación inminente.

Por lo tanto, podríamos afirmar que la secuencia está a punto de explotar, que está pidiendo un cambio de ritmo o un desembrague. El siguiente plano parece que va a ir por ahí; pues se vuelve a un plano general de padre e hija y otro del *shite* en el escenario; sin embargo, se torna a un plano cercano de Noriko (del tipo F132), dónde se vislumbra claramente, por su pecho agitado, su lucha interior. Es decir, como cierre, Ozu ha elegido dejar, de nuevo, a la Sra. Miwa fuera de campo —y ya para el resto del film, pues es la última vez que la vemos; pues el drama es realmente entre padre e hija, simbolizado en esa *flor de lirio* (flor y espada al mismo tiempo). Finalmente, se cierra la secuencia sobre el rostro encogido y doliente de Noriko.

Pero la música continua sobre el siguiente plano, sin duda, uno de los más bellos y profundos del film (F133). Se trata de un nuevo campo vacío que sintetiza todos los sentimientos encontra


F130B


F131


F132


F132B


F132C


F132D

dos que acabamos de analizar en la secuencia del *Nō*; de hecho, representa gráficamente uno del los versos que recita el *shite:* «in the trees cries» (Brazell, 1988: 79)[314].

[314] Este es el poema completo: «Sus tonos, tan parecidos— / ¿Cuál es cuál? / El kakitsubata y el / color del dulce desfallecimiento / tan profundo / en los lloros de los árboles»

El movimiento en el interior del plano de las ramas del árbol mecidas por la brisa nos recuerda también el ritmo cadencioso del *Nō* y el montaje utilizado por Ozu. Además, tenemos el fuerte contraste del plano, en el que ramas y tronco de la copa se dibujan contra el cielo luminoso, que hacen referencia a los sentimientos de celos, nostalgia y asco a flor de piel de Noriko. Es un cielo, por cierto, que va a ir dando el tono de la siguiente secuencia.

Podemos ponerlo en relación, igualmente, con el final mismo de la obra *Nō*:

> Kakitsubata
> whose heart of enlightenment
> unfurls
> truly, in this moment
> […]
> trees, grasses and all the earth
> truly, in this moment
> trees, grasses and all the earth
> acquire with her
> […]
> enlightenment's fruit
> […]
> and with this she vanishes (Brazell, 1998: 79)[315].


F133

Precisamente, esa sensación de desvanecimiento es la que se percibe en F133 ¿Desvanecimiento de qué y hacia adonde? Quizá de la resistencia al cambio que se percibe todavía en Noriko y hacia un lugar — como nos

[315] «Kakitsubata / cuyo corazón de iluminación / se despliega / verdaderamente en este momento / árboles, pastos y toda la tierra / adquieren con ella / el fruto de la iluminación / y con esto ella se desvanece»

indica el campo vacío— en el que tendrá que enfrentarse con éste. Todo ello, a través, como nos indica el Zen, de la iluminación o *satori* que le permita desvanecer el Yo.

> El Yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es *sunyata*, vacío. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo (Suzuki y Fromm, 1960 [1964: 35]).

Por encima de todo ello, el tempo es digno de la mejor tradición del melodrama, pues las suposiciones de Noriko que le han llevado a este estado veremos que son falsas. En este sentido,

> Todas las formas de ansiedad vienen del hecho de que en alguna parte de nuestra consciencia existe el sentimiento de conocimiento incompleto de la situación y esta falta de conocimiento conduce a una sensación de inseguridad y a la ansiedad, con todos sus grados de intensidad. El «yo» está siempre en el centro de cualquier situación con la que podamos tropezar (Suzuki y Fromm, 1960 [1964: 75]).

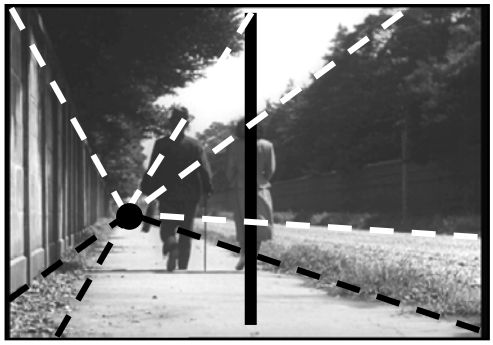
VI.6 El camino de Noriko hacia el vacío (lleno de sentido)

Precisamente, a F133, le sigue una corta secuencia del camino de vuelta a casa tras el *Nō*. Se trata de una secuencia en exteriores entre padre e hija que nos va a mostrar gráficamente este camino hacia el vacío (F134). Es una secuencia importante, pues hasta el momento, nunca se les ha mostrado fuera de la casa o de un lugar cerrado como el tren o la sala de teatro.

Como se ve, Noriko está situada justo en el centro del encuadre (marcado por la barra vertical); sin embargo, da la sensa-

ción de que su posición se encuentra en una posición inestable. A ello ayuda el especial equilibrio de la imagen, que está cruzada por zonas de sombra y luz delimitadas por diagonales muy marcadas, formando una serie de triángulos que confluyen en un punto situado a la izquierda del plano y levemente abajo. En este sentido, la iluminación de esta secuencia, siguiendo el tono dramático del *Nō*, presenta un contraste muy fuerte, caracterizado en la parte superior de F135, en el que el cielo forma un cauce vaciado de las





F134

copas de los árboles del bulevar.

Por otra parte, aparece de nuevo el punto de fuga de derecha a izquierda; esta vez, más que nunca, línea de futuro, como vamos a comprobar.

Las zonas de sombra —arriba y a los lados— y de luz —abajo y tendente al centro— parecen equilibrarse mutuamente. De este modo, se forman una serie de *sendas*: la que ambos ocupan, el camino de grava de la derecha (que podemos relacionar, de nuevo, con el jardín Zen) y una última que forma esa porción de cielo que queda entre las copas de los árboles.

Además, pese a que hemos afirmado que es la primera secuencia en que vemos a ambos en exteriores, caminan por un lu-

gar en el que parecen, ciertamente, encajados entre el muro que se ve a la izquierda y la valla y masa arbórea de la derecha (F135) — como si fuesen suplementos de perspectiva—, formando un camino como predeterminado. No perdamos de vista tampoco —un poco más adelante lo analizaremos— ese otro camino de grava, en el lado derecho del encuadre.


F135



F136

F135 se erige en un nuevo encuadre en movimiento; pero, como todos los anteriores de este tipo que hemos visto, se trata de un movimiento congelado, pues el *travelling* sigue el desplazamiento de los personajes; esta vez, todavía de manera más evidente, pues la cámara se coloca perpendicularmente frente a ellos.


F137


F137B

La expresión de Noriko en F137 es radicalmente diferente a la que le hemos visto hasta el momento. Aquí, compartimos el punto de vista de So-

miya para ver, en toda su amplitud, el drama tanto de Noriko como de él mismo —el fondo absolutamente negro nos indica que algo llega a su fin. Es lo que se percibe cuando Noriko sale de cuadro (F137B) dejando la parte derecha vacía, la cuál, al tener un fondo negro, hace más evidente ese vacío.


F138


F139

A continuación se va a representar la separación que empieza surgir entre ambos: Noriko cruza al otro lado, al camino de grava. Es este un movimiento en el que nos debemos fijar, pues Ozu lo remarca de forma especial.


F140

F139 —también en movimiento— marca el contracampo en el que ha quedado ahora Noriko (F140), que sigue la acción de cruce emprendido por ésta, ya en la senda de grava; pero, además, ahora compartimos de nuevo el punto de vista de Somiya. Aquí tenemos el sentido de incluir ese camino de grava tan evidente: real-


F141

mente, Noriko camina en un extremo, dejando la parte intermedia entre ella y su padre vacía; pero también tras ella, dejando el plano claramente desequilibrado. Lo interesante es el desti no que parece llevar inscrito tanto el camino de grava, como por el que camina ahora Somiya; pues, aún separados uno del otro, ambas sendas les llevan, indefectiblemente, a unirse —en el punto de fuga, en el futuro—, pues, como vimos en F134 todas las líneas de fuga confluyen en el horizonte en un mismo punto.

En F141 ya no vemos el rostro de Somiya y, gracias al contrapicado de la cámara, vemos como si su cuerpo siguiese ahora su propio camino, a través de esa senda que hemos marcado al inicio de éste epígrafe. Sólo al final del relato esto cobrará sentido.

Un camino que empieza a trazarse independiente del de Noriko (F142).



F134



F142

VI.6.1 Histeria

Tras dejar a su padre, Noriko visita a una amiga, Aya —el «ángel» que conocimos en casa de los Somiya». Siguiendo el tema musical principal del film —que proviene de la secuencia anterior—, se empieza con un campo vacío en el que se ve un reloj de pared que marca las 15.49 —es decir, ya se ha pasado ampliamente de las tres, señalando el apremio de tiempo para Noriko.

El paralelismo con el *shite* del *Nō* es ahora más evidente, pues Noriko no para de andar de un lado a otro de la habitación, con expresión transpuesta. El reloj se inserta por segunda vez (F143) y muestra que han pasado tres minutos. Aparecen unas lágrimas en los ojos de Noriko (F144) y llega su amiga. En F145, vemos como Ozu quiere relacionar el reloj con Noriko, pues *fusiona* a ambos en el mismo plano; lo cual sigue la misma línea de mostrar que un tiempo apremia a Noriko.



F143



F144



F145

A continuación entre Aya y se la lleva a otra estancia. Aquí, Ozu introduce otro campo vacío (que es igual que F143; pero incluyendo la chimenea y con la puerta abierta). Lo más curioso es que Ozu alarga el plano 17", para que oigamos las campanadas de las horas en punto; lo que da cierta sensación de irrealidad, reforzado por el hecho de que extiende el plano en sus últimos instantes, de forma artificial congelando la imagen —se puede comprobar si nos fijamos en la balanza que se detiene del reloj[316]. Ahí tenemos otra forma de representar gráficamente el tiempo congelado; además, poniéndolo en relación con elementos de la modernidad como ese reloj occidental.

[316] Min.: 01.01.32

Noriko le cuenta a Aya que quiere aprender estenografía como ella. Ésta no entiende para qué y le aconseja que, en vez de eso, se case. Noriko se enfada. La amiga le contesta que "No hace falta tener una razón para casarse"; pero el bloqueo de Noriko va en aumento: esto lo vemos representado en un cuadro que aparece en la habitación, primero al lado de la amiga; pero enseguida tapando con la cabeza de Noriko (F146-147) el sexo de la mujer del cuadro. En ese punto, Aya la tildará de histérica.


F146


F147


F148

Como se ve, se trata de una pintura de estilo modernista, llena de diagonales y con el cuerpo de una mujer con las formas, en cierto modo, distorsionada y a la que se le recorta el rostro casi a la altura de los ojos. De alguna manera, todo nos indica que se va a hablar de la cuestión femenina o, dicho de otro modo, de su deseo. Es lo que indica también ese ostentoso trozo de pastel que sostiene Aya (F147) y que ella misma ha cocinado; pero Noriko se encabezona y no quiere probarlo: es decir, no quiere saber nada de eso a lo que debe enfrentarse como mujer, a su deseo.

Entonces, Aya le espeta: « ¿Te das cuenta? No comes por histeria ¿Ves cómo necesitas un hombre?» (F148) —quedan así justificadas las afirmaciones que hemos hecho desde el principio de este capítulo acerca del histerismo de Noriko.


F149

Pero esto es demasiado para Noriko: se levanta y se marcha (F149). En este plano podemos ver como la pintura a la que hemos hecho referencia está ahora prácticamente tapada por un cortina (en la parte superior izquierda del plano); lo cual concuerda con lo que afirmábamos al inicio de este subepígrafe acerca de que se iba a hablar de lo femenino: Noriko no quiere saber nada de eso y, por lo tanto, huye, como veremos enseguida… a casa.

VI.6.2 La tarea pendiente: el vestido blanco

A continuación vemos a Noriko en un plano[317] (F150) similar al primero en que la veíamos llegar a casa por primera vez (F28B); pero en la que ya no la vemos tan alegre, acentuado por la luz, más sombría.



F28B



F150

Se repite, igualmente, el plano de la máquina de coser. Somiya le informa de que ha llegado una carta de su tía: ésta vendrá a buscarla en dos días para el *miai*; pero Noriko sigue enfadada y no quiere saber nada al respecto. Sube a su dormitorio[318] y nos encontramos con un plano (F151) en el que se muestra un elemento que resalta inmediatamente y que no había aparecido hasta el momento: un vestido blanco inmaculado, de corte occidental, sobre un maniquí ¿Quizá para eso quería Noriko las agujas que nunca vemos, al igual que no la vemos nunca utilizar la máquina de coser? Que es un vestido para ella parece evidente, no sólo porque esté en su dormitorio, sino porque el maniquí parece ella tal cual; por lo tanto, tenemos ahí una especie de rima visual.

La siguiente pregunta sería para qué es, entonces ese traje. Se puede deducir que es un traje para acudir al *miai* que le ha organizado la tía; pero podemos adelantar que nunca se lo veremos

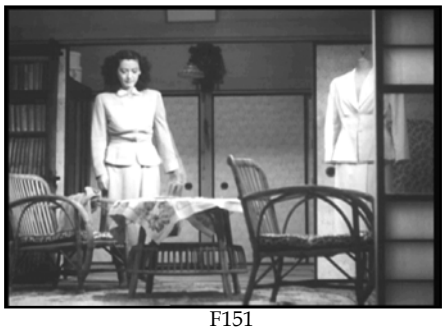
[317] Min.: 01.05.15

[318] V. en 3.12.1 lo que comentamos, junto a Balló, sobre las escaleras.

puesto, como nunca veremos al pretendiente. En ambos casos, es interesante que estén fuera del ámbito paterno: el vestido, en el dormitorio (y no cerca de la máquina de coser del piso inferior); y el pretendiente, buscado por la tía y del que sólo sabemos que se parece fisicamente a Gary Cooper.

Sin embargo, ya sabemos en qué punto de desazón interior se encuentra Noriko, por lo que el vestido no parece existir para ella. Abandona el cuadro y tenemos un nuevo campo vacío (F151B); lo que nos muestra, de nuevo, cómo el vacío es algo que Noriko debe enfrentar.

Noriko pregunta si puede negarse a ir a la cita; pero el padre


F151


F151B

le pide que, al menos, le conozca:

—S: Noriko, tú y yo no podemos estar juntos eternamente, algún día tendrás que casarte y marcharte. Creo que ya va siendo hora y tu tía, todo lo que está haciendo, es sólo para ayudarte ¡Anímate!

—N: Pero yo, padre… Yo quiero quedarme aquí contigo.

—S: Eso es imposible. La verdad es que a mi me encantaría tenerte siempre a mi lado, pero…

—N: Entonces ¿por qué…?

—S: Hija, no estaría bien. Lo mejor que puede desear un padre para su hija es verla casada. Sencillamente es ley de vida. Yo ya me he aprovechado bastante de ti. Si tú no te casas estaré muy preocupado.

—N: Pero si yo me caso y me voy de esta casa ¿Tú que harás, padre?

—S: Yo ya me las arreglaré.

—N: ¿Estás seguro?

—S: Me apañaré solo.

—N: Entonces, no puedo casarme.

—S: ¿Por qué no?

—N: Porque de no ser por mí, no te cambiarías las camisas ni los cuellos. Estoy segura de que ni siquiera te afeitarías.

—S: Sí que me afeitaré.

—N: Y si yo no limpio tu escritorio no lo limpiará nadie, no sabrían ordenarlo. Además, comerías arroz quemado porque no tienes la más remota idea sobre cocina. Serías un completo desastre, estoy segura.

—S: ¿Y si hiciera algo que te liberase de todas esas preocupaciones? Por ejemplo, ¿y si viniera otra persona a cuidar de mí?

—N: ¿A cuidar de ti?

—S: Es sólo una idea

—N: Pero padre ¿harás lo mismo que el señor Onodera? ¿Volverás a casarte? [Somiya asiente con la cabeza] ¿Te casarás otra vez? [Asiente de nuevo] ¿Estás convencido? [Asiente] ¿De veras? [Asiente] ¿Hablas en serio? [Asiente].


F152

En la última frase el rostro de Noriko está desencajado (F152). El histerismo ha ido aumentando por momentos en Noriko. Empieza a llorar y se marcha corriendo. Debemos tener en cuenta —más adelante veremos por qué— que Somiya en ningún momento dice «Sí» a las preguntas de Noriko sobre casarse de nuevo; sólo asiente con la cabeza. Esto es importante, pues, si como ya hemos adelantado —porque el espectador lo sabe por la lógica del relato— Somiya nunca tuvo esa intención, con el simple hecho de asentir con la cabeza evita mentir; dejando pasar esa creencia por parte de Noriko. Es necesario, pues se da cuenta de que es la única manera de obligar a Noriko a reflexionar.

Esta declaración de intenciones ya no da lugar a ambigüedades; pues la actitud de Somiya es clara. Ozu lo refleja en la planificación; por ejemplo, en F153 vemos que cambia la planificación de los planos frontales que veíamos al inicio del film (F72), por otros en los que la estructura es más abierta.



F155



F1



F154

Noriko sube a su habitación y se pone a llorar: fijémonos que se vuelve sobre el plano F147 y que va a ir apoyarse al lado del vestido, como si éste fuese el destino de su dolor (F154) —lo que refuerza nuestra idea de que ese es el vestido que se pondrá para la cita con el pretendiente. Es decir, son lágrimas por lo que representa ese vestido que inevitablemente, como hemos oído en el diálogo precedente, tendrá que ponerse.

Somiya sube a consolarla (F155). Podemos retornar ahora el primer plano del film (F1), pues nos recuerda gráfica y estructuralmente a F155: el poste de telégrafos y el cartel de la estación, a S omiya; la vidriera a las estanterías; pero, sobre todo, la diagonal

de la espalda de Noriko, símbolo de su resistencia, con esa otra diagonal de las escaleras como tránsito obligado para emprender su nueva vida. Esto se ve reforzado por la vuelta de la música principal del film y por el canto de unos pajarillos que se oyen fundidos con aquella.

No podemos olvidar el humanismo y la filosofía Zen que im-



F72


F153

pregna todo el texto Ozu; una filosofía que hace el espectador mantenga su atención en el dolor melodramático de Noriko el tiempo justo; esto es lo que se percibe en la siguiente frase de diálogo de Somiya, al abandonar el dormitorio de Noriko: “Mañana volverá a hacer buen tiempo”.

En F156 se sintetizan todas las fuerzas del destino que se han puesto melodramáticamente en funcionamiento en esta secuencia —lo que nos demuestra que Ozu se tomaba muy en serio el melodrama. Por una parte, tenemos en su rostro, una mezcla de dolor y melancolía y, tras ella, en el fondo, a su izquierda, el vestido blanco como causa de su sufrimiento y como tarea pendiente


F156


F156B


F157

Pero el momento más emblemático de F156 es cuando su padre pasa por detrás de ella, al que vemos ahora difuminado. Somiya entra por la derecha (dónde vemos el traje blanco), pasa por detrás de ella y desaparece por la izquierda, trazando de nuevo la línea de futuro de Noriko (F156B).

Todo ese dolor que vemos en los diferentes momentos de F156 resuena ahora profundamente en el siguiente plano de montaje, un nuevo campo vacío por el que hace unos instantes ha pasado Somiya diciendo: «Mañana volverá a hacer buen tiempo».

La siguiente secuencia da un salto temporal hacia delante de una semana y nos lleva al exterior de un templo (el de *Tsurugaoka Hachimangu)*, dónde la tía Masa y el padre comentan la cita entre Noriko y el pretendiente —la cuál, queda elidida: la otra parte está de acuerdo en Noriko como novia; pero ella no acaba de decidirse. Masa apremia a Somiya para que consiga una contestación: en esta secuencia se percibe más que nunca en todo el film, que Masa

va unos pasos por delante de todos —incluso del espectador, (F157-158-158B).


F157

Masa encuentra una cartera (F158) y piensa que le dará buena suerte: «Es un buen presagio. Sí, la boda se celebrará». Somiya le pregunta si no va a devolverla; lo que, siguiendo la lógica que ha impuesto Masa, sería devolver la buena suerte, es decir, que Noriko se case. Estas dudas de Somiya nos hacen pensar que toda vía quedan cuestiones pendientes sobre esa relación de carácter incestuoso con su hija.


F158


F158B

En la coda de la secuencia queda bien claro que Masa no va a devolver la cartera, pues sale corriendo en cuanto ve a un policía… (F158B); es decir, se remarca que Masa está por encima de la ley jurídica; aunque no deja de señalar el camino hacia una la Ley Simbólica.

VI.6.3 Habrá boda


F159

Noriko, por su parte, ha ido a visitar a Aya, con la que charla, ya más tranquila, del pretendiente. Lo único que le ha disgustado es que hubiese un intermediario. El rostro de Noriko ha cambiado radicalmente (F159), mostrándose mucho más alegre y atemperado.

Lo ú nico que consigue sacar en claro Aya del pretendiente es que se parece a Gary Cooper. Aya, tan *moderna* como la mujer del cuadro que veíamos con anterioridad, le avisa de que los hombres son unos *bribones*; pero aún así le aconseja que se case: si más tarde no le llega a gustar, pues *se divorcia y ya está*. Le aconseja que, para controlar a los hombres, «la clave está en la sonrisa», lo que podríamos relacionar ahora con esa sonrisa sempiterna de Noriko que nos indicaba cierto histerismo, lo cuál nos lleva, finalmente, a lo que realmente quiere decir Aya: el sexo. Recordemos que precisamente Aya es la que le dijo que actuaba como una histérica y la relación que este hecho tiene con el rechazo al encuentro sexual; así que vemos ahí reforzada nuestra idea de la postura histérica de Noriko, pero ahora desde el otro lado, desde una posición normativa en la que la sonrisa puede significar otra cosa.

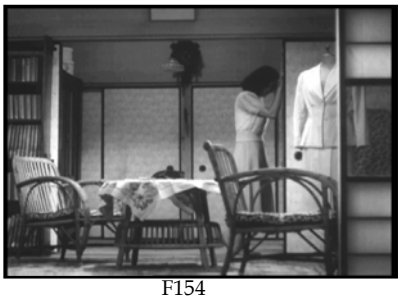
Mientras, la tía y el padre esperan a Noriko en casa; pero se retrasa. Esta es la secuencia más cómica del film, en la que el motivo principal de risa es el nombre del pretendiente: Kumataro Satake. Masa cree que a Noriko quizá no le guste el nombre, pues como dice Somiya «suena duro, como nombre de oso». A Masa le

hace pensar en «pecho peludo». «Y, si al final se casasen, ¿cómo le llamaría ella?»:

> —M: Kumataro suena demasiado duro y ceremonioso. Kumasan es muy vulgar y Kumachan aún me suena todavía peor.
>
> —S: Sí, pero algún nombre tendrá que tener.
>
> —M: Exactamente, lo he estado pensado y le llamaré Kuchan.

El tono de la secuencia, como hemos señalado, es cómico, por el contraste con lo que sabemos del pretendiente y su parecido Gary Cooper; pero va engarzado de manera más general con lo que sabemos ya respecto del padre y su ámbito; pues ya dijimos que debía ser absolutamente exógeno a Somiya si realmente debía funcionar como pretendiente; por ello, cuanto más áspero su nombre, mejor, para diferenciarlo del padre.

En ese momento llega Noriko y va directa a su habitación. Masa la sigue para interrogarla. Aquí se cierra el sentido del vesti-



F154



F160

do blanco que veíamos en la secuencia anterior (F154) y la relación que descubríamos con el *miai*: ya no aparece en F160 y su lugar lo ocupa momentánea y lógicamente Masa, como detonadora que fue de esa cita.

Finalmente, Noriko acepta casarse, lo que hace exultar de alegría a Masa (F160); mientras que Noriko aparece tapada por la

puerta corredera, lo que debemos relacionar con cierta vergüenza que, lógicamente, va a empezar a surgir en ella por su decisión; vergüenza porque su beneplácito con el casamiento supone para ella, íntimamente, traicionar el amor por su padre y, por tanto empezar a desear fuera de esa relación.



F160

Masa se marcha ahora; pero Ozu todavía hace un comentario sobre su lado cómico y también sobre Somiya y su simulación de boda. Lo vemos en el cuadro del fondo (F161, fragmento) que representa el rostro maquillado de un actor de *Kabuki* que queda encuadrado entre ambos. Enseguida ambos salen de campo y Ozu



F161


F161 FRAGMENTO


F161B

mantiene fija la cámara, creando un campo vacío en el que el cua-

dro ocupa la parte central del plano (F161B): lo podemos relacionar con el hecho, como señalábamos más arriba, de que aunque Noriko ha aceptado casarse, todavía no está todo dicho; de esta manera, Somiya tendrá todavía que simular o *enmascarar* su intención de casarse.

Somiya le pregunta si todavía tiene alguna duda: ella lo niega; pero por su mirada en F162 sabemos que algo dentro de ella todavía le atormenta. Somiya se da cuenta de ello: en F163 su mirada está baja y cae sobre su rostro una luz muy dura, que le marca los rasgos de manera muy acentuada, como si su rostro estuviese erosionado. Además, si comparamos ambos planos, se va claramente como ambos se dan la espalda, mostrando sus cuerpos direcciones contrarias.



F162



F163

VI.7 El último viaje

Aquí empieza el último segmento del film, que nos va a llevar hasta la boda —que, como ya hemos dicho, nunca veremos. Padre e hija realizan un último viaje a Kioto antes de su boda.

Kioto, la ciudad monumental del Japón. Significa "capital", también conocida como Heian-kyo o "capital de la calma y la tranquilidad". Fue la capital medieval del Japón hasta 1868, con la excepción de un breve periodo en la que estuvo en el exilio de Kamakura.

Kioto está rodeada de un gran lago y otros más pequeños, y tiene una gran riqueza fluvial; pues la rodean cuatro ríos. Todo ello impulsó, hacia el 200 a. d. C., la introducción del cultivo de arroz, proveniente del continente. A finales del siglo VI d. C. surgieron las primeras comunidades que serían el núcleo del futuro estado japonés. Fue, igualmente, la primea ciudad en recibir la influencia del budismo chino y del confucionismo. Este último, aportó el pensamiento de las relaciones verticales, es decir, de la jerarquía entre arriba y abajo, entre emperador y súbditos, entre padre e hijo[319].

Ya en la época Heian (794-1185) se va extinguiendo poco a poco la influencia China; por lo que Japón se aísla. Quizá el paralelismo con la historia de Noriko es demasiado forzado, pero algo de eso hay en relación a esta ciudad sagrada. El Japón de la época se llamaba Yamato, que significa pintura, dibujo. *Yamato* en sí es un término que tiene que ver con *wa*. Según el diccionario de japonés–español, la palabra *wa* significa armonía en español, sin embargo, su significado realmente no equivale a ella; es decir el sentido de *wa* es algo típico, o mejor dicho, es lo esencial, ya que el ideograma 和 (*wa*) es símbolo de Japón y uno de sus nombres antiguos. Sí, es el nombre de una época en la que reinó el príncipe Shotoku. "Lo más valioso es el espíritu de wa", "lo más esencial, no contradecir a los otros". Estas son las primeras palabras de la denominada *Constitución de los diecisiete artículos* compilada por dicho

[319] INUMARU, Kazuo (1984): *La ciudad sagrada de Kyoto*, Atlantis (Colecc. "Japón, Viajes al arte"), Trezzano, pp. 5-7.

príncipe en el año 604. Y esto ha seguido siendo así. En la sociedad japonesa es muy importante el grupo al que se pertenece. Para un equipo de deporte o para la plantilla de una empresa, lo más importante, no es el talento extraordinario que cada uno tenga, sino el espíritu de *wa*, el trabajo que produce la colaboración y participación de cada uno de los miembros que la integran. Esto es precisamente el sistema tradicional desde que empezaron el cultivo arrocero en Japón. En cualquier reunión, prevalece por encima de todo el término *wa* y asimismo se le da la máxima importancia. Este ideograma tiene muchos significados y uno de ellos es *yamato*. Cuando se emplea, su significado es "puramente japonés". Por ejemplo, la diferencia que hay entre la palabra "chica japonesa" y "chica yamato" es que el primer término se refiere a una chica de Japón y el segundo término denota una chica puramente japonesa.[320]

Lo remarcamos, porque nos parece interesante señalar cómo desde el principio de la formación de su cultura, se da en Japón un espíritu artístico que hace a su cultura única. La admiración por la naturaleza y los movimientos espirituales son algunas de las características de la época, en la que la nobleza cortesana se había creado un mundo que se desenvolvía totalmente apartado de la realidad social del país. En este universo estetizante, en el que la literatura ocupaba un puesto importante como medio de comunicación, las mujeres, por lo demás excluidas de la vida pública, ocupaban un puesto importante. En resumen, Kioto es la ciudad sagrada de la historia del Japón, capital de la corte e intelectual.

[320] HIRAI, Motoko (2004): "El silencio como medio de expresión en la comunicación y su influencia en la enseñanza", *Japón. Arte, cultura y agua*, David Almazan ed., Prensas Universitaria de Zaragoza, pp.367-377.


F164


F165


F166

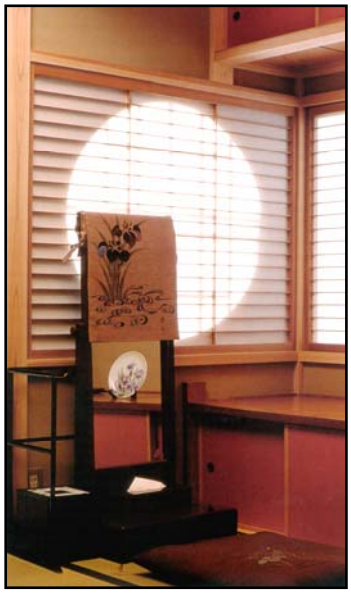
Precisamente, la secuencia empieza con unos planos de exteriores de Kioto (F164-165). Enseguida vemos a padre e hija compartiendo todavía algunos momentos de cotidianeidad; por ejemplo, lavándose los dientes (F166) en el lugar dónde se hospedan, un *ryokan* u hotel tradicional japonesa.

La pasión de los japoneses por los viajes interiores es legendaria. Hacia 1750, a mediados del periodo Edo, alrededor de millón y medio de personas transitaban por el Tōkaidō, principal arteria de tráfico entre Edo (Tokio) y Kioto. Esta cantidad, que ya por entonces era increíble, aumentó considerablemente en los siguientes años. Por ello, la demanda de alojamiento para los viajeros era extraordinaria, de modo que con el paso de los siglos se desarrolló una importante «cultura hotelera» que refleja la arquitectura y la cultura de la vivienda en el Japón desde el periodo Heian (794-1185) hasta nuestros días. Un ryokan es un compendio de la cultura y las artes tradicionales de influencia Zen. En él se pueden descubrir la arquitectura, la pintura, la xilografía, al cerámica, el lacado, el ikebana, el shō (arte de la caligrafía), etc., además de obje-

tos antiguos de uso cotidiano, prendas de vestir y una selecta cocina. También se entra en contacto con ritos tradicionales, ceremonias y entretenimientos como el cha-no-yu, el teatro Nō, el arte bélico o bushidō, las celebraciones según las estaciones del año, etc. Es un lugar, por tanto, para el disfrute de los sentidos y el asueto, por lo que suelen seguirse unos horarios muy estrictos en cuanto a las entradas y salidas, las reglas de cortesía, etc. Sus formas arquitectónicas son variadas; pero lo que más nos interesa a nosotros es la idea de perfección de una forma de vida basada en un vínculo armoniosos entre arquitectura y naturaleza.



RYOKAN HAKKEI-TEI: ESTILO SUKIYA, 1677-1679



RYOKAN ISHIDAYA – KYODAI O PEINADOR JAPONÉS

La «estancia» habitada (no se trata de estancias en el sentido occidental de «habitaciones») está compuesta por un ingenioso sistema de puertas y paredes corredizas que pueden abrirse e incluso retirarse. Éstas facilitan una división flexible del espacio. Tales principios arquitectónicos, en la proximidad de la naturaleza, permiten desarrollar una capacidad especial para crear sutiles ambientes. Cada grupo de habitaciones posee su propio o-furo, un

> baño caliente de madera de cedro para relajarse, y el propio ryokan dispone de un baño común, una gran bañera natural situada en el jardín o con vistas a la naturaleza. Vestido con la ropa apropiada, el kimono y el yūkata, el viajero olvida la tensión cotidiana y se sumerge en una atmósfera de tranquilidad y equilibrio. Las texturas de la madera y de los adornos, todos los materiales, son elementos complementarios de la naturaleza que mantiene intacta su belleza original. Los rectángulos armoniosamente proporcionados y los contrastes entre el blanco y el gris oscuro nos parecen modernos, ya que estas construcciones fueron la fuente de inspiración y modelo del movimiento Bauhaus y han ejercido su influjo sobre toda una generación de arquitectos, constructores y artistas occidentales, desde Charles Rennie Mackintosh o Piet Mondrian, hasta Frank Lloyd Wright, que fue quien mejor entendió que el entorno en el que se construye y el edificio tienen prácticamente la misma importancia.
>
> El *ryokan* es también una incursión en la historia del Japón, ya que son muchos los *ryokan* construidos en un lugar histórico, o bien el mismo local tiene un pasado ilustre y de relevancia histórica.[321]

Hay que señalar en este punto que era muy normal en el Japón de la época este tipo de intimidades entre un padre y una hija; de hecho es uno de los pocos momentos (en el baño, en el aseo personal) en que se permiten cierto acercamiento más íntimo. Sin embargo, si bajamos a la letra del texto, no podemos olvidar que se ha ido mostrando toda una estructura dónde lo incestuoso entre padre e hija está presente.

---

321 FAHR-BECKER, Gabriela (2001): *Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional,* Könemann, Colonia.

Hablan del viaje en tren de la noche anterior: podemos suponer, entonces, dado que este viaje no lo vemos, que en este caso, sí lleva a algún sitio, uno que pasa por la ciudad más tradicional del Japón —sin que ello suponga ninguna carga ideológica, tan sólo que Kioto es la ciudad dónde la tradición cultural se vive más profundamente.

En Kioto se encuentran con el profesor Onodera, la esposa y la hija de éste. Noriko sigue pensando en el matrimonio de Onodera como *sucio*; sin embargo adora a su joven mujer. Éste les visita en el apartamento dónde pasan sus días de asueto.

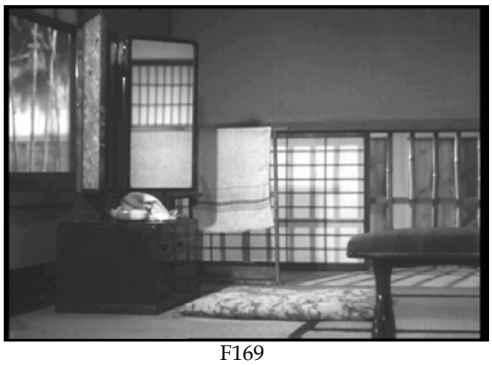
Los tres, Onodera, Somiya y Noriko mantienen una animada conversación en la estancia dónde más tarde dormirán padre e hija. Somiya le explica a Onodera que Noriko ha decidido casarse: justo dice esta frase en el plano F167, al que nos remitiremos un poco más adelante cuando hablemos extensamente del jarrón que aparece ahora en la esquina inferior izquierda. Fijémonos también que hay un *kakemono*[322] y una ventana circular —que sabemos que da al jardín.

En F168 vemos por primera vez en el film a Noriko frente a un espejo, mirando a cierta distancia al padre y a Onodera; es decir, se percibe como hay dos espacios claramente diferenciados entre padre e hija. Noriko sale de cuadro, y nos encontramos con un bello campo doblemente vacío (F169). Decimos doblemente vacío porque lo ha vaciado Noriko; pero, además, gracias a la especial disposición del espejo, éste también está vacío. Su composición es a base de rectángulos o pequeñas ventanas que se abren en todas direcciones, dejando entrever que ya no nos encontramos en el es-

[322] *Cfr*. IV.2.3


F167


F168


F169


F81

pacio cerrado de la casa (por ejemplo, F81). En otro sentido, nos hace ver la riqueza, la capacidad de resonancia de ese vacío que se expande.

El siguiente plano es un campo vacío que vamos a comparar con otros con los que podemos formar, ya en este punto, una serie determinada (F20/134-170).

Puede observarse que F170 es una combinación de ambos planos: tiene la diagonal descendente y la carencia de árboles de F20 y, al mismo tiempo, comparte con F134 la frondosidad de le vegetación. Recordemos que F20 se introduce al final del primer segmento, tras la ceremonia del té como presentación del padre y, posteriormente, tras saber Noriko, de boca de su tía Masa, que Somiya quiere volver a casarse. Por su parte, F134 es el primer plano tras la ac-


F20


F134


F170

tuación del *Nō*, cuando vemos como Noriko toma su camino. Por lo tanto, podemos traducir esa serie como padre-Miwa-separación.

Podemos plantearnos ahora la cuestión de que el *viaje* es usado como un elemento significante en la narrativa de *Banshun*: hay una serie de viajes entre Kamakura y Tokio en los que se muestra el viaje en sí en tren; pero el viaje más significativo se da entre Kamakura y Kioto. Aunque, como hemos dicho, no se ve el tren ni el viaje, éste es evocado vívidamente en la intimidad del baño que hemos analizado en este epígrafe: como ese recuento de las etapas del viaje hace suponer, es un viaje que se encuentra en el inconsciente colectivo de los japoneses.

> En los tiempos feudales los señores y sus vasallos tenían que hacer una peregrinación anual para ofrecer sus respetos al *shogun* en Tokio (o Edo, como se la llamaba entonces). Esta ruta se llamaba el *Tokkaido*. Para la mayoría de los japoneses modernos esta ruta se recorre ahora al revés para facilitar otro tipo de peregrinación: el del redescubrimiento de los valores tradicionales y el patrimonio conectados con la japonesidad. Kioto se presenta en el film tanto como una especie de museo como un lugar pertenencia compartida a un pasado común y como destino turístico. Kyoto es un lugar para huir del moderno proceso de reconstrucción nacional y recuperar un sentido de continuidad nacional[323].

[323] PHILIPS, Alastair (2003): "Pictures of the past in the present: modernity, feminity and stardom in the postwar films of Ozu Yasujiro", *Screen*, 44:2, Summer, p. 164

VI.7.1 Ritos de purificación

En Kioto visitan el templo de *Kiyomizudera* (*el templo del agua pura*)[324], el cuál, según Bordwell «culminates in imagery of dripping water that echoes Shinto and Buddhist purification rituals, ironically contrasting with Noriko's claim that Onodera is "unclean"» (1988: 311)[325]. Más que irónicamente, creemos que realmente, a lo que asistimos en esta secuencia es a este *rito de purificación* entre padre e hija.

El plano al que se refiere Bordwell es F174, en el que por el fondo y encuadradas dentro del cuadro, se ve cruzar a unas niñas vestidas de colegialas, mientras en primer término fluye el agua de una fuente: el significado es claro, pues no hay nada más *puro* que ese grupo de niñas. Tomando como referencia este último plano y el rito de purificación a través del agua al que hemos hecho referencia, y dado que estamos llegando al final del relato, vamos a proponer ahora una *ruta del agua* a través de éste. Empezando por el rito del agua por excelencia en Japón, el *cha-no-yu*; pasando por el encuentro de Noriko con Onodera en Tokio en el que veíamos un cartel de «Venice» y unos termos; la excursión a la playa de Noriko y Hattori; y el *Nō*, en el que el texto también hacía referencia al mar. Así, lo que presenta Ozu es una dialéctica entre el agua es-

[324] Es un templo budista de la escuela Hoshō y fue fundado en el año 798. La espaciosa baranda es famosa por su vista sobre Kioto. Es el décimo sexto lugar de peregrinación de los 36 dedicados a Kannon en el Japón Occidental (*Kodansha Japan Illustrated Enciclopedia*, Kodansha Tokyo, 1993, p. 798).

[325] « […] culmina con una imaginería de agua manando que hace eco con los rituales de purificación sintoístas y budistas, contrastando irónicamente con la afirmación de Noriko acerca de que Onodera es "sucio"»

tancada y el agua que se vierte; es decir, entre algo que está congelado (como los *travellings* en movimiento que hemos visto) y algo que debe fluir (el deseo de Noriko). Pero ese recorrido todavía no ha llegado a su final.

En F174, en concreto, es una tolva de agua de bambú tradicional asociado con la purificación del alma en los ritos budistas. Evidentemente es una alusión a los comentarios de Noriko sobre Onodera; pero también evoca un sentido de rito nacional a través del tiempo, pues esa agua puede haber sido vertida por años. Para subrayar esta mención a la renovación y contigüidad entre generaciones, más colegialas pasan a través del espacio central que se llena y vacía consecutivamente, y vuelve la música principal del film. Dado que son niñas, cosa bastante inusual en Ozu, pues tendía a utilizar niños en sus *castings,* también sugiere una relación entre Noriko y —dado que llevan el uniforme de la escuela nacional— el futuro del Japón.



F176



NORIKO-VENECIA-TOKIO



NORIKO Y HATTORI EN LA PLAYA



F174

Un autor que nos puede aportar una perspectiva interesante respecto del agua significante es Gastón Bachelar; concretamente, en su obra *El agua y los sueños*[326]. En ella identifica los elementos agua/tierra como los elementos femeninos por excelencia. En sus, a veces, excesivamente románticas y metaforizadas teorías, encontramos algunas perlas que nos pueden aportar matices nuevos a nuestra investigación. Por ejemplo, atendiendo a un plano q ue ya hemos analizado, F11 en el que más que el agua predomina la tierra; pero que en su primer inserto es al finalizar la ceremonia del té, por lo tanto, mezcla de agua y tierra:


F11

> […] esa mezcla es siempre un casamiento. En efecto, desde que dos sustancias elementales se unen, desde que se funden una en ot ra, se sexualizan. En el orden de la imaginación, para dos sustancias, ser opuestas es ser de sexos opuestos. Si la mezcla se opera entre dos materias de tendencia femenina, como el agua y la tierra, una de ellas se masculinizará ligeramente para *dominar* a su pareja. Sólo con esta condición la combinación es sólida y duradera, sólo con esta condición la combinación imaginaria es una *imagen real*. En el reino de la imaginación material, toda unión es casamiento y no hay casamiento entre tres (Bachelard, 1942 [1978: 148]).

Lo que en este fragmento de Bachelard es pura intuición, cobra pleno sentido en el texto ozuniano, pues en esa disyuntiva del *matrimonio* es la que se ha jugado el relato.

[326] BACHELARD, Gastón (1942): *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Lo que en este fragmento de Bachelard es pura intuición, cobra pleno sentido en el texto ozuniano, pues en esa disyuntiva del *matrimonio* se juega el conflicto del relato.

Pero volviendo con la secuencia, realmente, el primer plano de ésta es F171; en el que vemos a la mujer de Onodera paseado con Somiya. Esta especie de *intercambio de parejas*, nos sirve para recordar que el viaje a Kioto parece una especie de luna de miel de padre e hija, pero invertida —veremos hasta que punto es esto cierto cuando lleguemos a la secuencia del jarrón, en la que comparten la misma habitación. Lo primero que llama la atención son esas dos bandas negras en los extremos de la imagen que la estabilizan, encuadrándola sólidamente. Por encima, se oyen cánticos budistas rituales, pajarillos y voces de niños.

Somiya hacía años que no viajaba a Kioto: es su «primer viaje después de la guerra». En este sentido, no es sólo un viaje de despedida de Noriko, sino que también se está rememorando a la madre, posiblemente muerta en la guerra y, por tanto, se trataría de cerrar también ese círculo.

Por cierto que, esa referencia refuerza nuestra idea de que se trata de una luna de miel invertida, suponiendo que quizá, Somiya habría pasado la suya aquí. Por lo tanto, sobre este viaje, también existe el fondo trágico de la guerra, que sí sabemos con seguridad que influyó negativamente sobre Noriko provocándole debilidad (tensión alta, etc.). Por lo tanto, junto con la pérdida de la madre, el viaje a Kioto actuaría también como sutura de todo ello.

En esta secuencia, rodada en las antiguas barandas del templo de *Kiyomizudera*, *Banshun* sugiere una interrelación entre la concepción de los japoneses de tener una historia en común y esta

otra narrativa privada que estamos analizando. Entre las dos barandas (F171-173) hay una extensión de espacio del que sobresalen árboles y arbustos. Además, la apariencia del grupo de colegialas de excursión sugiere el estatus del templo como monumento nacional y evoca la interrelación entre lo contemporáneo (que no lo moderno) con la tradición intemporal. Este dualismo se replica en la banda sonora con la aparición de los cantos de los monjes y la risa de las colegialas.


F171


F172


F173

En el diálogo del principio entre Somiya y Misako, éste señala que Kioto es relajante en comparación con Tokio dónde «sólo hay polvo»; lo cuál es una clara referencia a la bomba atómica y al *perdón* que recibió Kioto por parte del ataque de los Aliados. Así, en el periodo de la posguerra, Kioto fue capaz de reforzar significativamente su imagen de repositorio de patrimonio japonés.

La mujer de Onodera y Somiya están situados sobre una pasarela (F171). Al otro lado —con una especie de barranco por medio— esta pasarela sigue en forma de «L» —parecido al escenario del

Nō— y desde allí les saluda alguien (F172): se trata de Onodera, la hija de éste y Noriko (F173): es un gesto de saludo ambiguo; como si fuese también un gesto de despedida —acentuado por ese barranco que hay en medio de ellos por el que pasa un río. Además, ya en F173, vemos que es realmente la hija de Onodera la que saluda, no Noriko.

VI.7.2 El jarrón

Empieza ahora la secuencia que consideramos como *Punto de Ignición* (PI) —concepto que hemos desarrollado en el capítulo dedicado a la metodología (V). Suele ser el punto del relato dónde la experiencia del espectador se hace especialmente patente, debido a que el texto logra cristalizar las emociones más profundas del espectador. En este caso, como dice uno de los críticos japoneses que hemos citado frecuentemente, Yoshida, se trata de la secuencia más sagrada del film (1998 [2003: 77]).

> Al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aún sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable (Tanizaki, 1933 [1998: 49]).

Esta descripción de Tanizaki del interior de una casa tradicional japonesa, nos da el tono exacto que vamos a encontrar en esta secuencia.

Yoshida es el único crítico de todos los que hemos estudiado que toma en consideración la posibilidad de que Ozu represente

una relación incestuosa; y creemos que llega a ese punto —el cuál compartimos— por el contexto de trasgresión patente que se respira en la secuencia, por la oscuridad imperante, por el hecho de que duerman uno al lado del otro y por la mirada ambigua de Noriko. Se nos puede objetar que, como dijimos más arriba, no era extraño en el Japón de la época que una hija de la edad de Noriko compartiese habitación con el padre; sin embargo, todo en el relato, la relación que hemos podido ir observando a lo largo del film, parece llevarnos hacia eso.

Tras la visita al templo que acabamos de analizar, padre e hija se preparan para dormir en una habitación compartida; hablan de los planes para el día siguiente y se acuestan. Se trata de una secuencia claramente dividida en dos partes. La primera acaba en el momento en el que padre e hija se acuestan y Noriko apaga la luz. Se trata de un bello paso de luz a oscuridad que nos habla también de la creatividad con la que Ozu manejaba el concepto de vacío, pues, efectivamente, por unos instantes, parece como si el dormitorio se vaciase.

La segunda parte de la secuencia abarca el breve diálogo que tienen a continuación y hasta que Ozu inserta el jarrón vacío.

Noriko aparece enfundada en un *kimono* blanco con motivos vegetales negros (seguramente, cortesía del hotel dónde se hospedan) y que podrían representar perfectamente unos lirios (F176) que debemos relacionar con el *Nō*. De hecho, en cierta manera, esta secuencia nos recuerda por contraste a esa otra secuencia que resuena especialmente en el film por localizarse en su centro geométrico; pero también por el sonido diegético del coro que impregnaba toda la representación: la del *Nō* —en la que el *shite* vestía también un esplendoroso ropaje blanco.

Hemos incluido los planos F175 a F178, para que se pueda comprobar que, pese a que Noriko ya ha decido casarse, todavía puede percibirse cierta relación incestuosa entre ellos; pues se acuestan uno al lado del otro y Noriko coquetea tocándose el pelo y sonriendo (F176). Lo mismo con Somiya, el cuál, además, la mira de forma admirativa y fuma (F177).


F175


F176


F177


F178

En F178 aparece un elemento nuevo en la secuencia: el jarrón, en la parte inferior izquierda; aunque no se ve perfectamente, pues está medio en penumbra y muy esquinado. Pero sí sirve para hacernos idea del espacio de la estancia y para saber dónde se encuentra —casi pegado a la ventana circular del fondo o *shoji*. Es importante, porque luego lo veremos en una posición sensiblemente diferente, por lo que comprobaremos hasta qué punto Ozu se aleja en esta secuencia de lo verosímil.

A continuación, Noriko apaga la luz (F179) y vemos esa otra luz que ilumina la parte media del plano y que se nos antoja, también, inverosímil (F180) —aunque podría justificarse como la luz de la luna atravesando el *shoji*. Al mismo tiempo, tal inverosimilitud va a servir para crear una atmósfera especial en la secuencia, que nos acerca al mundo onírico —o, como decía Yoshida, sagrado—; pero no al de la inquietud del teatro *Nō*, sino a uno en el que Noriko va a poder *confesarse* y enfrentar definitivamente su *campo vacío*. Fijémonos, además, que la cabeza de Noriko va a ir a descansar justo adónde se encuentra el jarrón, pero dejándolo a su espalda; por lo que es imposible, ya tumbada, que pueda verlo.

Por otra parte, como se ve en F179, vuelve a predominar el



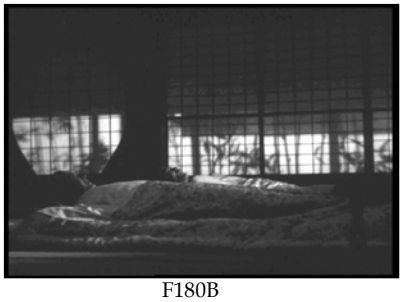
F179



F180

cuerpo de Noriko —ya que no podemos ver su rostro—, tapándose con el edredón de forma bastante sensual (F180).

La segunda parte de la secuencia —desde que se apaga la luz— la componen 16 planos de montaje. Y este es el diálogo que tiene lugar:



F180B

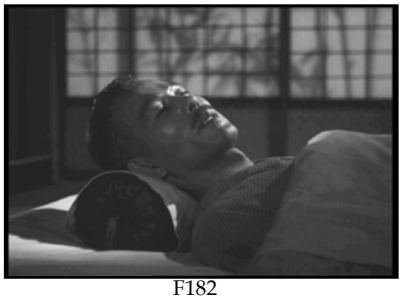
—Noriko: Padre.

—Somiya: Humm…



F181

—N: Llevada por mi ignorancia, creo que he sido muy injusta con Onodera.



F182

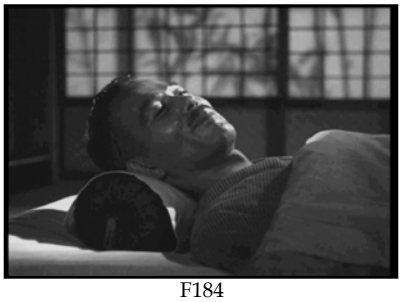
—S: No te preocupes.



F183

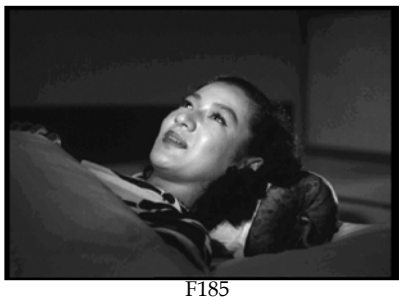
—N: Su mujer es una persona muy agradable y han formado una pareja maravillosa. Ahora me doy cuenta de que no hay nada sucio entre ellos.

—S: Tranquila. No te preocupes.



F184

—N: Nunca debí decirle que era sucio.



F185

—S: Él no te lo tiene en cuenta.

—N: ¿Estás seguro de eso?

—S: Seguro, olvídalo.

[Pausa]

—N: ¿Sabes, padre? …



F186

Somiya duerme y ronca.



F187



F188

… incluso en tu caso me pareció extremadamente de mal gusto.



F188B

Noriko mira al padre esperando una reacción

Para empezar, es interesante señalar cómo los primeros planos de padre e hija están montados en direcciones contrarias (F181-182); nos referimos a que la colocación del cuerpo de Noriko y su mirada van de derecha a izquierda; mientras que el cuerpo de Somiya aparece tumbado de izquierda a derecha. Lo remarcamos porque, aunque es una solución de montaje muy usual; hemos visto, sin embargo, desde el principio del relato que para mostrar la relación entre padre e hija Ozu ha optado por planos más frontales, en los que no había posibilidad de direcciones diferenciadas. Por lo tanto, la mirada de Noriko —quizá como la de un niño que acaba de pasar el Edipo— se autoafirma, aún dubitativamente por primera vez y, por ello, en esta secuencia parece vagar levemente por el espacio de la oscura habitación.

Noriko pasea entonces la mirada por el techo (F189-189B) y se inserta por primera vez el jarrón (F190). El siguiente plano de Noriko (F191) nos la muestra por primera vez en la secuencia sin sonreír; precisamente cuando el padre se acaba de dormir. Ese cambio de expresión puede explicarse, por una parte, porque ya no tiene sentido que sonría si su padre está dormido; en el sentido de que si como venimos afirmando desde el principio, la sonrisa de Noriko la sitúa en una posición histérica, esa protección ante *lo*

sucio, el sexo, lo incestuoso, ya no tiene sentido.

Tendremos que dar cuenta también de cómo influye en la desaparición de su sonrisa el jarrón, pues ésta se borra tras el primer inserto de éste en la secuencia —sin que ello suponga que ella haya visto el jarrón.

En F191 también cambia la mirada de Noriko, transformándose en melancólica; pero también de mirada hacia el futuro. Podemos decir, entonces, que ese


F189


F189B


F190 Y 192


F192


F191B


F193


F201

tipo de mirada surge del enfrentamiento de Noriko con el campo vacío del jarrón.

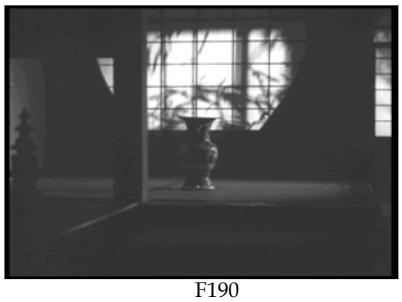
Tras el jarrón se vuelve sobre Noriko y, en unos leves cambios de dirección de mirada (F191-B-C) se percibe que todavía sufre en su interior. Finalmente, tras F191C, se vuelve a insertar el jarrón, el cuál cerrará ya la secuencia.

Lo primero en lo que deberíamos fijamos respecto del plano del jarrón es que su posición no se corresponde físicamente con el plano anterior en el que se le localizaba (F178/190); pues parece encontrarse en un lugar diferente, como más separado de la ventana y con una pata de mesa que no habíamos visto en ningún momento. Es decir, nos encontramos fuera de toda lógica verosímil. Esta idea se refuerza por el hecho de que aunque con el jarrón vemos intercalada la mirada de Noriko, es imposible (verosímilmente) que sea la mirada de Noriko la que sostenga el punto de vista del aquel.

Sin embargo, el jarrón muestra su presencia en ambos casos, sigue ahí con más (F190) o menos (F178) evidencia. En este sentido, podemos traer a colación un pasaje de Mitry:

> Fuera de los personajes, y con ellos, existe un espacio completo, un mundo (o un aspecto del mundo) que se halla comprometido y que constituye la "realidad episódica" cuyas fluctuantes modalidades seguimos. Pero cada cosa, cada objeto implicado de este modo, compromete no sólo su existencia sino incluso su "esencia" (Mitry, 1963 [1989: 142]).


F178


F190

Antes de avanzar más en el análisis de esta secuencia que hemos denominado como de PI y, por ello, de suma importancia para nuestro análisis, vamos a detenernos en dar un breve repaso de las aportaciones más importantes acerca del jarrón, que es con diferencia la secuencia dentro de toda la filmografía ozuniana que más literatura crítica ha provocado.

VI.7.3 El jarrón en la crítica

Una de las interpretaciones más clásicas de la función del jarrón en *Banshun* es la de Schrader, el cuál la basa en su concepto de *lo trascendente*. Como vimos en el segundo capítulo de nuestra tesis, Schrader habla de estilo trascendental[327], cuyo uno de sus máximos exponentes sería Ozu. Éste se organiza en tres escalones: lo *cotidiano* estilizado, considerado como preludio de la redención; la *disparidad* o la difícil relación del hombre con lo real; y, por úl-

[327] El *estilo trascendental* revelaría una "forma universal de representación" que sería la expresión común de lo Trascendente en el cine; lo que le lleva a Schrader a afirmar que los filmes de Ozu, Bresson y Dreyer sólo se diferencian en los rasgos culturales y de personalidad de sus autores; sin embargo, en estilo son similares y representan «a unified reflection of the Trascendent on film» («un reflejo unificado de lo Trascendente en el film») (Schrader, 1972: 10).

timo, el éxtasis (*stasis*) «una visión congelada de la vida que no resuelve la disparidad sino que la trasciende» (Schrader, 1972: 49).

> Perhaps the finest image of stasis in Ozu's films is the *lengthy shot of the vase in a darkened room* […] *The vase is stasis*, a form which can accept deep, contradictory emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendent.
>
> The decisive action —the miracle of tears[328]— has little meaning in itself but serves to prove the strength of the form. The transcendental style, like the vase, is a form which expresses something deeper than itself, the inner unity of all things. This is a difficult but absolutely crucial point; transcendental style is a form, not an experience […]
>
> The everyday and disparity are experiential, however; they taunt and tease the spectator's emotions. But stasis is formalistic; it incorporates those emotions into a larger form (pp. 49-51, la cursiva es nuestra)[329].

Aunque nos parece muy sugerente, no podemos estar de acuerdo con Schrader al decantarse antes por la forma que por la experiencia: la forma, en todo caso no dejaría de ser una vía —el jarrón— para acceder a eso trascendente o éxtasis, al cuál, no se podría llegar sino es a través de la experiencia del texto. Así, ésta no es sólo reconocer unas formas, sino, a través de ellas o gracias a ellas, experimentar, además de la buena forma o *gestalt*, también

---

328 Para Schrader, el PP de Noriko tras el primer inserto del jarrón, denotaría que ésta está a punto de llorar (aunque nunca se llega a ver).

329 «Quizás la más fina imagen del éxtasis en los filmes de Ozu sea el largo plano del jarrón en una oscura habitación […] El jarrón es éxtasis, una forma que puede aceptar una profunda y contradictoria emoción y transformarla en una expresión de algo unificado, permanente, trascendente.

La acción decisiva —el milagro de las lágrimas— tiene poco significado en sí misma, como el jarrón, pero sirve para probar la fuerza de la forma. El estilo trascendental, como el jarrón, es una forma que expresa algo más profundo que la cosa en sí, la unidad interior de todas las cosas. Este es un punto difícil pero crucial; el estilo trascendental es una forma, no una experiencia […]

Lo cotidiano y la disparidad son experienciales, sin embargo; provocan y se burlan de las emociones del espectador. Pero el éxtasis es formalista; incorpora esas emociones dentro de una forma más amplia».

la herida que el sujeto reconoce en todo relato —entendiendo relato como algo más que narración. Quizá, en Schrader, podríamos cambiar éxtasis por goce, así, poner «sagrado» donde él dice «trascendental».

La posición de Schrader se resume diciendo que es un problema de compartir sensaciones e imágenes: cada uno podemos tener experiencias y éxtasis por separado, pero será difícil explicárselo a otros si es que no se ve reflejado en una forma como la del jarrón. La cuestión es saber si, como espectadores, llegamos al éxtasis a través del jarrón; ara descubrir si, finalmente, habría una experiencia trascendental. Además, el jarrón se coloca suficientemente en la penumbra como para señalar que no es precisamente la forma lo más importante ahí.

Otra interpretación clásica de la secuencia del jarrón, posterior a la de Schrader, es la de Richie:

> The vase serves as a pivot. Though it *means* nothing in itself (not even repose, sleep), it is the pretext for an amount of elapsed time; it is something to watch during the period in which the feelings of the daughter change. It is difficult to say why this is more satisfying than the ordinary way of doing it, i.e., having us watch the change of the actress's face. Perhaps one reason is that Ozu imposes a kind of impersonality. A sort of coolness, between the daughter and us. Not by seeing her, but by seeing what she sees […] we can more completely, more fully, comprehend. In being shown only the vase during the crucial seconds when she comes near tears, we are put into the position of having to imagine her feelings. Although we do not necessary imagine that she will be near tears when we next see her, the vase has occupied our attention while we were occupied with her feelings (there being nothing else to think about at this point in the film), and we consequently accept her feelings, no matter what they are. We have been led into an emotional situation, and at its climax are given nothing to look at. The surge of our own emotions, and *Late Spring* is a

> deeply moving film, creates a reciprocal emotion that, because we have put ourselves into it, becomes for us real. This is obviously very far indeed from the simplicities of symbolism (Richie, 1974: 138).[330]

Nos interesa remarcar aquí la última frase, pues señala un peligro muy evidente a la hora de enfrentarse a una imagen como la del jarrón. Ésta no se puede considerar como un (simple) simbolismo; aunque, por su puesto tenga que ver con nuestras emociones y con las de Noriko. Más adelante intentaremos definir en qué sentido integramos aquí lo que podamos entender por símbolo o por la dimensión simbólica.

Así, unos años antes, afirmaba:

> El método de Ozu, al igual que todos los métodos poéticos, es oblicuo. No compara emociones, las sorprende; se limita a si mismo precisamente con el fin de alcanzar profundidad, para trascender estas limitaciones; su formalidad es la de la poesía, un contexto que sorprende y que, por consiguiente, destruye costumbres y familiaridades, devolviendo a cada palabra, a cada imagen, una frescura que tenía originariamente.
>
> Por todo esto, Ozu está muy cerca de los *sumi-e*, los dibujos en tinta de los maestros de Japón, y de los poetas *haiku*, y esto es entendido algo

[330] «El jarrón sirve de pívot. Aunque no *significa* nada en sí mismo (no siquiera reposo, sueño), es el pretexto para una cantidad de tiempo elidido; es algo para ver durante el periodo en el cual los sentimientos de la hija cambian. Es difícil de decir porqué es esto más satisfactorio que la manera ordinaria de hacerlo, esto es, teniendo nosotros que observar el cambio de la expresión de la actriz. Quizá una razón es que Ozu impone un tipo de impersonalidad. Una especie de frialdad entre la hija y nosotros. No por verla a ella, sino por ver lo que ella ve […] podemos más completamente, más enteramente, comprehender. Al ser mostrado el jarrón sólo durante los segundos cruciales cuando ella casi llora, se nos pone en la posición de tener que imaginar sus sentimientos. Aunque no necesariamente imaginamos que ella estará casi a punto de llorar cuando la vemos la vez siguiente, el jarrón ha ocupado nuestra atención mientras estábamos ocupados con sus sentimientos (no habiendo nada más acerca de lo que pensar en este punto del film) y nosotros consecuentemente aceptamos sus sentimientos sin importan cuáles sean. Se nos ha dirigido hacia una situación emocional, y en su clímax no se nos da nada a lo que mirar. El erguimiento de nuestras propias emociones, y *Primavera tardía* es un profundo y conmovedor film, crea una emoción recíproca la cual, porque nos hemos puesto a nosotros mismos en ella, se convierte en real para nosotros. Esto está obviamente muy lejos de la simplicidad de un simbolismo».

> oscuramente por los japoneses, que llaman a Ozu «el más japonés de todos los directores japoneses».
>
> La sintaxis cinemática de Ozu es corno es porque él encontró, a través de la experimentación y el error (como todos los maestros artesanos), que es mejor crear el recipiente, la estructura que debe abarcar mejor, que debe presentar mejor, que debe preservar mejor la revelación del carácter humano, pues tratan del carácter humano estas observaciones que son morales porque son verdaderas.[331]

Richie afirma también que lo principal en el jarrón en esta secuencia es el hecho de estar

> […] empty of all but *mu*, we suddenly apprehend what the film has been about, i.e., we suddenly apprehend life […] The vase itself means nothing, but its presence is also a space and into it pours our emotion […] our emotion, so carefully dammed by Ozu through most of the film, is allowed finally to escape (p. 174).[332]

Richie nos informa, además, de algo —que luego confirmará Yoshida— acerca de que el jarrón no aparecía en el guión original. Según Richie, muchas veces así ocurría con los campos vacíos que utilizaba Ozu; aunque ello no significase improvisación, sino que era algo «that became apparent only during the course of creating the film» (p. 175)[333]. Es algo que encontramos una y otra vez: la crítica generalizada sigue insistiendo en lo controlado, formalista y estudiado hasta el mínimo detalle del texto ozuniano; sin embargo, algo tan importante en su construcción como son los campos vací-

---

[331] RICHIE, D. (1963): "Yasujiro Ozu: la sintaxis de sus filmes", *Film Quarterly*, Winter,; incluido en PALACIOS (1974) *op. cit.*, p. 19.

[332] « […] vacío de todo menos de *mu* [v. nota 1], aprehendemos acerca de qué ha sido el film, de repente aprehendemos la vida […] El jarrón por sí mismo no significa nada, pero su presencia es también un espacio y dentro del cuál se vierte nuestra emoción […] a nuestra emoción, tan cuidadosamente mortificada por Ozu a lo largo de la mayor parte del film, se le permite finalmente huir».

[333] «Que se convertía en aparente sólo durante el curso de la creación del film».

os, sólo aparecían durante el rodaje y montaje; demostrándonos cómo el inconsciente actúa en los momentos importantes de la creación.

En resumen, Richie interpreta el jarrón como la transmisión del dolor de Noriko por la necesidad de separarse de su padre; así, el jarrón se convierte en una representación de su emoción en una forma purificada. Noriko sabe que debe casarse y el jarrón sostiene nuestra emoción tanto como la suya, lo que crea una identificación con ella.

Otra autora que se preocupa de la posible relación del jarrón con lo simbólico es Audie Bock. En su obra —una de las mejores dedicadas al análisis de los maestros del cine japonés en general— habla del jarrón, en una discusión más general sobre los campos vacíos o, como ella los llama *still-life punctuations*. Los considera *zonas de descanso* (*rest stops*), ajenos al punto de vista de ningún personaje de la historia y recordatorios de la continuidad mundana al mismo tiempo que de lo efímero. Estos planos de objetos de duración mantenida conllevan varios significados, dependiendo de su emplazamiento en la cronología del film.

Así, según su montador Yoshiyasu Hamamura, Ozu calculaba su duración de una manera especial: se metía en la sala de montaje con un cronómetro y sin mirar la imagen, fijaba la vista en cualquier otro lugar, apretaba el botón e intuitivamente determinaba el intervalo.

> The triumph of this method can be seen in the emotion absorbed and brought under control by the shot of a vase in the corner of the inn room […] The quality of life cycle is further enhanced by still-life shots, which always begin and end Ozu's films […] These empty shots of nature, man-made artefacts and buildings and even small objects like the vase in its

> dark alcove *are not symbols in the western sense, but vehicles for the transcendent, ineffable quality of life that takes us outside of mere human emotion*.[334]

Efectivamente, tampoco creemos nosotros que el jarrón sea *símbolo* de nada —sea a la manera occidental o no. Más bien nos inclinamos por pensar que se parte de una estructura más amplia —y ahí puede encajar lo que Bock llama *vehicles for the transcendent*— formada por todos los elementos del texto y que, indefectiblemente llevarían hacia una dimensión simbólica. Por cierto que el concepto de lo *trascendente* en el cine de Ozu ya lo había tratado con anterioridad Schrader, como ya hemos detallado al inicio de este epígrafe.

Emprendamos ahora una incursión en la crítica japonesa. En un libro colectivo centrado exclusivamente en el film más conocido de Ozu, *Tokyo Monogatary* (*Cuento de Tokio*, 1953), nos hemos fijado en la aportación de Hasumi Shigehiko[335] el cuál, aunque no habla en concreto de *Banshun*, sí tiene ciertas ideas sobre la totalidad de su obra y de *Cuento de Tokio* (*Tokyo Monogatary*, 1953) que pueden ser aplicables a *Banshun*.

En resumen, Hasumi afirma que el talento de Ozu reside más en elegir una imagen de un objeto cualquiera que pueda fun-

---

[334] BOCK, Audie: *Japanese Film Directors*, Kodansha International, LTD, Tokyo, New York and San Francisco, 1978, p. 84 (Ozu: pp. 69-98). «El triunfo de éste método puede ser visto en la emoción absorbida y llevada bajo control por el plano del jarrón en la esquina de la habitación de la posada de *Primavera tardía* […] la cualidad del ciclo de la vida es llevada más allá por los campos vacíos, que siempre inician y acaban los filmes de Ozu […] Estos campos vacíos de naturaleza, objetos manufacturados y edificios e incluso pequeños objetos como el jarrón en la oscura alcoba en el sentido *no son símbolos occidental, sino vehículos de lo trascendente, inefable cualidad de la vida que nos lleva fuera de la mera emoción humana*». (La cursiva es nuestra).

[335] HASUMI, Shigehiko (1983): *Kantoku Ozu Yasujiro* (*Director Ozu Yasujiro*), Chikuma shobo, Tokyo. Hay un capítulo de este libro traducido al inglés en HASUMI, Shigehiko: "Sunny Skies", *Ozu's Tokyo Story,* David Desser ed. (1997), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 121-122.

cionar poéticamente en un momento particular, siendo asimilada dentro del film; pero no por fijarla dentro del film se puede considerar a esa imagen como poética fuera del film. De todas formas no tiene sentido preguntarse si se lo considera o no «poético». Digamos que las emociones cinemáticas que experimentamos en el momento en que la imagen se proyecta en la pantalla son *poéticas*. Para Hasumi, cualquiera que sean las conclusiones, Ozu evita saturar el objeto en la pantalla con lirismo; manipulando lo que vemos sin mediación y sobrepasando la psicología al traer a la superficie la condición de film siendo film.[336]

Vayamos ahora con la primera de las neoformalistas, la cuál no sólo comenta el tema del jarrón, sino que realizó, como ya vimos en el capítulo segundo, un estudio completo de nuestro film. Nos referimos a Kristin Thompson y su obra *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*[337]. Fiel a su dispositivo teórico, Thompson habla de los diversos *devices* (artefactos, dispositivos, mecanismos) que hacen del cine de Ozu diferente del cine clásico de Hollywood:

> One final device that is characteristic of Ozu's style is his use of what we termed the "hypersituated object." Ozu sometimes places within the frame objects that draw our attention far beyond their narrative function; sometimes, indeed, they have virtually no narrative function at all […] But perhaps the most famous and controversial use of a hypersituated object comes later, in the Kyoto scenes, as Noriko and her father are lying in bed […] (Thompson, 1988: 338-339) [338] .

[336] HASUMI (1997) *op. cit.*, pp. 121-122.

[337] THOMPSON, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis,* Princeton University Press, New Jersey.

[338] «Una herramienta final que es característica del estilo de Ozu es su uso de lo que hemos calificado el "objeto hipersituado". Ozu algunas veces sitúa objetos dentro del cuadro que dirigen nuestra atención más allá de su función narrativa; algunas veces,

Hemos elidido el fragmento que sigue a continuación, pues es una descripción de la secuencia del jarrón —de la cuál, hemos incluido nuestra propia descripción en el epígrafe anterior. Enseguida vamos a ver cómo la interpreta; pero antes nos gustaría señalara que ese concepto que denomina «objeto hipersituado», nos recuerda de alguna manera a un concepto de Deleuze, el cuál introdujo unos años antes[339], el *opsigno*, como imagen puramente visual —del cuál hablaremos enseguida para analizar la aportación de Deleuze a la discusión sobre el jarrón. Sólo lo señalamos aquí, porque Thompson no reconoce esta influencia que nosotros creemos clara.

Pero fijémonos ahora en cómo Thompson interpreta la secuencia que nos ocupa, tomando como referencia la interpretación de Richie que hemos visto —criticándola—, en el sentido de contendedor de nuestra emoción del film:

> This is not the *emotional high point* of the Kyoto scenes. Here Noriko has been regretting her remark to Onodera about his remarriage being "unclean" and she tries to tell her father that she also finds it difficult to accept the idea of his remarriage. Rather, the *emotional climax* comes later, when the pair is packing to leave Kyoto, and the professor finally conveys to her what marriage means and the necessity of their separating; this is when Noriko's true acceptance of the change comes. If the vase (which, incidentally, seems to have *no specific traditional associations* for a Japanese audience) is really there to help release our emotions in some way, why does Ozu put it in too soon? Given the films consistent use of cutaways in a non-narrative way, it seems more reasonable to see it as a non-narrative element wedged into the action (Thompson, 1988: 339, la

realmente, no tiene prácticamente ninguna función narrativa en absoluto […] Pero quizá el más famosos y controvertido uso del objeto hipersituado venga más tarde, en las secuencias de Kioto, cuando Noriko y el padre yacen tumbados en las camas».

339 DELEUZE (1985) *op. cit.*

cursiva es nuestra). [340]

Hemos traducido aquí *cutaway* como *campo vacío*, aunque no sea la traducción exacta. Es interesante que la estadounidense diga que no es la *cumbre emocional*, cuando le dedica un espacio tan extenso en su discurso: de alguna manera, parecería cómo si Thompson se estuviese protegiendo de aquel punto en el texto dónde su emoción como analista fílmico se hace más patente. Sobre todo, además, cuando reconoce que a continuación sí se llega a uno de esos puntos —se refiere a dos secuencias más tarde en el film, cuando padre e hija empaquetan para irse de Kioto. Precisamente, dónde hay un discurso —al que todavía no hemos llegado en nuestro recorrido— en el que, aunque las palabras pesan realmente por la verdad que encierran; pueden, al mismo tiempo, suavizar o desembragar la emoción del espectador, pues se cierra el sentido de todo lo que se había estado poniendo en juego hasta ese momento.

Por otra parte, cuando afirma que el jarrón no tiene una *specific traditional associations for a Japanese audience*, se equivoca en parte. Es decir, acierta si lo que afirma es que no se trata de ningún jarrón excepcional en el plano artístico; pero se equivoca en el sentido de que, aunque sea un jarrón vulgar y sea del tipo que podemos encontrar en cualquier habitación en ese tipo de posada

[340] «Esta no es la *cumbre emocional* de las secuencias de Kyoto. Aquí ha estado arrepintiéndose de su comentario sobre Onodera acerca de que su vuelta al matrimonio fuese sucio y le intenta decir a su padre que también encuentra difícil aceptar la idea de su nuevo matrimonio. Antes bien, el *clímax emocional* viene más tarde, cuando la pareja está haciendo las maletas para dejar Kyoto, y el profesor le trasmite finalmente qué significa el matrimonio y la necesidad de su separación; aquí es cuando aparece la verdadera aceptación del cambio por parte de Noriko. Si el jarrón (el cuál, incidentalmente, no parece tener *ninguna asociación tradicional específica* para la audiencia japonesa) está realmente allí para ayudar a liberar nuestras emociones de alguna manera ¿por qué lo introduce tan pronto? Dado el uso consistente de [campos vacíos] de una forma no narrativa, parece más razonable verlo como a elemento no narrativo incrustado en la acción».

tradicional japonesa, está situado en un rincón de la estancia o *tokonoma* del cuál ya hemos hablado en la secuencia del *cha-no-yu* y que, resumiendo, viene marcar especialmente tanto al jarrón como a ese espacio dentro del dormitorio, dicho de otra manera, es un rincón que se supone deber mirarse con actitud de contemplación estética —un espacio, además, que suele ser perpendicular al jardín, como podemos ver por la ventana circular tras la que se ve moverse en sombras las ramas de bambú. Por otra parte, como comprobamos en la secuencia del *cha-no-yu*, junto a ese lugar se encontraba el personaje que ha servido de detonador del cambio de Noriko y del cuál se habla indirectamente en la secuencia del jarrón: la Sra. Miwa; lo que podría darnos nuevas significaciones.

Así sigue el fragmento de Thompson:

> Such wedges must have an effect on the story, assuredly, *if only in the negative sense of diffusing our attention*. Here we might conclude that Ozu is in fact blocking our complete concentration on Noriko in order *to prevent our taking this as the emotional climax of the film*; indeed, he avoids such cutaways during the packing scene, when we focus in entirely on the characters' conversation. But in any case, the choice of a vase for such a purpose is arbitrary; the shots could have shown a lantern in the garden, a tree branch, or whatever. As an emotion-charged symbol, a cut to Somiya's toothbrush and glass would have been more effective, since earlier we had seen Noriko handing these objects to her father, and this would have associated them with the pair's relationship. *They have never even glanced at the vase*. The very arbitrariness of the choice should warn us against *simplistic readings* (pp. 339-340, la cursiva es nuestra).[341]

[341] «Tales insertos, deben tener un efecto en la historia, sin duda, aunque sea en el sentido negativo de *difuminar nuestra atención*. Debemos concluir aquí que Ozu está, de hecho, bloqueando nuestra completa concentración en Noriko para prevenir nuestra asunción de tomarlo como un clímax emocional del film; verdaderamente, evita tales campos vacíos durante la secuencia de las maletas, cuando nos concentramos enteramente en el diálogo de los personajes. Pero en todo caso, la elección del jarrón para tal propósito es arbitraria, los planos podrían haber mostrado una linterna en el jardín, el tronco de un árbol,

Como hemos apuntado, esas *simplistic readings* se refieren a Richie. Evidentemente, éste, en lo que hemos analizado, no es capaz de conceptualizar del todo la emoción que percibe, tanto propia como la de los personajes. Sin embargo, creemos que por su parte, Thompson tapona esa emoción allí dónde la localiza más presente. Por ejemplo, cuando afirma que el jarrón está ahí solo en *the negative sense of diffusing our attention* […] *in order to prevent our taking this as the emotional climax of the film*. No negamos que en cualquier otro tipo de film —en los manieristas, por ejemplo— pueda haber elementos que sirvan para confundir, engañar o prevenir al espectador de tomar ciertas asunciones.

En el caso de Ozu, inserto en el modelo clásico, no creemos que sea el caso. Pero, además, si tuviese esa característica ambivalente, debería tener alguna más, dado que, finalmente, aunque Thompson le quite importancia, ahí hay un jarrón muy concreto, y no una *lantern in the garden, a tree branch, or whatever*. De hecho, creemos que tiene mucho sentido que sea un jarrón si tenemos en cuenta la ruta del agua que hemos localizado desde el principio. Además, el jarrón comparte una cadena semántica a través de las dos artes Zen más importantes que hemos podido localizar en el relato: el *cha-no-yu*, a través del *ikebana*, éste, con su propio jarrón y siempre presente en la salas de té; y el *Nō*, a través del título de la obra, *Kakitsubata* (*Flor de lirio*) y del propio vacío (como vacío está el jarrón) que el *Nō*, como representación artística teatral, gestiona simbólicamente —en un próximo epígrafe veremos, además,

o lo que fuere. Como un símbolo cargado de emoción, un corte al cepillo de dientes de Somiya y el vaso hubiese sido más efectivo, puesto que antes hemos visto a Noriko pasando estos objetos a su padre, y esto les hubiese asociado con la relación de la pareja. Ellos nunca han fijado su mirada en el jarrón. La gran arbitrariedad de la elección debería prevernos contra estas lecturas simplísticas».

que todavía tiene más sentido que sea un jarrón, teniendo en cuenta un dato autobiográfico del mismo Ozu.

En este sentido, pierde fuerza la afirmación que hace Thompson acerca de que de que *they have never even glanced at the vase;* pues si decimos que puede haber una justificación biográfica del jarrón, entonces no estaría ahí para ser visto por los protagonistas sino por el mismo Ozu —luego veremos hasta qué punto es esto cierto teniendo en cuenta la información, que ya hemos reseñado de Yoshida y el mismo Richie, cuando afirman que los insertos del jarrón no estaban en el guión original, sino que Ozu los tuvo en cuenta a posteriori. De todas formas, cómo hemos señalado en el anterior epígrafe, sí existe un plano en la secuencia previa en el que, aunque los protagonistas no parecen verlo, encontramos el jarrón al fondo del dormitorio (F178).



F178



F190

Podemos pasar ahora a analizar lo que nos dice Bordwell sobre el jarrón[342]. Así, siguiendo con nuestra sospechas de que los teóricos neoformalistas evitan profundizar demasiado en aquellos momentos del texto dónde su emoción se pueda ver desbordada, Bordwell dedica tan sólo unas líneas a este tema: «the shot of a vase and a shoji on which bamboo branches are silhouetted —a cliché

[342] BORDWELL (1988) *op. cit.*

of "Japaneseness"»[343] (Bordwell, 1988: 311). Evidentemente, tildándolo de *cliché* se evita profundizar en ello —esta actitud actuaría a modo de *sentido tutor*.

En este sentido, crítica también duramente a Richie: «these interpretations rest in shaky premises»[344] (Bordwell, 1988: 117). Pasemos, pues, a reseñar lo que pueda aportarnos:

> Ozu's resolutely 'behavioral' narration makes it very hard to know what beliefs or insights cause Noriko's change of expression. (In plot terms, she has not yet fully accepted their separation, since she will later ask Somiya if they cannot stay as they are.) Moreover, as usual the camera angle does not tally with the character's angle of view. Worse, in early shots the Shoji wall is established as *behind* Noriko, so that neither the first nor the third shot can show her looking at the vase. It is not even clear that the vase is the object at issue in the cutaways, since the overall pattern of shadows is just as salient compositionally. Finally, the first draft of the original script made no mention of the vase and simply had Noriko looking at the ceiling; the second version describes not the vase but the "bamboo silhouettes" on the wall and still has her looking at the ceiling[345]. I am not saying that POV expectations do not come into play here, since some cues are undeniably present. But once more Ozu has undermined them. The scene may constitute another variant of false POV […] Moreover, the POV structure remains open: there is no fifth shot to confirm or deny the direction of Noriko's new glance. Ozu's fraying of POV cues makes the scene fairly unstable, and any interpretation of it must take such equivocations into account (*Ibíd*.).[346]

---

[343] «el plano de un jarrón y un shoji en el que se siluetean ramas de bambú —un cliché de "japonesidad"».

[344] «estas interpretaciones residen en premisas temblorosas».

[345] Bordwell toma esta información del guión publicado *Printemps tardif,* trans. M. and E. Wasserman (1986), Publications Orientalistes de France, París.

[346] La narración resueltamente "behaviorista" de Ozu hace difícil saber qué creencias o comprensiones causan los cambios de expresión de Noriko. (En términos de trama, ella no ha aceptado todavía completamente su separación, puesto que ella no ha aceptado completamente todavía su mutua separación, puesto que ella le preguntará más tarde a

Observamos cómo Bordwell utiliza en su lenguaje una serie de términos que intentan, no menoscabar, pero sí poner en tela de juicio las intenciones de Ozu en esta secuencia: «very hard to know», «it is no even clear», «undermined», «false POV», «fairly unstable», «equivocations». Nos sugiere demasiados términos en negativo para una secuencia que, cómo venimos analizando, es punto crucial de emociones. En este sentido, si de algo somos conscientes ya en este punto de nuestro análisis, es que Ozu construye un relato perfectamente engarzado en el que se construye un sentido muy determinado. Por ello, en esta secuencia tan importante no creemos que sea dónde Ozu empiece a jugar con ambigüedades, como parece desprenderse de éste fragmento bordwelliano.

Demos un paso adelante y veamos una interpretación a la que hemos hecho referencia y que es en tres anterior a la de Bordwell. Como vimos en el segundo capítulo, Gilles Deleuze[347] considera a Ozu el inventor de los *opsignos*:

> Aunque desde un comienzo acusó la influencia de ciertos autores americanos, Ozu construyó en un contexto japonés una obra que fue la primera en desarrollar situaciones ópticas y sonoras puras (aunque llegó

Somiya si no pueden permanecer tal como son). Además, como es habitual el ángulo de la cámara no coincide con el ángulo de visión del personaje. Peor, en planos recientes se establece que el muro del shoji está *detrás* de Noriko, de tal manera que ni el primer ni el tercer plano pueden mostrarla a ella mirando al jarrón. No está ni siquiera claro si el jarrón es el objeto en cuestión en los insertos, puesto que la estructura general de sombras es igual de notable composicionalmente. Finalmente, la versión final del guión original no hacía mención del jarrón y simplemente tenía a Noriko mirando al techo; la segunda versión no describe el jarrón, sino las "siluetas del bambú" en el muro y todavía tiene su mirada al techo. No estoy diciendo que las expectativas del PdV no entran aquí en juego, puesto que algunas pistas están sin lugar a dudas presentes. Pero una vez más Ozu las ha socavado. La secuencia puede constituir otra variante del falso PdV […] Además, la estructura del PdV permanece abierta: no hay un quinto plano para confirmar o denegar la dirección de la nueva mirada de Noriko. Las pistas deshilachadas del PdV de Ozu hacen la escena limpiamente inestable, y cualquier interpretación de ello debe tener tales equivocaciones en cuenta».

[347] DELEUZE (1985) *op. cit*.

> bastante tarde al con el sonoro, en 1936). Los europeos no lo imitaron sino que lo alcanzaron por sus propios medios, pero ello no impide a Ozu ser el inventor de los opsignos y los sonsignos. (Deleuze, 1985 [1986: 27]).

Pero vayamos directamente a la interpretación que hace de nuestra secuencia en cuestión:

> El jarrón de *Banshun* se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes. Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambió no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, "un poco de tiempo en estado puro": una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce. La noche que se muda en día, o a la inversa, remiten a una naturaleza muerta sobre la que cae la luz debilitando o intensificando (*Sono yotsuma* [348] , *Dekigokoro*[349]). La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito. El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella. Las naturalezas muertas de Ozu duran, tienen una duración, los diez segundos del jarrón: esta duración del jarrón es precisamente la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes. Una bicicleta también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada contra la pared (*Ukigusa* [350]). La bicicleta, el jarrón, las naturalezas muertas son las imágenes puras y directas del tiempo. Cada una es el tiempo, cada vez, bajo tales o cuales condiciones de lo que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio. El tiempo es "la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud" [Dôghen Shôbôghenzo, Ed. de la Différence]) (pp. 31-32).

348 *La esposa de esa noche*, 1930.

349 *Tentación*, 1933.

350 *La hierba errante*, 1959.

Este fragmento nos sirve para señalar que la imagen del jarrón se mueve en un nivel en el que el tiempo cobra una importancia especial, al igual que lo hacía el largo plano del coro del *Nō*. De alguna manera, nos indica cómo Noriko y Somiya se mueven en este momento en una especie de *tiempo puro*, y esa sería una de las funciones del jarrón, como una especie de semáforo —como el que veíamos al principio del film— que gestionaría el tiempo.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar también que el jarrón, como objeto, tiene un tiempo en sí mismo; en el sentido de que un jarrón es algo que perdura en el tiempo, en contraste con la degradación de las flores que puede contener —recordemos, desde una perspectiva arqueológica, los jarrones que nos han llegado de la antigüedad, inmutables, como fósiles; aunque en su origen sí son fruto de una metamorfosis, por ejemplo, desde la arcilla.

Para terminar con este repaso por la crítica alrededor del jarrón, vamos a finalizar con una de las propuestas más recientes; la cuál es interesante por varios motivos: se trata de un japonés y, además, cineasta; además, parte de su etapa formativa la pasó junto a Ozu. Kiju Yoshida no es, por tanto, un teórico que haya profundizado formalmente en el texto ozuniano, sin embargo sí ha intentado un análisis que creemos muy interesante, aunque sólo sea por sus intuiciones de japonés y cineasta.

Ya dijimos que en su obra *Ozu's Anticinema*[351], afirma que es la secuencia más sagrada del film (1998 [2003: 77]). De hecho, como vamos a ver, es el único crítico que percibe en la secuencia el carácter incestuoso de la relación entre padre e hija. Sin embargo, inexplicablemente, retrocede en el último momento, precisamente,

[351] YOSHIDA (2003) *op. cit.*

valiéndose del jarrón para evitar sostener esa idea con todas sus consecuencias. Veámoslo desde el principio.

> Needless to say, cinema is an art of time. We see films in a certain continuous timeframe. This being the case, it is inappropriate to display the shots of the vase too long, because such an act could destroy the unique expression in cinema based on the continuous flow of time. And as we've seen, Ozu-san hated to provide clear meanings in his films and playfully tried to avoid this. If the viewers are excessively attracted to the image of the vase and turn it into a mystery to be solved, Ozu-san must have laughed contemptuously at them. Or, he might even have been irritated. No matter how useless it seems, cannot help being attracted to the image of the vase because it violates Ozu-san's principles of filmmaking (p. 78).[352]

Yoshida se refiere a que Ozu *jugaba con el artificio del cine*, entendiendo el cine como un sueño creador de interacciones entre el pensamiento racional concentrado en comprender el caos del mundo y el deseo humano desesperado de encontrar un orden en el mundo (*Íbid.*). Por otra parte, en el fragmento se vuelve a percibir esa especial pregnancia que dos planos de un jarrón consiguen crear en el espectador; pregnancia que debería recordarnos, de nuevo, al melodrama y, quizá por ello, Yoshida da un paso adelante y dos atrás, en el sentido de que pese a localizar ahí el PI (la secuencia sagrada) enseguida se protege para afirmar que se trata de un juego ozuniano.

> The image of the vase becomes an indicator of Ozu-san's playfulness

[352] «No es necesario decirlo, el cine es un arte del tiempo. Vemos filmes en cierto continuo intervalo de tiempo. Siendo este el caso, es inapropiado desplegar planos del jarrón demasiado largos, porque tal hecho podría destruir la única expresión en el cine basada en el flujo continuo del tiempo. Y como hemos visto, Ozu-san odiaba dar significados claros en sus filmes y pícaramente intentó evitar esto. Si a los espectadores les atrae excesivamente la imagen del jarrón y lo convierten en un misterio que resolver, Ozu-san se debe haberse reído desdeñosamente de ellos. O puede incluso haberse irritado. No importa qué inútil puede parecer, no puede evitar sentirse atraído por la imagen del jarrón porque viola los principios de realización cinematográfica de Ozu».

> because of the daughter's facial expressions. In Ozu's films there is a clear distinction between the performance style of the leading actors and that of the supporting actors. While the latter are allowed rich and emotional facial expressions, the sacred protagonists are prohibited from performances that could deliver clear meanings and emotions. However, in *Late Spring,* in such tense scenes as the one at the Noh theatre or when the daughter asks her father about his remarriage, the leading actress clearly shows her emotions. Here the relationship between the ordinary characters and the sacred characters is subverted. The scene at the Kyoto inn is another example of such a performance by the leading character.
>
> The daughter smiles at the father from her futon. When she knows that he is already asleep, she stops smiling and looks at the ceiling without a word. She looks sad and lonely. She vaguely gazes at a far away place. Such a clear transformation of facial expressions easily lets the viewers assume what it signifies. It is an excessive performance for a sacred leading character in Ozu-san's films (p. 79).[353]

Para este fragmento nos sirven los comentarios anteriores; aquí incluso la protección es mayor, pues llega a decir que la actuación sagrada de Noriko es *excesiva*, cuando, si como él mismo la ha calificado es sagrada, el *exceso* formaría parte indisoluble de ésta característica. Sea como fuere, nos parece, como menos, curiosa esa insistencia en hablar de violaciones y exageraciones en

[353] «la imagen del jarrón se convierte en un indicador del espíritu juguetón de Ozu por las expresiones faciales de la hija. En los filmes de Ozu hay una clara distinción entre el estilo de actuación de los personajes principales y el de los secundarios. Mientras que a los últimos se les permite ricas y emocionales expresiones faciales, a los protagonistas sagrados se les prohíbe actuaciones que puedan emitir significados y emociones. Sin embargo, en *Primavera Tardía*, en tales secuencias tensas como la del teatro *Nō* o cuando la hija pregunta a su padre acerca de su nuevo casamiento, la actriz principal muestra claramente sus emociones. Aquí, la relación entre los personajes ordinarios y los sagrados se subvierte. La secuencia en la posada de Kyoto es otro ejemplo de tal actuación del personaje principal.

La hija sonría al padre desde el *futón*. Cuando se da cuenta de que está dormido, para de reír y mira al techo sin mediar palabra. Parece triste y solitaria. Mira vagamente a algún lugar lejano. Esta transformación tan clara de las expresiones faciales llevan fácilmente a los espectadores a asumir lo que significa. Es una actuación excesiva para un personaje principal sagrado en un film de Ozu».

un film de Ozu: la objeción al respecto sería tan fácil como afirmar que todo lo que está en un film de Ozu, pertenece a ese film; o sea, nada es más o menos exagerado, nada tiene más o menos derecho a pertenecer al *estilo Ozu*; en otro sentido, todo en el texto Ozu, como en los grandes maestros, hasta en sus exageraciones o desviaciones —si esa terminología fuese correcta— habla.

Sin embargo, Yoshida mismo nos hace intuir una salida: si afirma que es una actuación *excesiva*, sólo podemos deducir que fue Ozu el que la llevó a ese nivel —lo cual parece bastante probable dada la estricta dirección de actores que mantenía—; por lo tanto, más que defender que se trata de una actuación exagerada, deberíamos decir que, de alguna manera, Ozu quería señalar esa secuencia de manera especial.

> Another violation of Ozu-san's principles in the Kyoto scene is the very fact that what is inserted is the image of a vase. Usually, the shots of things and landscapes in Ozu-san's films are of anonymous ones. It's extremely ambiguous who watches them […] Instead, these things gaze at the sacred protagonists, as well as the audience.
>
> By way of contrast, the vase in the moonlight is not such an example. The image of the vase does not stare at the daughter and the audience. Any Japanese-style inn in Kyoto would commonly place vases in their rooms. Thus, it is not surprising if there is a shot of a vase in a film set in a Kyoto inn. It is important to note that *Late Spring's* vase is meant to be viewed as an art object by those who stay at the inn […] The vase placed in the room, on the other hand, is basically useless until it comes into the sight of viewers. Then it becomes an art object and begins to possess meanings […]
>
> In the case of the close-ups of the moonlight vase *Late Spring*, the viewers cannot help staring. The image of the vase leads the viewers to interpret its meaning. Ozu-san had always tried to avoid attaching specific meanings to the images in his films; he wanted to leave them ambiguous.

> So these shots of the vase become a serious violation of his rules (*Íbid.*).[354]

Este fragmento Yoshida desarrolla su idea de que Ozu estaría violando unas reglas autoimpuestas. En este sentido ya podemos adelantar que, aunque no lo reconoce —recordemos, no es un teórico—, por este tipo de concepciones parecería estar influenciado por los neoformalistas. De esa teoría no del todo bien digerida debido a que sus intuiciones le hacen ir en otra dirección —hacia lo sagrado— creemos que surgen algunas de sus contradicciones o, directamente, lapsus en este fragmento. Por ejemplo, afirma que el jarrón es el tipo de objeto que podríamos encontrar en cualquier posada japonesa; pero, a continuación nos recuerda que mientras que *is meant to be viewed as an art object…*

> This violation was probably caused by the situation in which the father and the daughter sleep side by side in the same room. Even though it is during the farewell trip between a father and a daughter, it is possible for the viewers to imagine this as her wedding night. After the scene reminiscent of a drama of love and hate between a man and a woman[355],

[354] «Otra violación de los principios de Ozu-san en la secuencia de Kioto es el hecho mismo de que lo que se inserta es la imagen del jarrón. Usualmente, los planos de objetos y paisajes en los filmes de Ozu son anónimos. Es extremadamente ambiguo quién los mira […] En su lugar, estas cosas miran a los protagonistas sagrados, tanto como a los espectadores.

Por vía del contraste, el jarrón a la luz de la luna no es ese tipo de ejemplo. La imagen del jarrón no mira a la hija y al público. Cualquier posada de estilo japonés en Kioto comúnmente colocaría jarrones en sus habitaciones, Así, no es sorprendente si hay un plano de un jarrón en un film localizado en una posada de Kioto. Es importante anotar que el jarrón de *Primavera tardía* está pensado para ser visto como un objeto de arte por esos que se hospedan en la posada […] El jarrón colocado en la habitación, por otra parte, básicamente no sirve para nada hasta que los espectadores lo ven. Entonces se convierte en un objeto de arte y empieza a poseer significados […]

En el caso de los primeros planos del jarrón en la luz de luna de *Primavera tardía*, los espectadores no pueden evitar mirar. La imagen del jarrón lleva a los espectadores a interpretar su significado. Ozu-san ha intentado siempre evitar adjuntar significados específicos a las imágenes de sus filmes; quiso dejarlas ambiguas. Por lo tanto estos planos del jarrón se convierten en una seria violación de sus reglas»

[355] Se refiere a la secuencia en la que Somiya incita a Noriko a casarse y, viendo que no lo consigue, le hace creer que va a casarse de nuevo.

> the episode at the Kyoto inn could especially imply unexpected *sensual meanings*. When the daughter smiles and says, "Father, I didn't like what you were going to do, but…" the line seems to be filled with the sensuality of a mature woman and lures the viewers to consider sexual connotations. It is surely immoral to imagine incest between the father and the daughter. Yet, as long as the man and the woman on the screen are not actually a father and a daughter but two actors, it is not unnatural for them to make love, and the viewers are not forbidden from imagining such a possibility. Consequently, the sensual possibilities provoked by the two actors and the plot between the father and the daughter try to repress conflict and instead coexist in the audience's mind. This kind of ambivalence forms the climatic moment of the playfulness in Ozu-san's films. (p. 80).[356]

Ya lo habíamos adelantado: vemos aquí por primera vez citado el hecho de que a lo que asistimos es a una relación incestuosa. Yoshida se remonta incluso a unas secuencias atrás para reforzar esa idea —pero es algo que nosotros hemos rastreado desde el inicio del film. Sin embargo, en la última frase tenemos de nuevo esa insistencia en protegerse de eso que tan valerosamente ha sabido localizar; nos referimos a su obstinación en convertirlo todo en un *juego*, cuando lo que parece claro —Yoshida mismo lo señala al justificarlo con esa otra secuencia— es que Ozu es muy coherente con el resto del film.

---

[356] «Esta violación fue causada probablemente por la situación en la que el padre y la hija duermen uno al lado del otro en la misma habitación. Incluso aunque es durante el viaje de despedida entre un padre y una hija, es posible para los espectadores imaginarlo como la noche de bodas. Después de la secuencia reminiscente del drama de amor y odio entre un hombre y una mujer, el episodio en la posada de Kioto, podría implicar especialmente *significados sensuales*. Cuando la hija sonríe y dice, "Padre, no me gustó lo que ibas a hacer, pero…" la línea de diálogo parece estar llena de la sensualidad de una mujer madura y lleva a los espectadores a considerar connotaciones sexuales. Seguramente es inmoral imaginar el incesto entre el padre y la hija. Sin embargo, puesto que el hombre y la mujer en la pantalla no son en realidad un padre y una hija sino dos actores, no es para ellos antinatural hacer el amor, y a los espectadores no se les prohíbe imaginar tal posibilidad. Consecuentemente, las posibilidades sensuales provocadas por los dos actores y la trama entre el padre y la hija tratan de reprimir el conflicto y en su lugar coexisten en la mente de la audiencia. Este tipo de ambivalencia conforma el momento climático de espíritu travieso en los filmes de Ozu-san» (la cursiva es nuestra).

> As the shooting of *Late Spring* went on, he probably realized that he was pushing the relationship between the father and the daughter too much toward that of a man and a woman. He should have been extremely pleased of and, at the same time, tremendously astonished at the fact that it was not immoral at all, even if the daughter embraces her father in the scene at the Kyoto inn. Ozu-san never overlooked the possibility that the viewers could play with the same dangerous imagination. *The image of the vase is inserted in order to prevent them from giving in further* (*Ibíd.*).[357]

Siguiendo en esa línea, Yoshida da todavía un paso más y quiere hacernos entender que el espíritu juguetón de Ozu se volvería en un momento dado contra él, llegando un momento en que, por culpa de esos artificios, el cine se volvería contra él.

> The image of the vase is the proof of such a reversal of fortune. When Ozu-san realized that his playfulness resulted in the implication of immoral incest, it was too late. He had to insert the unintended shot of the vase in order to avoid the possibilities of such connotations. It was as if cinema had avenged Ozu-san's playfulness (*Íd.*, p. 82).[358]

Aquí se ve claramente que Yoshida piensa en esa relación incestuosa teniendo en cuenta el relato desde su inicio. Pero ¿por qué esa insistencia en considerarlo una coartada? Sigue, afirmando que cuando los espectadores miran el plano del jarrón abruptamente insertado, no pueden evitar mirarlo. Pero si esto es así es precisamente porque es un depositario de nuestra emoción —como

[357] «A medida que el rodaje de *Primavera tardía* avanzaba, probablemente se dio cuenta de que estaba llevando la relación entre un hombre y una mujer demasiado adelante. Hubiese estado extremadamente agradecido y, al mismo tiempo, tremendamente asombrado del hecho de que no era inmoral del todo, incluso si la hija abraza a su padre en las secuencia in la secuencia de Kyoto. Ozu-san nunca pasó por alto la posibilidad de que los espectadores pudiesen jugar con la misma imaginación peligrosa. *La imagen del jarrón se inserta para impedirles ir más allá*» (La cursiva es nuestra).

[358] «La imagen del jarrón es la prueba de tal reverso de fortuna. Cuando Ozu se dio cuenta de que su juego resultaba en la implicación del incesto inmoral, fue demasiado tarde. Tuvo que insertar el plano inintencionado del jarrón para evitar la posibilidad de tales connotaciones. Era como si el cine se hubiese vengado del juego de Ozu».

diría Richie— no de coartada de éste. En las siguientes líneas encontramos una posible explicación:

> [Los espectadores] are forced to think about the meaning of the vase and interpret it. Such a moment forcing them to think distracts them from imagining the daughter's desire to be embraced by her father, or any woman's desire to make love with a man. For Ozu-san, the vase in the moonlight is an image of purification and redemption (*Ibíd.*).[359]

Visto así, Yoshida se aparta ligeramente de considerar al jarrón como una coartada; pero, sin embargo, surge otra dificultad, pues dónde dice *imagen*, pensamos que realmente quiere decir *símbolo*; con lo cual volvemos a ese tema que hemos discutido con anterioridad sobre la idoneidad considerar al jarrón símbolo de algo.

A continuación, Yoshida nos recuerda que no había descripción del jarrón en el guión, cuando normalmente Ozu pensaba todos campos vacíos que iba a incluir[360]; por lo que el plano del jarrón sería una *improvisación* durante el rodaje, sin haber pensado antes en él antes de éste.

> Ozu-san did not like to abruptly insert an irrelevant shot such as a vase simply in order to add an artificial meaning to a scene. Nevertheless, Ozu-san decided to violate his rules of filmmaking and to insert the image of the vase only because he was afraid that the shot/reverse shot between the father and the daughter would imply sexual desire between them. He did not want the viewers to think of incest between the two. In order to calm down the dangerously immoral passion between the characters, the image

[359] « [Los espectadores] son forzados a pensar acerca del significado del jarrón e interpretarlo. Tal momento forzándoles a pensar, les distrae de imaginar el deseo de la hija a abrazarse con el padre o el deseo de cualquier mujer de hacer el amor con un hombre. Para Ozu-san, el jarrón a la luz de la luna es una imagen de purificación y redención».

[360] Encontramos aquí un punto de contradicción con Richie el cuál, afirma lo contrario.

of the vase was indispensable (*Id.,* pp. 80-81)[361].

De nuevo se contradice Yoshida aquí, pues pensamos que realmente, si el relato alcanza en esta secuencia esa intensidad emocional tan potente es porque el deseo incestuoso sobrevuela el ambiente; por lo tanto, no estaba asustado de las implicaciones sexuales, sino que las buscó muy intencionadamente; otro tema será ver hasta que punto el jarrón suaviza ese carácter o, más bien, lo sublima.

> The daughter is also purified by this image of the redemptive vase. While the viewers are momentarily mesmerized by this shot, the daughter's facial expression drastically changes. Her smile is gone and her face takes on a sad expression, as if she had been abandoned. However, the process of this transformation is not shown. It is completed during the shot of the vase on the screen. The vase in the moonlight is always an object to be looked at. The effects of its beauty delay any thoughts of the viewers and create a quiet, empty moment. Such a moment rescues the daughter and the viewers from their immoral thoughts (*Íd.*, p. 81).[362]

Aquí introduce Yoshida un elemento nuevo, aunque no incide sobre él en profundidad; nos referimos al hecho de que parte de la transformación facial de Noriko (de una mirada jovial a una tris-

[361] «A Ozu-san no le habría gustado insertar abruptamente un plano irrelevante tal como un jarrón simplemente para añadir significado artificial a una escena. No obstante, Ozu-san decidió violar sus reglas de realización e insertar la imagen del jarrón sólo porque estaba asustado de que el plano de campo/contracampo entre el padre y la hija implicaría un deseo sexual entre ellos. No quería que los espectadores pensasen en un incesto entre ellos dos. La imagen del jarrón era indispensable para calmar la peligrosa pasión inmoral entre los personajes».

[362] «Se purifica también a la hija por esta imagen del jarrón redentivo. Mientras que los espectadores están momentáneamente fascinados por este plano, la expresión facial de la hija cambia drásticamente. Su sonrisa se ha ido y su cara toma una expresión triste, como si hubiese sido abandonada. Sin embargo, no se muestra el proceso de transformación. Se completa durante el plano del jarrón en la secuencia. El jarrón a la luz de la luna es siempre un objeto para ser mirado. Los efectos de su belleza retrasa cualquier pensamiento de los espectadores y crean un momento silencioso, vacío. Tal momento rescata a la hija y a los espectadores de sus pensamientos inmorales».

te) no es mostrada, precisamente, porque se inserta en ese momento el jarrón. Creemos que este es un aspecto importante que intentaremos desarrollar más adelante.

> When the purified daughter stares far away, her expression becomes limitlessly open and ambiguous and can indicate her sadness as she leaves her father, her innocent desire as a young girl wanting to be embraced by her father, her forbidden sexual desires for her father, her anxiety regarding her upcoming wedding night with a man, and her appreciation for her father who has protected her for such a long time. The viewers do not have to choose one decisive meaning out of the many. As long as the world is chaotic, human lives are filled with and ambivalent meanings (*Ibíd.*).[363]

Efectivamente, lo que no significa que Ozu no tuviese las ideas muy claras de la relación de la pareja que quería mostrar en este relato. Otra cuestión es el inserto del jarrón en sí, que como ya nos ha indicado, no fue de manera habitual. Así, va a ser en el fragmento siguiente donde Yoshida proponga finalmente una teoría al respecto:

> *The image of the vase simply exists to be looked at*. The image itself does not have a specific meaning. Such emptiness liberates the viewers' imaginations and leads them to a limitlessly open field of meanings. The audience will feel apprehensive about the uncertainty of human life. Yet, at the same time, they also learn that such lives are worth living. The pleasure of watching films is to know a little about humanity. Ozu-san achieved the essential pleasure of cinema through the image of the vase in the moonlight. However, he would never try to play such a dangerous game again. He was probably too astonished at cinema's potentiality to become incredibly

[363] «Cuando la purificada hija fija su mirada más allá, su expresión se convierte en ilimitadamente abierta y ambigua y puede indicar su tristeza por dejar a su padre, su inocente deseo de chica joven que quiere ser abrazada por su padre, sus deseos sexuales privados por su padre, su ansiedad al recordar su próxima noche de bodas con un hombre, y su aprecio por su padre que la ha protegido durante tanto tiempo. Puesto que el mundo es caótico, las vidas humanas están llenas de significados ambivalentes».

disorderly (*Ibíd.*).[364]

Esta última cuestión es cierta, por lo que todavía es más contradictorio que diga que «The image of the vase simply exists to be looked at». Tendremos que ver, entonces, en qué reside esa potencia *desordenante* —si es que es así— y, sobre todo, sí Ozu mismo era consciente de la altura emocional que había conseguido —como parece desprenderse del fragmento de Yoshida—, porqué nunca más consiguió o intentó nada parecido.

Por último, vamos a incluir también el análisis hecho por Zunzunegui en *La mirada cercana*[365]. Como ya vimos en el segundo capítulo, el vasco aboga por considerar al campo vacío como *cristalización de efectos de sentido pleno*. Centrándonos en el jarrón, percibe, de entrada un despegue de la narración en curso y una desvinculación de esta imagen del punto de vista de ninguno de los actores; pero a continuación se pregunta si podemos contentarnos con una lectura de este tipo o si son válidas la de Richie (el jarrón como elemento que nos permite compartir las emociones de Noriko, su asunción de que debe casarse) o la de Schrader (el jarrón como trascripción en términos.

Antes de contestar, cita una secuencia subsiguiente: la visita al jardín Zen de *Ryoan-ji* –que analizamos profusamente más abajo—.

---

364 «La imagen del jarrón simplemente existe para ser mirada. La imagen en sí no tiene un significado específico. Tal vacío libera a la imaginación de los espectadores y los lleva a un ilimitado campo abierto de significados. La audiencia se sentirá aprensiva acerca de la incertidumbre de la vida humana. Aunque, al mismo tiempo, también aprenden que vale la pena vivir tales vidas. El placer de ver filmes es saber un poco acerca de la humanidad. Ozu logró el placer esencial del cine a través de la imagen del jarrón. No obstante, nunca intentaría de nuevo un juego tan peligroso. Probablemente estaba demasiado asombrado del potencial del cine para convertirse en increíblemente desordenado» (la cursiva es nuestra).

365 ZUNZUNEGUI (1996) *op. cit.*

> En este jardín, que sirve de espacio privilegiado a la conversación entre dos personajes del filme, cinco grupos de rocas -quince en total- de irregulares contornos se destacan sobre un fondo de arena rastrillada geométricamente. Al decir de algunos estudiosos, no es la arena la que esta allí para ser observada, sino las rocas. Si trasladamos esta reflexión a la estructura de los filmes de Ozu, no nos costará demasiado pensar que, al igual que en el jardín zen, en estas obras no es el conjunto de los planos que sustentan el hilo narrativo los que están para ser vistos, sino que estos apenas si constituyen el *fondo* sobre el que emergen las auténticas *figuras* (Zunzunegui, 1996: 164)

Ese *fondo* se refiere al soji de la imagen, y la *figura* al jarrón. En este sentido, Zunzunegui da una importancia máxima al campo vacío, considerándolos como auténtico estructurador del texto Ozu. Nosotros sólo objetaríamos que este punto de vista puede ser válido —con muchas matizaciones, cómo ya vimos en el segundo capítulo— para la generalidad de los campos vacíos de Banshun; pero no para el del jarrón, pues como ya hemos venido analizando, éste se sitúa en un nivel superior, en el que no sólo vale ese *ser observado.*

La última interpretación a la que hemos tenido acceso, es la dada por el investigador italiano Dario Tomasi que, en cierta manera condensa lo dicho hasta el momento:

> Forse che questo inserto di Ozu è solo l'ennesimo esempio di un "sguardo al trove" dalle funzioni polivalenti i coprire un 'ellise attraverso cui si realizza la drammaticità di un sentimento umano e, nel contempo, incurre lo spettatore, mediante una pausa, a cogliere il carattere universale di quel sentimento di dolore che ogni distacco porta con sé.[366]

[366] TOMASI, Dario (1991): *Ozu*, Il Castoro Cinema, Roma, p. 103: «Tal vez este inserto de Ozu es simplemente un ejemplo más de una "mirada en otro lugar" con funciones polivalentes: cubrir una elipsis a través de la cual se realiza la dramatización de un sentimiento humano y, al mismo tiempo, lleva al espectador, a través, de una pausa, a captar el carácter universal de ese sentimiento de dolor que toda separación conlleva».

Damos aquí por finalizado nuestro examen de los análisis y teorías acerca del jarrón de *Banshun*.

VI.7.4 El jarrón (II)



F190

Teniendo ese examen, creemos que podemos aportar nuevas perspectivas acerca de su interpretación.

Por ejemplo, en ningún momento hemos visto expuesta la función del padre en esta secuencia, teniendo en cuenta que queda en fuera de campo, por lo que se relaciona aún de manera más directa con el único otro personaje del film al que se muestra así: la Sra. Miwa. Lo otro que comparten en común en su viudedad; es decir, ambos saben de la muerte, del sexo y del vacío.

Relacionado con esto, la mayoría de las interpretaciones al respecto relacionan al jarrón de manera más o menos directa con Norio; cuando tan sólo ese sutil cambio en la forma de presentar a Somiya tendría que hacernos reflexionar sobre ello; teniendo en cuenta, además, que aunque Somiya queda en fuera de campo, su presencia física es absolutamente patente, pues sus ronquidos se encabalgan sobre los planos del jarrón, como si saliesen de la boca de éste y se fuesen diluyendo entre el suave movimiento de las ramas de bambú.

Por otra parte, la referencia corporal de padre e hija, que están tumbados, se complica, por lo que se hace más difícil formar un eje de miradas que facilite el seguimiento del diálogo por parte del espectador. De hecho no llega a mostrarse ningún cruce de miradas entre ellos. Lo hemos expuesto gráficamente en la figura 8, dónde podemos observar que, espacialmente, el jarrón se encuentra más de lado del padre.

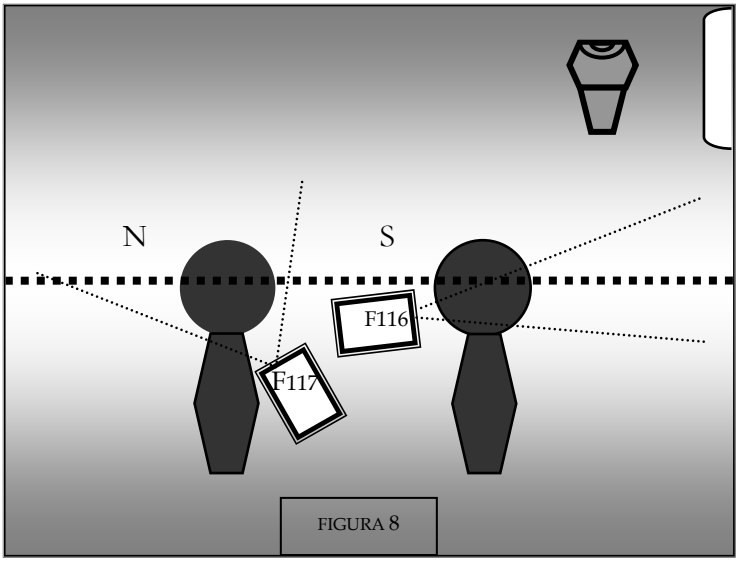


FIGURA 8

Siguiendo con el padre, en la secuencia del *cha-no-yu* había una frase de diálogo que decía Noriko respecto de éste: «Tiene una fecha límite que cumplir». Por lo tanto, quizá en el campo vacío del jarrón y dado que, al menos espacialmente, parece del lado del padre, tendríamos que representaría la tarea (casi) cumplida por parte de éste. El montaje de la secuencia señala en el mismo sentido, pues hasta el momento del inserto del jarrón Ozu ha ido metiendo una serie de campos/contracampos entre padre e hija; mas, en el momento que se inserta el jarrón, el padre queda en fuera de campo, pasando el jarrón a ocupar su lugar.

Así, si la lógica de la secuencia requería un contraplano para compensar la mirada de Noriko, y si el padre ya dormía —por lo que no podía devolverle la mirada—, tiene sentido que se introduzca cualquier otro plano, por ejemplo, un campo vacío de un jarrón; el cuál, por otra parte, como ya hemos señalado, es imposible que pertenezca al punto de vista de Noriko. Pero no por ello el plano del

jarrón deja de ser un contracampo, pues hacia ahí ha discurrido la lógica de la secuencia en los planos anteriores en los que veíamos al padre dormido; es decir, que los siguientes planos de Noriko a partir de que el padre se duerme tampoco son sostenidos por ninguna mirada. En resumen, podemos considerar el campo vacío del jarrón, siguiendo la lógica interna de la secuencia, como una especie sustituto del padre —que queda en fuera de campo.

Por tanto, la pregunta sería porqué Ozu deja fuera de campo al padre cuando no lo ha hecho en el resto del film. Podríamos interpretarlo como la finalización de esa relación incestuosa —al mismo tiempo que parece alcanzarse el máximo punto de acercamiento entre padre e hija, como intuye Yoshida. Es decir, cómo una relación que se deja definitivamente atrás, al menos por parte del padre, y por eso el plano del jarrón esta construido en profundidad, gracias a esa estructura de madera que, al mismo tiempo que ayuda a crear la perspectiva, marca claramente un espacio en primer término en penumbra, frente a un espacio en segundo término, atravesando el jarrón, que se va haciendo más luminoso a medida que nos alejamos hacia el fondo. En este sentido de atravesamiento del jarrón nos gustaría también interpretarlo; es decir, no considerarlo un símbolo de nada, sino un punto necesario de atravesamiento para alcanzar lo que en el Zen se llama *satori* o iluminación. Así, los cambios en la mirada de Noriko indicarían que todavía, por su parte, no la ha alcanzado (y por eso no sostiene el punto de vista del jarrón); por lo que éste estaría ahí como horizonte posible para ella; es decir, todavía tendría que arribar a él. En este sentido, lo más característico de ese jarrón no es su cualidad artística, sino que está vacío.

Dado el repaso crítico que hemos presentado, parece extraerse que nos encontramos con una secuencia excepcional; pero para ello debemos recordar que el jarrón (F190) está en un lugar sensiblemente diferente a cuando lo veíamos por primera vez (F178) en la secuencia, por lo tanto, estamos fuera de la lógica de lo verosímil.


F178


F183


F182


F190

En el mismo sentido, es un plano en el que, por su composición, tiene igual de importancia el juego de sombras y el *shoji* por la que entra la luz de la luna, como el jarrón en sí.

Quizá debamos profundizar un poco más en los conceptos de *vacío* y *nada*: para entender ese vacío que se despliega por partida doble en el jarrón —el del plano y el del jarrón mismo— con los que desarrolla su sentido el Zen. Por ejemplo, la perspectiva de Fromm y Suzuki es sumamente interesante para nosotros, pues

compara nuestra tradición religiosa con esta otra percepción de la realidad:

> Lo común al pensamiento judeo-cristiano y al budista zen es la conciencia de que debo renunciar a mi "voluntad" (en el sentido de mi deseo de forzar, dirigir, estrangular al mundo fuera de mí y dentro de mí) para estar completamente abierto, capaz de responder, despierto, vivo. En la terminología zen esto se llama con frecuencia "vaciarse a uno mismo", lo que no tiene un sentido negativo, sino que significa la apertura para recibir. La terminología cristiana llama a esto por lo común "matarse a uno mismo y aceptar la voluntad de Dios". Paradójicamente, sigo efectivamente la voluntad de Dios si me olvido de Él. El concepto de vacío del zen implica el verdadero significado de renunciar a la propia voluntad, sin peligro, sin embargo, de regresar al concepto idolátrico de un padre que ayuda.[367]

Esa renuncia a la propia voluntad es la que percibimos en Somiya y es por la que tendrá que pasar enseguida Noriko.

Antes hemos hablado de *satori*, por lo que nos gustaría, igualmente, aclarar a qué nos referimos con este concepto, pues suele dar lugar a confusiones:

> *Satori* no es un estado de ánimo anormal; no es un trance en el que desaparezca la realidad. No es un estado de ánimo narcisista […]
> Si quisiéramos tratar de explicar la iluminación en términos psicológicos, yo diría que es un estado en el que la persona está completamente sintonizada con la realidad fuera y dentro de ella misma, un estado en el que está plenamente consciente de ella y la percibe con plenitud (*Íd.,* p. 125-126).
> El pleno despertar a la realidad significa […] haber alcanzado una "orientación plenamente productiva" [que es el] estado de más alta objetividad; veo al objeto sin distorsiones debidas a mi codicia ni a mi miedo» (*Íd.*, p. 127).

[367] SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich (1960): *Budismo zen y psicoanálisis,* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1964, p. 104.

En este sentido, la mirada inquieta y ambigua de Noriko nos indica que todavía está dejando atrás alguna de esas *distorsiones* —como veremos en una próxima secuencia, en la que Noriko todavía mostrará sus dudas y sus deseos de quedarse frente al padre. En esa secuencia, que analizaremos posteriormente, sí que hay una palabra que se dona por parte del padre; sine embargo, vemos que aquí se duerme, por lo que se parece más al tipo de enseñanza de un maestro Zen, por lo que tiene de chocante:

> La idea básica del zen es entrar en contacto con los funcionamientos interiores del propio ser y hacerlo de la manera más directa posible, sin recurrir a nada extremo ni sobreañadido […] El zen […] se basa en la premisa de que la respuesta última a la vida no puede darse en el pensamiento (*Íd.*, p. 129).
>
> De acuerdo con la visión zen hacia la visión intelectual, su fin de enseñar no es, como en Occidente, una creciente sutileza del pensamiento lógico, sino que su método "consiste en ponerlo a uno en un dilema, del cual debe tratarse de escapar no a través de la lógica sino a través de un espíritu elevado" […] "A pesar de todo lo que puede hacer el maestro, es incapaz de hacer que el discípulo se apodere de la cosa, a no ser que esté plenamente preparado para ello… La captación de la realidad última debe ser hecha por uno mismo".
>
> La actitud del maestro zen hacia su discípulo es desorientadora para el lector occidental moderno quien se ve apresado en la alternativa entre una autoridad irracional que limita la libertad y explota su objeto y una ausencia de toda autoridad, un *laissez-faire.*
>
> El zen no puede entenderse si no se toma en consideración la idea de que el alcanzar la verdad está indisolublemente ligado a un cambio de carácter (*Íd.,* p. 131).

Precisamente, ese cambio de carácter es el que se pide a Noriko, por cierto, un cambio que la impulse a atravesar el vacío que se representa en la plano del jarrón ¿En qué consiste, pues, ese

cambio de carácter? Para empezar, en mostrar compasión en contra de ese deseo incestuoso hacia su padre: si algo nos muestran los últimos planos del padre en la secuencia antes de que quede en *off* es que es alguien embargado de dignidad —pese a sus ronquidos— y que, como nos muestra el plano del jarrón, se enfrenta al vacío. En este sentido, el Zen supone una «transformación ética, la superación de la codicia y la capacidad de amor y compasión» (Fromm y Suzuki, 1964 [1964: 134]. Como estos mismos autores nos indican, la palabra *compasión* se forma con el prefijo *com-* y la palabra *pasio*, que significa originalmente padecimiento, en el sentido de no poder permanecer impertérritos ante el sufrimiento del otro. En otros idiomas se forma con la palabra *sentimiento* y significa saber vivir con otro su desgracia; pero también sentir con él cualquier otro sentimiento: alegría, angustia, felicidad, dolor (*Ibíd.*).

En el mismo sentido se expresa Requena cuando afirma que «Tocar la pasión del otro es la compasión, saber de la pasión del otro. Y esos momentos son los que dan sentido a la vida» (S.D.: 20-II-98).

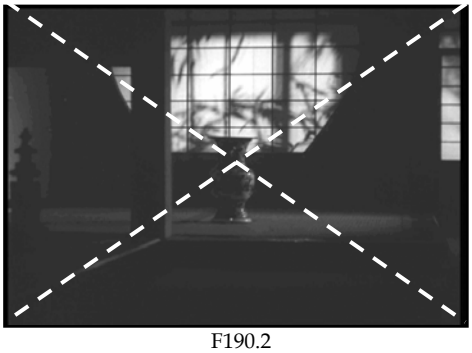
> […] el método zen consiste en penetrar directamente en el objeto mismo y verlo, como si dijéramos desde dentro […] Esta captación inmediata de la realidad "puede llamarse también de connación o creadora » (Fromm y Suzuki, 1960 [1964: 20]).

Así, es como si viésemos el vacío interior del jarrón, representado en ese vacío que circunda a su vez a éste. Sin embargo no debemos considerar esto como una especie de simetría; de hecho, en el arte Zen se evita ese aspecto:

> «Una característica fundamental, tanto del arte como de la no-lógica Zen, es la repulsa de la simetría. La razón es intuitiva, la simetría

> representa siempre un módulo de orden, una red trazada sobre la espontaneidad, el efecto de un cálculo; y el Zen tiende a dejar crecer los seres y los acontecimientos sin preordenar los resultados. Las artes de la esgrima y de la lucha no hacen sino recomendar una actitud de flexible adaptación al tipo de ataque recibido, una renuncia a la respuesta calculada, una invitación a la reacción secundando al adversario».[368] […]
>
> La pintura clásica Zen no sólo acepta todos estos supuestos enfatizando la asimetría, sino que valora también el espacio como entidad positiva en sí misma, no como receptáculo de las cosas que en él se destacan, sino como matriz de las mismas; hay en ese tratamiento del espacio la presunción de la unidad del universo, una omnivaloración de todas las cosas (Eco, 1990 [1962: 182-184]).

Precisamente, en nuestra secuencia, hay una evidente falta de simetría en su final, pues esperaríamos ver todavía un contra-campo de Noriko con una última reacción en su rostro. Del mismo modo, la composición del plano en sí es asimétrica; pues aunque el jarrón ocupa el centro geométrico de cuadro —como se ve en F190.2— en la figura 9 comprobamos que la simetría se rompe por esa estructura de madera de la izquierda, que nos sitúa al jarrón en un terreno intermedio —vacío— entre la ventana y el punto de vista que nos ofrece Ozu.



F190.2

A primera vista, en F190, no parece tan evidente la posición central del jarrón; pues casi sólo adivinamos de él su perfil, ya que está prácticamente a oscuras. Sin embargo, gracias a las diagona-

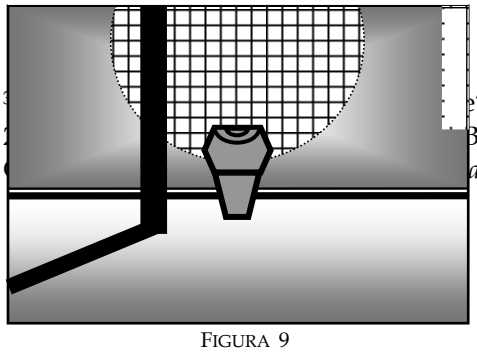


FIGURA 9

[3] […] e" en *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990, pp. 251-[…] Bompiani, 1962 y 1967). Trdc.: Roser Berdagué.
[…] *atre*, London, 1956, pp. 182-84.

les que se van formando (la pata de la mesa por la izquierda, las sombras y, sobre todo, la ventana circular luminosa, que vierte un halo sobre el jarrón; hace que la composición se equilibre dinámicamente en el centro. Pero Ozu no busca simplemente un cuadro bien equilibrado: se ha ocupado de crear profundidad mediante la pata de la mesa en primer término y el juego de luces y sombras.

No debemos pasar por alto el hecho de que el jarrón esté en el centro geométrico del plano; además es el único campo vacío del film con este tipo de composición. De alguna manera, pues, Ozu está subrayando la importancia de este plano también a través de su composición. Así, como nos indica Mircea Eliade:

> […] el hombre *no puede vivir más que en un espacio sagrado*, en el «Centro». Se observa que un grupo de tradiciones atestigua el deseo del hombre de hallarse *sin esfuerzo* en el «Centro del Mundo» […] Con esto significamos el deseo de *hallarse siempre y sin esfuerzo* en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad […] el deseo de superar de un modo natural la condición humana, y de recobrara la condición divina […].[369]

Es un plano que, como hemos visto, se repite dos veces, con lo que consigue plenamente una atmósfera que debemos relacionar con la estética tradicional japonesa. Así lo describe Tanizaki:

> Al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aún sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable.
>
> […] a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. En apariencia aquí no hay más que puro artificio, pero en realidad las cosas

[369] ELIADE, Mircea (1955): *Imágenes y símbolos*, Taurus, Buenos Aires, 1999, p. 58.

son mucho menos simples (Tanizaki, 1933 [1998: 49-50]).

En cuanto a su duración, el primer inserto dura 6"; mientras que el segundo dura casi el doble, 10"; por lo que tampoco sigue un ritmo digamos, lógico. Éste último, además, cierra la secuencia. A través de esa graduación de los tiempos y de la repetición de los planos (no sólo del jarrón, sino también de los PP's de Noriko) Ozu está elaborando un tiempo fluido, alejado del tiempo dramático del *Nō* —aunque no podemos perder de vista que son dos secuencias que hacen eco entre sí, no sólo sea por la estructura repetitiva que acabamos de señalar; sino por la intensidad melodramática que se juega en ellas.

Por cierto, que hay otro elemento en plano del que no hemos tenido referencia en ninguno de los teóricos que hemos recorrido. Se trata de esa especie de pequeña escultura en el extremo izquierdo del plano (F90.3), a la misma altura que el jarrón, todavía más en penumbra que éste, y que por ello casi pasa desapercibido. Sin embargo, hace cierto eco con el jarrón mismo. Se trata de una pagoda de madera[370] en miniatura en la que solía introducirse un *darani* o rollo de papel con



F190.3



PAGODA DE MADERA

[370] La q[illegible]3 es el *Darani del millón de pagodas* (procedente del templo Horyu-ji, s. VIV, período Nara) fue mandada construir por la emperatriz Koken y el *darani* que estaba introducido en ella es famoso por ser el grabado más antiguo que se conserva.

mantras o fórmulas sobrenaturales inscritos en él. Sobre la misma madera de la pagoda también se graban este tipo de mantras. Por lo que, de alguna manera, nos está señalando, de nuevo lo sobrenatural y sagrado de la secuencia —y por ello es lógico que esté en segundo término.

Y dado que hemos analizado la composición del cuadro, deberíamos preguntarnos ahora porqué Ozu saca este plano de la lógica narrativa de la secuencia (montada sobre el plano/contraplano) en el sentido de no adjudicarle ningún punto de vista. Para responder, la explicación más directa viene también del Zen, pues el «Vacío Zen es un acto de silencio que exige la ausencia de enunciación o, a lo sumo, el menor follaje»[371]. En este sentido, si consideramos la asunción del punto de vista de un plano por parte de un personaje como acto de enunciación, tendremos que cobra todo su sentido que no sea Noriko la que mire al jarrón, pues quizá, si fuese así, si podríamos caer en la fácil tentación de considerarlo un símbolo de la lucha interior, vacío, sufrimiento, etc. de ésta.

Otra posible explicación por la que Ozu no incluye el punto de vista de ningún personaje en el plano del jarrón es porque, simplemente, no hacía falta. Lo decimos en el sentido de que, como ya apuntamos más arriba, el jarrón está en un lugar marcado especialmente o *tokonoma*; es decir, un lugar hacia el que suele mirarse con especial interés (estético), por lo que quizá hubiese sido redundante lo contrario:

[371] LÓPEZ SALORT, Daniel: *Julio Cortázar y las ruedas del buddhismo zen*, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cor_zen.html. Consultado el 20-VII-04.

Toko no ma: literalmente "habitación del lecho, alcoba". Hueco practicado generalmente en la pared de la habitación principal, perpendicular al jardín y que desempeña un papel capital en la decoración de la casa japonesa tradicional. Ahí es donde se cuelga un cuadro escogido en función de la estación y se coloca algún objeto artístico de bronce o de cerámica, o algún adorno floral. El gusto de los dueños de la casa se juzga por la armonía conseguida entre estos tres elementos (Tanizaki, 1933 [1998: 34], la cursiva es nuestra).

Nos interesa sobre todo la última frase, el dueño de la casa, función que podemos adjudicar a Ozu; el cuál, consigue, finalmente, una armonía a través de esos tres elementos (hueco/cuadro/jarrón y padre/hija/jarrón). Nos parece también muy interesante la puntualización de Tanizaki acerca de que el tokonoma se construye perpendicular al jardín; pues nos devuelve la idea del camino que atraviesa el jardín Zen con piedras sin desbastar que ralentizan el paso del visitante, como las dificultades de la vida dificultan el paso del ser humano por ésta. Por lo tanto, el jarrón como señalador de un camino nada imaginario que Noriko debe emprender.

El vacío, y su representación lingüística, el silencio, es algo que está muy presente en la cotidianeidad de los japoneses. En la secuencia del jarrón, Noriko recibe al final el silencio del padre dormido. Así, los japoneses suelen tener un tipo de comunicación verbal peculiar desde el punto de vista occidental. Nos referimos al hecho de que tienen un gusto especial por los silencios y la ambigüedad de significados. Para ellos, el predominio del silencio sobre la palabra, dentro de la conversación, es natural y positivo. Además, en el idioma japonés existen muchas expresiones cuyo significado apunta a entender o captar el mensaje sin palabras; hasta el concepto de *ishindenshin* (以心伝心), en la que reside la

comunicación ideal. Para los japoneses ha sido y todavía es una virtud el poder captar lo que quiere decir o lo que quiere hacer otra persona antes de decírselo (Hirai, 2002: 2-3). Morsbach cita un aspecto de la biografía de Sigmund Freud (Jones 1957:239) para ilustrar precisamente lo que los japoneses llaman *ishindenshin*[372]:

> Había un profundo y silencioso entendimiento [...] entre ellos [Freud y su hija] una comunicación silenciosa, casi telepática [...] en la que los pensamientos y sentimientos más profundos podían transmitirse por un leve gesto.

Relacionado con esos silencios y con el hecho de que el padre de Noriko se duerma, existe otro concepto de la verbalidad japonesa que nos puede aportar otros matices: *omoiyari* (おもいやり). Se puede traducir como consideración o benevolencia. En Japón, desde muy pequeños, los padres educan a sus hijos, diciéndoles que lleven siempre el *omoiyari* en su corazón; es decir, que en cualquier situación antes de actuar u opinar, se pongan en el lugar de la otra persona. Por ejemplo: si alguien se cae, han de pensar en el dolor que puede sentir la víctima del accidente y compartir su mismo dolor. Esto se aprende practicando, y con el tiempo llegará a forjarse una persona que puede ejercitar *sassuru* cuyo significado es ser capaz de captar el mensaje que transmite el emisor a través del silencio. Siempre, el sentir el *omoiyari*, ayuda a captar lo que se piensa, lo que se quiere y lo que se siente antes de decirlo (Hirai, 2002: 3). En este sentido, es similar al concepto de compasión que hemos tratado con anterioridad.

Podemos relacionar entonces el campo vacío del jarrón con el silencio, silencio de la imagen, a partir del aprendizaje de Noriko de esos modelos verbales: el *ishindenshin* y el *omoiyari*. Dicho de otro modo, se invita al espectador a no simbolizar en sí

[372] Debemos esta referencia a la investigadora Motoko Hirai. Estos términos clave son de su memoria de investigación, Funciones del silencio desde la perspectiva del estudiante japonés de E/LE) del Master para la enseñanza del español como lengua extranjera (Universidad de Alcalá), s.d.

mismo el jarrón, sino a entenderlo a través de esos conceptos. Algo de eso también hay en las secuencias que hemos visto entre padre e hija, en las que aquél le contestaba con monosílabos y asintiendo sólo con la cabeza y rompiendo una comunicación interpersonal que derivaba siempre hacia lo íntimo a través del coqueteo de Noriko.

Tendríamos todavía otros conceptos que Noriko habría tenido que aprender a marchas forzadas: recordemos que tanto con el padre como con Onodera, no ha hecho ningún esfuerzo por esconder sus sentimientos, diciéndoles que les parecía sucio que se volviesen a casar. Así, transgrede otro concepto verbal común: *honne* y *tatemae* (本音と建前). El *honne* es lo que se piensa y se siente, y el *tatemae* es lo que se dice; se trata, pues de dos conceptos diferentes. Cuando una persona se enfrenta a una situación en la que las palabras o los hechos pueden llegar a ofender a otra por decirle lo que piensa o siente dentro de sí; no se lo debe decir o no lo debe hacer. Sólo se debe decir una parte, hasta un límite para no dañar al oyente, ni romper la armonía. Compaginar *honne* con *tatemae* no es tan sólo algo típico de los japoneses; sin embargo, tanto antiguamente como actualmente, la sociedad japonesa se limita más a expresar el *honne*. La mayoría de los japoneses practican el *tatemae* porque prefieren mantener la armonía a provocar un problema; además también prefieren someterse a las opiniones de los demás a tener que sostener una opinión individual, porque para los japoneses, la armonía (*wa*), es muy importante (Hirai, 2002: 3).

VI.7.5 El jarrón y lo simbólico

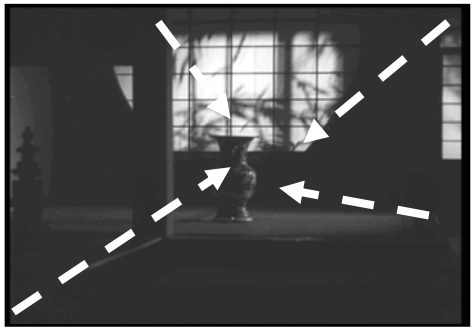
La pureza del cine y su fuerza intransferible se muestran no en la agudeza

simbólica de las imágenes, por muy audaces que éstas sean,
sino en el hecho de que las imágenes expresan la concreción
e irrepetibilidad de un hecho real.

A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*[373]

Hemos ido dejando intencionadamente la discusión sobre lo simbólico en el jarrón para exprimir todos los aspectos cinematográficos y culturales a su alrededor.

Para empezar, vamos a introducir un fragmento de Arnheim en el que discute sobre el punto de fuga —el cuál, ya hemos visto, que en nuestro caso, por tratarse de un texto oriental, que muchas veces está construido de derecha a izquierda. Así, Arnheim considera acertadamente que el punto de fuga no es sólo el reflejo de la ubicación del observador ideal en su posición de observador, sino también el vértice jerárquico del mundo ahí representado. Desde esa perspectiva, el plano del jarrón podría ser un perfecto ejemplo de un punto de fuga justo hacia el centro (F190.3):


F190.3

> Desde el punto de vista simbólico, un mundo así centrado resulta adecuado para una concepción jerárquica de la existencia humana. Difícilmente encajaría con las filosofías taoístas o zen del Oriente, que se expresan en el continuo sin centro de los paisajes chinos y japoneses construidos en perspectiva isométrica (Arnheim, 1954 [1989: 310]).

Estando de acuerdo con esta puntualización de Arnheim, lo que debemos pensar, entonces, desde el punto de vista simbólico

373 TARKOVSKY (1984) *op. cit.,* p. 66.

es que Ozu cambia intencionadamente su tipo de composición en este plano —único de este tipo en todo el film— para remarcar aún más ese aspecto simbólico. Es decir, Ozu marca perfectamente la diferencia por contraste con el tipo de perspectiva que ha estado utilizando hasta el momento. Pero lo remarcamos de nuevo, no incidiendo en el jarrón como símbolo, sino considerando al jarrón en una estructura más amplia de la cual, el punto de fuga centrado es un elemento estructurante simbólico.

En ese sentido de perspectiva central, Arnheim señala cómo ésta

> […] retrata el espacio a la manera de un flujo orientado hacia un fin específico. Con ello transforma la simultaneidad intemporal del espacio tradicional, no deformado, en un acontecimiento en el tiempo, es decir, en una secuencia de eventos dirigida. El mundo del ser es redefinido como proceso del acontecer (Arnheim, 1954 [1989: 133]).

Nos interesa como Arnheim introduce esa dimensión temporal respecto de la perspectiva central como *secuencia de eventos dirigida*, pues engarza perfectamente con esa estructura simbólica del jarrón que estamos intentando definir.

Convencionalmente, se considera que algo es *símbolo* de otra cosa, en un plano semiótico, como intercambio de objetos; pero también se puede hablar de lo simbólico como de una palabra que tiene efectos simbólicos desde la dimensión del habla. Así, la función del símbolo no es parecerse a algo, sino introducir algo nuevo; por ejemplo la palabra, algo difícilmente imaginarizable.

> Un símbolo no es algo que representa otra cosa, eso es un signo. El símbolo es algo que construye algo: el cofre, no como caja, sino como algo

> valioso: sólo hay una llave para él (Requena, S.D.: 29-VI-96).[374]

Por lo que hemos podido ver antes sobre el silencio en el lenguaje japonés, podríamos pensar que esta dimensión del habla dificulta en el caso japonés; sin embargo, ese silencio no hace más que dar más valor a la palabra que finalmente surge. En una próxima secuencia vamos a ver como el padre va a dar una palabra simbólica a la hija.

Así, la secuencia del jarrón está construida de tal manera alrededor del vacío, del silencio, que parecería llevar ahí al espectador de manera indefectiblemente predestinada. Si damos un paso más, debemos preguntarnos qué late en esa dimensión simbólica. Aquí, precisamente, podemos hablar de lo que aporta la teoría del texto como novedad, en el sentido de encuadrar el texto Ozu dentro del Modelo Clásico de Hollywood (como justificamos en el capítulo IV); pero no como un modelo convencional del que Ozu se apartaría, sino como uno intensamente simbólico.

En ese modelo clásico, es de suma importancia reflejar el goce de la mujer que, ahora, podemos identificar con el jarrón en el sentido de que no tiene punto de vista:

> La pasión y el goce se declinan en pasivo: entregarse, saber de lo real, y *sin haber punto de vista* […] Ella quiere *ser dada por el padre*, para que sea dada como mujer, por alguien que sabe que es una mujer (Requena, S.D.: 29-VI-96, la cursiva es nuestra).[375]

Ese entregarse que nos señala Requena es el que puede percibirse en Noriko en esta secuencia. Lo mismo para la ausencia, como ya hemos señalado, de punto de vista (o *punto ciego/blind*

[374] Trascripción propia.

[375] Trascripción propia.

spot) de Noriko en el plano del jarrón. Por otra parte, ya hemos comprobado cómo, efectivamente, el padre quiere dar a la hija (simbólicamente) a través del matrimonio. Por lo tanto, siguiendo a Requena, hay un *destinador* que renuncia a algo: el padre; constituyendo así, a la hija como sagrada y recinto del goce *(Ibíd.*) ¿Podríamos considerar, entonces, a ese jarrón como recinto de ese goce? Schrader sigue ese camino, aunque no lo acaba de explicitar de esa manera.

> La mujer es el cuerpo del goce. La mujer conoce en su goce, padece la violencia de lo real, esa dimensión extrema del goce en la que la conciencia cesa y el cuerpo arde. La idea básica que aquí añadimos es que I arde. La otra cara del goce en la mujer son las llamas de la imago primordial […]
>
> Ahora bien, es necesario añadir que, para que la mujer acceda a eso, hace falta algo más, porque ella no puede hacerlo sola […]
>
> Ese abismo del goce del que os hablo supone la renuncia a todo control, a toda conciencia. Por tanto, la entrega absoluta, la pasividad total. Porque sólo la pasividad nos acerca del todo a lo real. La actividad exige "conciencia de", pero se está más cerca de lo real en la pasividad absoluta (Requena, S.D.: 14-V-99).

No estamos tan lejos del budismo Zen, pues la *pasividad* es uno de sus pilares; pero en sentido constructivo:

> […] el budismo japonés no pretende exterminar los deseos, sino que les da una estructura satisfactoria.[376]
>
> […] en el accionar de la mente oriental hay algo calmo, quieto, silencioso e imperturbable, que parece como si estuviera contemplando la eternidad. Sin embargo, esta quietud y silencio no apunta a una mera ociosidad o inactividad.[377]

[376] MORENO LARA, Xavier (1978): *Zen, la conquista de la realidad*, Barral, Barcelona, p. 61.

[377] SUZUKI, Daisetz Teitaro (1976): *Introducción al Buddhismo Zen,* Kier, Buenos Aires, p. 43.

> «El Buddha me parece que es realmente el hombre más importante de la historia por dos razones: primero, porque es el hombre que renunció a ser Dios. Dijo: 'yo no soy Dios', y al mismo tiempo, por ese mismo acto, renunció a ser hombre. Dijo que el ideal de hombre debería ser aniquilar la conciencia, la idea de hombre».[378]

Lo simbólico, entonces, como la dimensión fundadora de la palabra que debe ir cargada de deseo; pero un deseo que este fuera del objeto, en este caso paterno. Por eso podemos ver el jarrón como un objeto que se va diluyendo hacia el fondo luminoso (el *satori*) del jardín que hay tras la ventana. Es un signo pronunciado en el momento justo por un sujeto y que le permite a éste afrontar lo real. Tienen que ver también con la reencarnación de la palabra generación tras generación y con lo profético y con la promesa —«hay futuro para ti» (Requena, S.D.: 2-XII-96)[379].

En es ese sentido de palabra que se transmite; pero como significante, se expresa Lacan cuando se refiere a la profesión de alfarero como la más primitiva función artística y en su producto más simple: el vaso.

> Es quizá el elemento más primordial de la industria humana. Es ciertamente un útil, un utensilio, que nos permite afirmar sin ambigüedad la presencia humana allí dónde la encontramos. Ese vaso que está allí desde siempre y al que se usó desde hace largo tiempo para hacernos concebir parabólica, analógica, metafóricamente, los misterios de la creación, puede todavía servirnos […] [380]

---

[378] En PONATOIOWSKA, Elena (1998): *Las palabras del árbol,* Plaza & Janés, Barcelona, p. 100; citando a Octavio Paz (1990) de *El signo y el garabato,* Seix Barral, México.

[379] Trascripción propia.

[380] LACAN, Jacques (1986): *El seminario VII*: *La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1991, p. 148.

Así, nos gustaría proponer una relación entre el vaso lacaniano y el jarrón ozuniano, atendiendo a esa característica propia del jarrón de *Banshun* que nos recordaba Yoshida: es un tipo de jarrón que se encuentra normalmente en una posada tradicional japonesa; es decir, relacionar el carácter primigenio o. como se dice en la estética tradicional japonesa de elegante sencillez o *wabi* que encontramos en ambos objetos.

> Quiero simplemente atenerme hoy a la distinción elemental, en el vaso, de su uso como utensilio y de su función significante. Si es verdaderamente significante y si es el primer significante modelado por las manos del hombre, sólo es significante, en su esencia de significante, ni mas ni menos que todo lo que es significante —en otros términos, *nada de particularmente significado*. Heidegger lo coloca en el centro de la esencia del cielo y de la tierra. Vincula primitivamente por la virtud del acto de la libación, por el hecho de su doble orientación —hacia lo alto para recibir, en relación a la tierra de la cual eleva algo. Esta es fundamentalmente la función del vaso (*Íd.,* p. 149, la cursiva es nuestra).

Podemos ver en ese *nada de particularmente significado* la idea que hemos introducido de que no se puede considerar al jarrón como un *simple* símbolo.

> Ese nada de particular que lo caracteriza en su función significante es precisamente en su forma encarnada lo que caracteriza el vaso como tal. Es justamente el vacío que crea, introduciendo así la perspectiva misma de llenarlo. Lo vacío y lo pleno son introducidos por el vaso en un mundo que, por si mismo, no conoce nada igual. A partir de este significante modelado que es el vaso, lo vacío y lo pleno entran como tales en el mundo, ni más ni menos y con el mismo sentido (*Ibíd.*).

Tenemos ahí, pues, una idea que debe hacernos revalorizar la función misma no ya del jarrón, sino de los campos vacíos ozunianos en general, como una perspectiva nueva que introduce el

vaso/jarrón al crear los estados de lo lleno y de lo vacío, o sea, el campo vacío no obtiene su sentido considerado sólo en sí mismo, sino como campo dónde se hace posible una expansión estructura significante (lleno/vacío); primer paso, pues, para la estructura simbólica.

> Esta es la ocasión de palpar lo que tiene de falaz la oposición entre lo pretendidamente concreto y lo pretendidamente figurado —si el vaso puede estar lleno, es en tanto que primero, en su esencia, esta vacío. Y es exactamente en el mismo sentido que la palabra y el discurso pueden ser plenos o vacíos (*Ibíd*.).
>
> El alfarero hace el vaso a partir de una tierra más o menos fina o refinada y en ese momento nuestros predicadores religiosos nos detienen para hacemos escuchar el gemido del vaso bajo la mano del alfarero. El predicador lo hace hablar a veces del modo más conmovedor, hasta gemir y preguntar al Creador por qué es tratado con tanta rudeza o, en cambio, con tanta dulzura. Pero aquello que nos es disimulado en este ejemplo que cito de la mitología creacionista y, singularmente, por aquellos mismos que se sirven del ejemplo del vaso, tan fundamental en la imaginería del acto creador —se los dije, son siempre autores en el límite de lo religioso y de lo mítico y esto tiene sus razones—, es que el vaso está hecho a partir de una materia. Nada se hace a partir de nada (*Íd.*, p. 150).

En este caso, el *predicador* es Ozu, el cuál, desde Schrader y hasta Yoshida en la secuencia del jarrón, sabemos que se acerca a lo sagrado de forma muy clara. Y lo sagrado, en última instancia, tiene que gestionar, como el alfarero y como Ozu, el vacío:

> […] si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación, se presenta como un *nihil,* como nada y por eso el alfarero […] crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero.

Por suerte, Lacan no cae del todo en un nihilismo estéril y nos propone finalmente la idea respecto del vaso como lo que al ser creado por el alfarero «está bien, se sostiene. En otros términos, del lado de la obra está siempre lo bello». Efectivamente, la obra de Ozu, el plano del jarrón, finalmente, es bello.

Pero siempre que lo bello tenga una parte activa, es decir, como afirma Cheng, el vacío como aquello que

> […] permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad (Cheng, 1979 [1993: 41]).

Para finalizar, y sin que sea un autor que hable específicamente ni del jarrón ni de Ozu en general, vamos a reseñar un fragmento de Krakauer que nos puede servir para cerrar este epígrafe e ir desplazándonos hacia el siguiente:

> Las películas pueden poner en evidencia combinaciones de objetos de la vida real que la habitual estructura figura-fondo oculta normalmente a nuestra visión. Imagínese a un hombre en una habitación; acostumbrados como estamos a visualizar la figura humana completa nos costaría enorme esfuerzo percibir al hombre total como una unidad figurativa consistente, digamos, en su hombro v su brazo derechos, más algunas piezas de mobiliario y un pedazo de pared, sin embargo, esto es exactamente lo que la fotografía puede hacernos ver, y más intensamente aun el cine.
>
> La cámara cinematográfica tiene su propio modo de desintegrar los objetos familiares y de poner en escena (a menudo con sólo moverse entre ellos) interrelaciones entre sus partes antes invisibles. Estos complejos de nueva formación acechan detrás de las cosas conocidas y se escapan de sus contextos habituales, interrelacionándolos (Krakauer, 1960 [1996: 82]

Lo hemos introducido para relacionarlo, sobre todo, con esa interrogación que se hacía Yoshida sobre la hipotética cotidianeidad de ese jarrón.

VI.7.6 Un apunte biográfico respecto de un jarrón

Antes de pasar a la siguiente secuencia, nos gustaría relacionar una referencia biográfica que no hemos localizado en ninguna de las propuestas teóricas que hemos analizado y que creemos que es muy importante, si es que queremos profundizar no sólo en el tema del jarrón, sino en la cinematografía ozuniana en general.

Ozu escribió una serie de diarios a partir de los años treinta, es decir, a partir de que empieza a realizar cine en serio, mezcla de descripción de lo cotidiano, recordatorio y diario poético[381]. El 1 de abril de 1937 escribe una entrada que nos parece muy interesante para comprender en toda su dimensión la importancia del jarrón de *Banshun*:

> Primavera de 1923. Regresaba a Tokio tras diez años de ausencia. Tenía 21 años y volvía a encontrarme con mi padre, entonces rebosante de salud. En la primera planta de nuestra casa de Wakera, había en un jarrón una rosa amarilla. Recuerdo haberme pasado todo el día contemplándola.

[381] Los diarios poéticos son característicos de la literatura japonesa: el *haibun*, en el que los apuntes del autor se ven complementados con poemas. Los de Ozu estaban redactados en pequeños cuadernos de bolsillo, que llevaba consigo. Lo hizo desde muy temprana edad; pero sólo 32 han llegado hasta nuestros días. Los diarios nos dan cuenta de un hombre sensible y apasionado; pero no la de un creador romántico, sino absolutamente prosaico. SANTOS, Antonio: "Jardín de quimeras. El diario poético de Yasujiro Ozu", *passim*, XX.

¡He aquí una reminiscencia bien extraña! […][382]

Antes de enfrentar someramente su biografía, dejemos que este fragmento resuene en lo que hemos analizado hasta el momento de *Banshun*. Hay que avisar de que la vida de Ozu es semidesconocida en Occidente, a diferencia de, por ejemplo, las de Kurosawa o Mizoguchi. De hecho, no hay una biografía oficial; al menos en lenguas occidentales. Todo lo que nos ha llegado son selecciones de biografías más extensas en japonés, como la escrita por Sato Tadao.

El padre de Ozu murió en 1934. Tres años más tarde, anota esa entrada en su diario, en la que un jarrón, cobra la máxima importancia. El padre era viajante de comercio, por lo que pasó gran parte de la infancia de Ozu fuera del hogar. Éste vivió ininterrumpidamente con su madre hasta 1962, año de la muerte de ésta. Un año más tarde, moriría él mismo de un cáncer de garganta.

Tenemos, pues, a un hombre que nunca se casó —su timidez con las mujeres era legendaria— y que vivió siempre bajo la sombra de su madre. Por aquí nos gustaría retomar esos planos (F157-158-158B) en el que vemos a la tía Masa ir por delante de Somiya: no dejan de reflejar esa madre que, sólo podemos sospechar por falta de datos, iría por delante de Ozu, aunque fuese de una manera figurada.

El retorno del 1 de abril de 1937 que apunta es el de su vuelta a Tokio tras pasar diez años en el campo con el resto de la familia (uno, sólo en la montaña de profesor). Ese mismo año consigue introducirse en la industria del cine —con el rechazo de su padre.

[382] PUJOS Y SANTAMARINA (2002) *op, cit.,* p. 77.

Percibimos, dado que en *Banshun* tenemos otro jarrón catorce años después, que debía ser algo muy importante. Además, un jarrón en relación a un acto concreto de mirar; pues su *mirada que queda prendada todo un día;* ¿representaría, por lo tanto, un punto de inflexión en su vida? ¿Qué tiene que ver esto con el hecho ya reseñado de que al jarrón de *Banshun* no lo sostiene ningún punto de vista?



F157



F158



F158B

Richie nos recuerda que en el mismo año y mes que hace esta anotación, Ozu había descubierto que el relato no significaba necesariamente dramatización, al menos no en una forma *gruesa*. Es algo que fue aprendiendo, como puede extraerse de sus diarios; los cuáles están llenos de quejas-recordatorio del tipo "Desdramatizar", refiriéndose a la trama de sus filmes. Tal presencia nos muestra hasta qué punto esto era una obsesión para él[383]:

[383] Sólo hay otro tipo de anotación más abundante que éste: "Anoche, nueva borrachera".

«At the end of my tether —no story»[384] (Richie, 1974: 237). Lo interesante es que es precisamente a partir de 1937 —como hemos apuntado, año de la muerte de su padre— cuando este tipo de anotaciones desaparece. Había resuelto el problema: no desenredando o desdramatizando el nudo del relato; sino cortándolo. Si embargo, a medida que adelgazaba de anécdotas sus tramas, el nivel de melodrama —si se nos permite plantearlo así— fue aumentando.

> Ozu discovered that neither he nor his films were concerned with story in the conventional way he had been thinking about it […] The "story" is simple the recounting (balanced, artful, incisive) of what happened. It became increasingly possible to compress this "story" into one-line description, though to do so gives no indications of the film's enormous emotional power (*Ibíd.*).[385]

Volviendo con la entrada del jarrón y la rosa amarilla y con todas las precauciones posibles al respecto, nos gustaría arriesgar la siguiente interpretación: esa *reminiscencia bien extraña* que plasma en su diario la podemos interpretar como que Ozu estaría elaborando algo esencial sobre la muerte de su padre a través del jarrón sin flores de *Banshun*; pues lo que sí parece evidente es que hay una relación entre el padre y ese otro jarrón con rosas amarillas. Un padre, por cierto, que estuvo casi siempre ausente en su juventud y que murió relativamente joven. Se nos puede objetar que las flores harían, en todo caso, más referencia al mundo femenino; sin embargo, esto no es tan evidente en la cultura japonesa, en la que, por ejemplo, la contemplación de la floración de los cere-

[384] «Al final de mi soga —sin drama». En al versión española de sus diarios —que es una antología, no aparece esta entrada.

[385] «Ozu descubrió que ni él ni sus filmes estaban preocupados con el relato en la manera convencional en la que había estado pensando en éste […] El "relato" es el simple recuento (equilibrado, ingenioso, incisivo) de lo que ocurría. Cada vez se hizo posible comprimir más el "relato" en una sola línea descriptiva, aunque hacer eso no da indicaciones del enorme potencial emocional del film».

zos es una fiesta nacional. Otro ejemplo cinematográfico actual es *El último samurai* (*Last* Samurai, 2003) en el que el jefe de los *samurais*, pese a su gran ardor guerrero, es un gran admirador de las flores.



OZU CON SU MADRE Y HERMANO MAYOR



OZU CON SU PADRE

Ozu sólo llega a escribir esta entrada en su diario acerca de su padre, tres años después de su muerte. Y recuerda especialmente una rosa amarilla, desplazando el recuerdo del jarrón a un segundo término (como lo que sostenía la rosa). El desplazamiento es un mecanismo típico del funcionamiento de los sueños para *tapar* lo que realmente tiene importancia en estos. Por lo tanto, si la rosa simboliza para Ozu el reencuentro con su padre; la falta de flores en el jarrón de *Banshun* representaría, entonces, su muerte; quedando ésta, así sublimada.

Se percibe además en esta anotación de su diario un *decadrage* temporal, por lo que vamos a intentar exponer los hechos cronológicamente. Ozu nace en el 12 de diciembre de 1903 en Mannen, en el barrio de Fukugawa de Tokio, segundo de Toranosuke Asae Ozu, cinco hermanos (dos hermanas pequeñas). La familia de Ozu dirigía una fábrica de fertilizantes (Iwasaya). Desde pequeño le gustaba dibujar.

Junto con sus hermanos, vivió en Tokio hasta 1913 —el provenía, a su vez, del campo. Su padre creyó que estarían mejor educados en el campo, así que se mudaron a Matsuzaka (prefectura de Mie), una ciudad comercial y monumental en el campo, cercana a Kyoto y lugar de nacimiento del padre; mientras que el padre se quedó dirigiendo la empresa en la ciudad.

Es en estos años de adolescencia cuando empieza a ver filmes americanos, por ejemplo, *Civilization* (*La cruz de la humanidad, 1916)* de Thomas Ince, con la que queda impresionado y por la que decide dedicarse al cine[386]. También veía filmes japoneses, pero le parecían inmaduros en comparación con los americanos.

Después de suspender dos años consecutivos el examen de ingreso en la escuela de negocios de la Universidad a la que acudía su hermano mayor, se traslada a un pueblo montañoso como profesor ayudante.

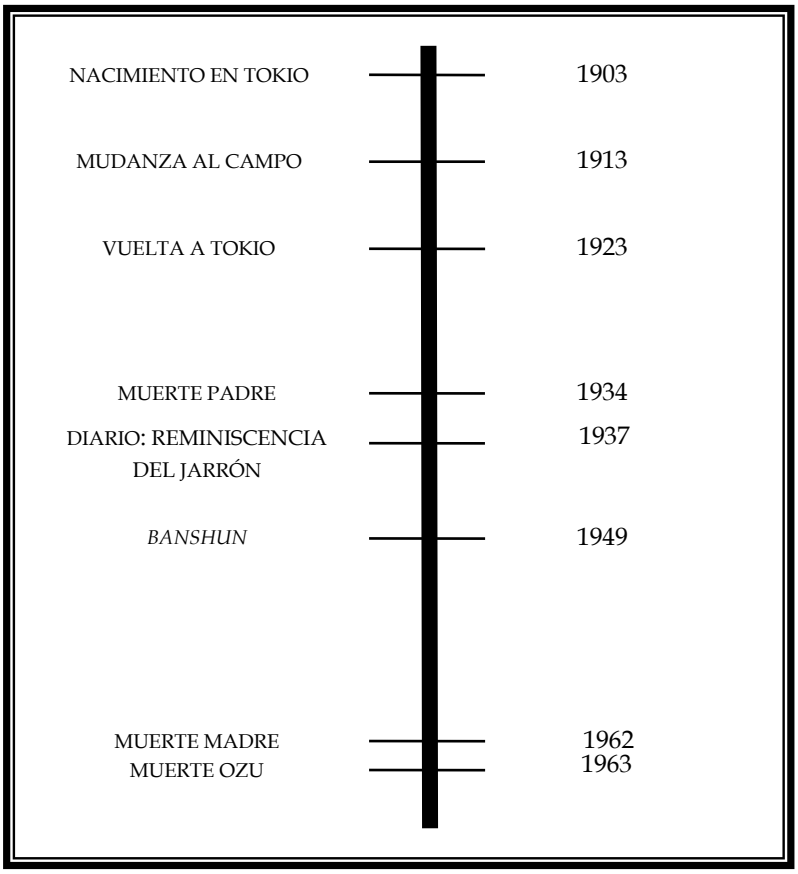
Ya en la primavera de 1923 vuelve a Tokio con su herma Toki (momento de la entrada reseñada de su diario) y crecen sus deseos de trabajar en el cine, para lo que tendrá pronto una oportunidad a través de un hermano del padre; aunque su padre se oponía, pues en aquel entonces no era un profesión bien considerada.

- 1934 (2 de abril) : muere el padre a los 69 años (que escenificó en *Ante todo el padre* (*Chichi Ariki*, 1942), mostrándole al actor (Chisu Ryu) cómo había muerto de un ataque al corazón.

- 1937: escribe la entrada reseñada sobre el jarrón en su diario.

386 Tendrán que explicar todavía mucho los neoformalistas porque habría de convertirse Ozu, posteriormente en un director contestatario al cine americano.

- 1949: rodaje de *Banshun.*



Remarquemos que el lugar en dónde pasó gran parte de su adolescencia en el campo sin su padre estaba muy cerca de Kioto. Según lo poco que hay escrito sobre esa época de su vida, esta ausencia del padre no habría venido dada por una ruptura familiar; sino que se debería a razones exclusivamente laborales; pero dado que no tenemos más datos, no podemos profundizar más en ese sentido. Lo que sí parece claro es que se formó una relación muy especial con su madre. Esto se ve reflejado en una anécdota contada por Kogo Noda (su guionista más habitual); el cuál, cuando visitaba a madre e hijo, ésta bromeaba diciendo algo así como "Ya que se ha tomado la molestia de venir y dado que la mujer de Yasujiro

está, desafortunadamente, de nuevo ausente; por favor, conténtese con una vieja mujer como yo…" (Richie, 1974: 194). En el trasfondo de esa broma hay una simulación de la madre de hacerse pasar por la mujer de Ozu.

Otra anécdota que nos puede decir mucho de la especial relación con la madre y que, indirectamente, hacia referencia al padre a través del borrado del apellido paterno, es la siguiente: la madre vio la película de un director semidesconocido entonces, Yasujiro Shimazu, pensando que era de Ozu, lo que le llevó a decir que «Yasujiro hasta ha cambiado su nombre por el de Shimazu, porque está muy avergonzado de su trabajo»[387].

Hay otras entradas al respecto en su diario, que podrían hacernos pensar todo lo contrario; es decir, que su madre le habría impulsado a dejar esa vida a su lado; por ejemplo, el lunes 16 de julio de 1934 escribe:

> Jornada de descanso en casa. He leído, entre otras cosas, la novela de Junichiro Tanizaki titulada *Jotaro*[388]. Esta mañana, cuando aún estaba acostado, mi madre ha subido a mi habitación del primer piso para decirme que ha llegado el momento de casarme. ¡Mira por donde ha acabado afectándome esa costumbre maníaca que tienen los aficionados a los canarios [389] de intentar acoplarles por todos los medios! (Pujol y Santamarina, 2002: 41).

Podría parecer, entonces, que la madre le estaba impulsando seriamente a formar una familia, etc. La realidad es que esto nun-

[387] Recogido en *I lived, but…* (*Kazuo Inoue*, 1983).

[388] Este mismo autor había publicado el año antes una obra clave para entender la estética tradicional japonesa y de la cuál nos hemos servido en esta tesis: TANIZAKI, Junichiro (1933): *Elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1998. En cierto sentido, y salvando las distancias, vendría a cumplir el papel de Federico García Lorca en su cristalización de motivos y conceptos como el *duende*, el *cante jondo*, la Andalucía pasional, etc.

[389] En la casa de Ozu criaban canarios y peces rojos.

ca ocurrió así y que a medida que el Yasujiro Ozu director, con éxito de público y crítica (*Banshun* recibió, al igual que varias de sus otros filmes, el primer premio de la crítica *Kinema Jumpo*[390] del año 1949) iba consiguiendo un estatus económico acorde con su reconocimiento público, fue comprando mejores casas a las que siempre traía a su madre.

Con esto queremos decir que fuese cuál fuese la actitud de la madre, su presencia era omnipresente. Incluso en filmes como *Banshun* —en el que no hay un personaje que encarne a la madre por estar esta muerta— podríamos decir, con Richie, que puede encontrarse la presencia de la madre muerta en todas partes por la reacción de los personajes:

> She is not even mentioned until the end of the film […] and yet she is in every scene because her absence is so deeply felt by the other characters. And this feeling in turn defines them. Both father and daughter seem to be dwelling on what their lives would have been if she had live. The dead mother is in a sense a personification of *mu* — […] an empty space that is also a part of a pattern.[391]

Con esto también obviamos la mayor objeción que se nos puede hacer al comparar la vida personal de Ozu con el caso de *Banshun*, pues la familia del film sería como una estructura invertida la propia estructura familiar de Ozu. Éste la consideraba *una*

---

[390] El premio *Kinema Jumpo* es un premio muy importante en Japón, pues es concedido por un grupo de críticos cinematográficos, haciendo que se algo similar al premio de la crítica de Nueva York.

[391] RICHIE (1974), *op. cit.*, p. 64: «No se la menciona hasta el final del film y aún así está en cada secuencia porque su ausencia es sentida tan profundamente por los otros personajes, Y sus sentimientos, a cambio, le definen. Ambos padre e hija parecen estar morando en lo que hubiesen sido sus vidas si ella hubiese vivido. La madre muerta es en este sentido una personificación del *mu* — […] un espacio vacío que también es parte de un diseño».

madre ideal; aunque delante de los conocidos intentaba marcar las distancias con ella.

En este sentido, y sin poder profundizar más en ello por falta de datos, a partir de *Banshun* —film que, en cierto sentido, cumpliría la función de luto o muerte simbólica del padre como veremos en la secuencia final[392]— en casi todos los filmes que realiza Ozu existe un hijo-a al que se impulsa a casarse y, a abandonar por ello el hogar familiar.

Nunca se casó en su vida real; aunque sí tuvo relaciones duraderas, por ejemplo, con una *geisha*[393] que aparece constantemente en sus diarios, relación que perduró hasta el final de sus días desde los años 30. Por lo que, podríamos afirmar que sólo abandonó el hogar familiar a través de sus filmes; es decir, cumplió en la ficción lo que nunca practicó en vida.

Respecto de las mujeres y el amor, hemos rescatado las siguientes entradas de su diario:

Lunes, 7 de agosto [1933]:

> […] El campo de la cámara es más que un ventanita abierta al mundo, el amor no es más que una ventanita abierta a la vida ¡Hay que pensárselo dos veces antes de apretar el botón![394]

Sábado, 28 de octubre [1933]:

> […] En el mundo hay dos tipos de mujeres, la que se deja cazar

[392] Aunque seguramente, la película más autobiográfica de Ozu en este sentido sea Ante todo, el padre (*Chichi ariki*, 1942), por cierto, una de sus favoritas, junto con *Cuento de Tokio* y *Primavera Tardía.*

[393] Sakae Mori, que regentaba un albergue en Tsukiji, no muy lejos de Ginza; cuyo nombre de Geisha era *Senmaru:* «Desamparado me dejan / los cabellos de Senmaru, / húmedos y sin peinar» (Santos, 2003: 183)

[394] PUJOL Y SANTAMARINA (2002), *op. cit.*, p. 24.

fácilmente y las que te mantienen a distancia.

Si tuviera que enamorarme, la elegida pertenecería probablemente a la segunda categoría. Arisca, reservada, me daría todas las oportunidades de formarme una buena opinión de ella. Tal vez sean todas iguales, pero lo que me fascina es el refinamiento de las segundas. El peligro está es que, demasiado ocupado para interpretar de forma positiva cada uno de sus gestos, he abandonado pura y simplemente la partida (*Íd.*, p. 25).

Pero volvamos por un momento con el padre de Ozu. La entrada del jarrón, lógicamente, no es la única en la que Ozu hace referencia a su padre —aunque no son muy numerosas. Por ejemplo, ya en el año de la muerte de su padre, 1934, describe el viaje de peregrinación con el fin de enterrar las cenizas de su padre:

Viernes, 25 de mayo [1934]:

Partido hacia el monte Koya. Palomar. Regreso por Osaka, noche en el *Oonoya*. Hemos ido al santuario del monte Koya y, después de presentar las cenizas de mi padre, hemos pasado la noche en el hotel *Oonoya* de Osaka.

[En el santuario del monte Koya, en el jardín del pabellón Sur, las peonías estaban en flor. En las montañas del país Kii [Wakayama], el mes de mayo se iba agotando, los cerezos dobles se marchitaban aquí y allá y no había aún nada verde. A lo lejos, en el cielo crepuscular, una nube malva de glicinas flotaba hacia el oeste y, bajo la encina parda, reinaban las tinieblas. Al caer la noche no se eleva ni una sola voz en esta zona aparatada del santuario, y los huesos de mi padre han rodado hacia la pequeña puerta del osario haciendo un ruido seco ¡Larga vida fue la de mi padre, cuando lo medito, y yo he estado viviendo a sus expensas hasta el final!][395]

De manera indirecta encontramos referencias a *Banshun*; por ejemplo, la *encina parda*, rodeada de movimiento (*la nube mal-*

[395] *Íd.,* p. 38.

va de glicinas), sería el árbol acariciado por la brisa tras la secuencia del teatro *Nō*. Bajo la encina, *reinaban las tinieblas*, lo que nos lleva directamente al dormitorio oscuro de nuestra secuencia. Ya en la noche (del jarrón/del monte Koya), ruedan los huesos del padre hasta que se para con un *ruido seco*; quizá como ese que se produce al romperse el espejo entre padre e hija. No olvidemos tampoco la fina ironía, el rodar de los huesos y su ruido, que podemos relacionar con los ronquidos del padre cuando la hija le confiesa sus emociones más íntimas.

No acaban aquí las reminiscencias: *el mes de mayo se iba agotando*, lo que debemos relacionar con el título de nuestro film, *Primavera tardía.* Próximo, entonces, el estío, los *cerezos dobles se marchitaban* ¿Pero, por qué se marchitaban en vez de dar su frutos en verano? La escena es triste, es el último adiós al padre; pero, sobre todo, debemos fijarnos en que son *cerezos dobles*; es decir, nos devuelven la estructura especular que hemos localizado en *Banshun* y que, como se explicita en el film, sólo pueden marchitar la vida de Noriko, como se marchitan los cerezos, en vez de dar frutos.

Al caer la noche (al apagar Noriko la luz) *no se eleva ni una sola voz* (se hace el silencio en el dormitorio). Irónicamente, los huesos del padre ruedan (se alejan, como siempre lo hizo en vida) *hacia la pequeña puerta* (hacia el *tokonoma* dónde vemos el jarrón) ¿Qué es esa pequeña puerta? Pero, sobre todo, los huesos ¿se alejan o van hacia ella? Todo el fragmento nos recuerda, más que a un recuerdo cierto, a un sueño, en el que los elementos —como este del alejamiento/acercamiento— son intercambiables; aunque no dejan de señalar un umbral verdadero: la puerta del osario ¿Quizá una tras la que la madre de Yasujiro, como nos recordaba Richie,

llorara —de ahí que no se sepa si los huesos entran o salen— por la marcha inevitable del marido, como huesos que ruedan?

La puerta sería aquí, junto con la oscuridad, la ventana circular que aparece detrás del jarrón de *Banshun*. Como nos decía Tanizaki, el jarrón se coloca en el *tokonoma*, un rincón del dormitorio, situado perpendicularmente al jardín; es decir, es un lugar en relación directa con el exterior, por eso lo consideramos como nuestra puerta. En este caso, además, nos interesa especialmente, porque esa ventana se cristaliza en otro elemento del que todavía no hemos hablado en relación al jarrón: el Fondo, y que analizaremos en el siguiente epígrafe.

Los editores del diario nos señalan cómo el segundo párrafo de esta entrada del 25 de mayo de 1934 fue añadido por Ozu en una fecha posterior indeterminada. Encontramos, pues, otro *decadrage* por el que debemos preguntarnos seriamente*;* pues se puede percibir en ello, de alguna manera, una especie de deuda con la memoria del padre, como si éste no hubiese sido enterrada definitivamente: es lo que se percibe en la frase admirativa final. Lo señalamos, porque precisamente, esa segunda parte insertada a posteriori es esencialmente diferente a la primera; pues ésta es más descriptiva del viaje en concreto, mientras que la segunda figura más su estado de ánimo al respecto.

Podemos pensar en ése *decadrage* como introductor de una dimensión temporal que desde Freud sabemos que es imprescindible para la construcción del inconsciente. Así, este fragmento nos hace pensar también en el mundo del sueño antes que en un recuerdo real.

> Los aspectos decisivos de los sueños se encuentran muchas veces,

> observa Freud, en los elementos que peor se recuerdan; y también, incluso, que los aspectos más decisivos del sueño son los que se recuerdan más tarde, una vez que se ha iniciado el movimiento de interpretación del sueño. Los recuerdos más difíciles del sueño aparecen en tanto que el sujeto pone en movimiento la operación de interpretación, en el momento en que deletrea.
>
> El sueño, dice Freud, es la expresión de contenidos inconscientes que emergen disfrazados, desplazados, simbolizados, cuando la conciencia está en reposo. Si la conciencia se defiende no recordando o desplazando los acentos y las intensidades, es decir, lo que no parece importante es importante, lo que no parece intenso es lo más intenso, resulta evidente que lo que en apariencia es lo más insignificante es lo más reprimido, lo más importante.[396]

De hecho, tras la muerte del padre, parece haber una obsesión de Ozu sobre el tiempo pasado desde el hecho en sí: en las entradas del 8 de abril y 6 de mayo apunta que esos días son el séptimo[397] y el trigésimo quinto tras su muerte. Debemos señalar que esta tipo de anotaciones en el diario de Ozu son poco frecuentes, dado que la mayoría son simples anotaciones de, por ejemplo, el restaurante dónde cenó, la película que acababa de ver, el libro recién empezado, o la última borrachera con unos colegas; por lo que debemos darle una importancia especial. Lo más obvio, en relación al jarrón, en esta entrada del 25 de mayo es el predominio de motivos vegetales: jardín, peonías, cerezos, glicinas, encina; y todo observado como desde la distancia, marcando ese lugar tercero del que hemos hablado.

No podemos obviar, igualmente, que la muerte del padre se produce avanzada la primavera, al igual que el momento en el que

[396] REQUENA (22-V-98), *op. cit.*

[397] El 7º día trascurrido desde la muerte de un familiar se celebra una ceremonia en memoria del difunto. También a los 100 días.

se producen estas anotaciones, lo que debemos relacionar directamente con el título de nuestro film; pero, sobre todo, la primavera tardía era la del propio Ozu —tiene 31 años cuando muere su padre.

Quizá la referencia más clara sea con la poesía *haiku*, en la que siempre hay una palabra determinada que marca la estación en la que fue escrito el poema (*cfr.* epígrafe V.2.5). Pero también, podríamos ponerlo en relación con la dedicación del padre como viajante comercial de fertilizantes.

Hay otros momentos en los diarios de Ozu en los que se cruzan de nuevo los motivos vegetales; por ejemplo, el 2 de febrero de 1962 muere su madre y escribe el siguiente poema:

> Down in the valley it is already spring / Clouds of cherry blossoms / But here, the sluggish eye, the taste of mackerel— / The blossoms are melancholy / And the Flavour of sake becomes bitter (Richie, 1974: 251)[398].

Ozu moriría al año siguiente. Nos interesa remarcar aquí ese *sluggish eye (*ojo perezoso*)*. Es interesante contrastar la mirada prendada de la rosa amarilla en el jarrón respecto de su padre y cómo aquí, su ojo ya se ha vuelto perezoso o, dicho de otra manera, como aceptando la muerte. Sin embargo, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la muerte de su madre fue todavía más dolorosa, pues en algún otro lugar de su diario, ese mismo año, la califica con una sentencia aplastante, como *la muerte de la muerte*. Al año siguiente de la muerte de ésta, o sea, en 1963, muere Ozu. De nuevo, quizá aquí la relación es demasiado evidente; pero no

[398] NODA, Kogo: "Ozu to iu Otoko" [Un hombre llamado Ozu], *Kinema Jumpo Tokushu*, February 10, 1964: «Abajo en el valle ya es primavera / Nubes de flore silvestres /Pero aquí, el ojo perezoso, el sabor de la caballa— / Las flores son melancolía / Y el sabor del *saké* se vuelve amargo.

podemos dejar de señalar la relación tan profunda con su madre que le lleva a morir él mismo al año siguiente. Además, la causa de la muerte es un cáncer de garganta, que podríamos relacionar, quizá, con esa palabra que nunca tuvo por parte de su madre —que no pudo darle su padre— y que en sus filmes no cesaba de aparecer. Una palabra, como veremos enseguida que, en nuestro caso da Somiya a Noriko explicándole la necesidad de su separación.

Como venimos diciendo, no podemos insistir más en este apunte biográfico dado el poco material disponible para el investigador. Por ejemplo, no nos queda nada clara esa etapa de su vida que empieza con la primera entrada que hemos reseñado de su diario (la del jarrón y la rosa amarilla) y que finaliza con la muerte de su padre (1923-1934), lo que supone un total de doce años: ¿Vivió entonces su padre más a menudo con ellos? ¿Hasta que punto el rechazo de su padre a que trabajase en el cine les separó? ¿Qué opinaba la madre de su afición al cine? Se abren aquí nuevas vías de investigación que esperamos llevar a cabo en el futuro.

Lo que sí podemos afirmar es que esta relación entre el jarrón que señala en su diario respecto de su padre y como nosotros lo relacionamos, a su vez, con el jarrón de *Banshun,* es una perspectiva original nuestra.

En este sentido, nos parece también muy sugerente una propuesta para definir al padre de Requena: «El padre [...] es aquél que abre la posibilidad de que la pregunta del hijo se convierta en una interrogación: la metáfora» (*Íd.*, 14-XI-97). Ahí podríamos situar, igualmente, la función del jarrón, como respuesta metaforizada de Somiya a la pregunta de la hija. Recordemos que el jarrón se inserta cuando Noriko dice: « ¿Sabes, padre? Incluso en tu caso me pareció extremadamente de mal gusto»; porque ¿es esto real-

mente una afirmación como parece sugerir la entonación de la frase? Más bien lo que parece subyacer es que Noriko no sabe todavía que lo de la Sra. Miwa es una treta y, por tanto, hace esa afirmación como queriendo cerciorarse de si la cosa va en serio o no. Como sabemos, Somiya no contesta, sino que queda en fuera de campo y, como única respuesta se inserta el jarrón. En este sentido ya veíamos cómo en el *cha-no-yu* se relacionaba al jarrón de *ikebana* con la Sra. Miwa (F15 fragmento). La diferencia principal con el jarrón de Kioto es que aquél tenía flores; lo cual es coherente con el hecho de que en Kioto la Sra. Miwa ya no tiene ningún peso.



F15B FRAGMENTO

VI.7.7. El jarrón y el fondo

Como señalamos en el primer capítulo de nuestra tesis, Requena ha aportado una interesante herramienta analítica para el análisis de la imagen basada en la dialéctica entre la Figura y el Fondo.

> […] el Paisaje se halla siempre sometido a la tensión entre la Figura y el Fondo. Entre la presencia de la Figura o su Ausencia, pues el paisaje es, antes que nada, el espacio habitado, poblado de objetos, que rodea a la figura que emana sobre él sus destellos. Ahora bien, sabemos que *el paisaje sólo conoce su autonomía cuando la figura lo abandona* [...]. Mas no deja, por ello, de configurarse sobre los destellos dejados por aquella [...] Paisaje

[...] como metáfora de la Figura que lo ha impregnado.[399]

Ese abandono de la figura nos recuerda al vacío simbólico del Zen. Por cierto, fue el ideograma *mu* —la nada— la que Ozu se hizo grabar como único epitafio de su tumba.

La pregunta, en el caso de la secuencia del jarrón, y poniéndolo en relación con la biografía de Ozu, sería: ¿qué figura *ha abandonado este paisaje vacío*? La única respuesta que encontramos, tanto para Noriko como para Ozu, es el padre; pues como ya vimos, el padre quedaba fuera de campo en cuanto entra en escena el jarrón.





TUMBA DE OZU EN KITAKAMAKURA

Fijémonos en el fondo de F190: lo que más llama la atención a primera vista es esa estructura cuadriculada que se forma en la ventana circular y que parece fundirse con el jarrón. Efectivamente, el fondo que aquí percibimos es luminoso, circular y cuadriculado al mismo tiempo; pero atravesado al mismo por las sombras

[399] REQUENA (1995), *op. cit*, p. 9; la cursiva es nuestra.

cambiantes de las ramas de bambú. Todo lo cual, nos señala que no se trata de un fondo asimbólico, ni tampoco de una totalidad imaginaria, «el vacío [...] es un elemento dinámico y actuante [...] constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones»[400].

Por cierto, que esa figura cuadriculada se forma sobre una forma, a su vez circular; pero que no está completa, por lo que es nuestra percepción la que la tiene que completar. En este sentido,



F190

en primer lugar, la forma circular es el esquema visual más simple, la primera forma a la que se nos enfrenta como ser humano (y con la primera, pues, que relacionamos el campo vacío, en las idas y venidas de la madre), pues es la forma circular del rostro de la ma-

[400] CHENG (1979) *op. cit,* p. 39.

dre lo que primero vemos como bebés[401]. Pero, ateniéndonos al texto, lo que vemos es un círculo recortado por arriba, tapado en parte y en primer término por el jarrón, cruzado por detrás por ramas que se mecen y tramado con esas formas cuadrangulares; por lo tanto, se trata de un forma circular lejana a esa forma primigenia totalitaria y perfecta.

Y ese es el aspecto que creemos que Ozu ha querido resaltar: la imperfección de la vida humana, con todos sus pesares, pero también todas sus estructuras simbólicas. Desde otro punto de vista, esa falta de completitud de la ventana circular, *obliga* al espectador a permanecer durante más tiempo en este plano

Ese mismo fondo formalizado es el que veíamos detrás de la maestra de ceremonias en el *cha no yu* (F17). Se supone que tras el *soji* o ventana de papel se accede al jardín y a su camino de piedras sin desbastar. Por lo tanto, podemos considerar el Fondo como indicador de un camino fuertemente formalizado (perpendicular), que se muestra a Noriko en este eje —lo podemos relacionar en este ejemplo de pintura tradiciona japonesa[402]

[401] En este sentido, nos parece interesante la puntualización que nos llega de la mano de Requena en cuanto a que la especial pregnancia de la figura circular no vendría dada tanto por el seno materno como por su rostro «Es evidente, entonces, que ya es capaz de diferenciar entre unos rostros y otros. El rostro de la madre, en tanto diferenciado de los demás, sería ese segundo organizador de la psique humana. Y aquí recuerdo otro dato muy importante que introduce Spitz a propósito de la primera fase organizadora: cuando mama, el niño se queda mirando al rostro de la madre y no a su pecho. Y esto sería lo que le permitiría asociar el placer inmediato que experimenta al rostro materno. Por lo demás, lo que la madre, y todos aquellos que se colocan en su estela, ofrecen a la mirada del niño es el rostro. Ese rostro siempre está ahí, y es el núcleo de esa experiencia de placer que queda esencialmente asociada a su gestalt. Así se va aislando el objeto de la líbido, dice Spitz, que es el segundo organizador, el rostro de la madre —la madre en tanto objeto libidinal» (Requena, S.D.: 12-V-99).

[402] Shibata Zeshin(1807-1891): *Hojas de otoño*, lado derecho de un díptico en tinta, laca y capa de plata sobre papel, 26⅛ x 69 in. The Harry G. C. Packard Collection Art.


F17


F190.1

Podemos pensar entonces el doble vacío del plano del jarrón como un punto de llegada del film, representando el necesario vacío que debe haber entre padre e hija y, al mismo tiempo, como una solución a esa relación —una salida de la cadena de reencarnaciones intemporales del budismo— encarnado en ese fondo.

Si lo rela cionamos con la biografía de Ozu, la solución vendría dada por el hecho de que ya no hay *rosas amarillas*; pues el jarrón está vacío. Aunque podríamos considerar que esas ramas de bambú silueteadas por la luz de la luna que se ven tras el *soji* adornan el jarrón, como rosas amarillas... Pero ahí mismo radica la diferencia con el jarrón del diario, pues ahora serían un adorno que está en un más allá; por lo tanto, marcando un camino hacia el afuera (del jarrón como reminiscencia, o sea, de su vida junto al padre). Es algo, además, que ya podíamos intuir en el plano del árbol tras el teatro *Nō* (F133).

Finalizamos aquí nuestro análisis del jarrón y, ya que hemos empezado con una cita de Tanizaki, vamos a despedir ahora con otra:



F133

> […] a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. En apariencia aquí no hay más que puro artificio, pero en realidad las cosas son mucho menos simples (Tanizaki, 1933 [1998: 50]).

VI.7.8 El jardín Zen

La siguiente secuencia[403], antes de la palabra que Somiya donará a la hija a la que nos venimos refiriendo, trascurre en uno de los más famosos jardines Zen del Japón: el *Rioan-ji,* en el que Onodera y Somiya conversan sobre el tema de los hijos.

> Se puede considerar el jardín Zen como la manipulación de la naturaleza para crear espacios de reflexión. Suele afirmarse que la unidad del hombre y la naturaleza encuentran su más pura expresión en el jardín Zen. Cuando el monje zen recorta, poda, desbroza y prepara incesantemente su jardín «no interfiere con la naturaleza porque él es la Naturaleza» (Watts, 1957: 176). El *Rioan-ji* o *Templo del dragón apacible*, construido en 1450, es el ejemplo más puro de kare-sansui o paisaje seco. Es interesante remarcar que la etimología del término japonés nos indica que, en sus orígenes el término implicaba también el agua (Nitschke, 1999:

[403] Min.: 01.28.48

88-89); por lo que podemos incluir este jardín en nuestra vía del agua a través del film.

El *Ryoan-ji* es el ejemplo más claro de la simbiosis figurativa entre el ángulo recto y la forma natural. Pero no todos los jardines Zen son así, pues según el estilo predomina una vegetación más o menos salvaje; pero en el que la mano del hombre siempre está presente, por ejemplo, el que hemos comentado en la secuencia del cha no yu. Quizá el elemento común a todos ellos es el uso especial de las rocas y piedras. En este caso lo forman quince rocas repartidas por grupos de siete, cinco y tres, en un espacio vacío de 340 metros cuadrados y cubierto de gravilla rastrillada (*Ibíd.*).

En la mayoría de los casos, además son ideados para ser recorridos; sin embargo, en este caso del *Ryoan-ji* está pensado para ser observado a cierta distancia. Es de suponer que en un principio estaría concebido para que el visitante contemplara desde el mirador del hojo (vivienda del sumo sacerdote) el paisaje más allá del muro del jardín: a esto se le llama *shakkei*, el arte que incorpora a la composición general el paisaje situado fuera del jardín (*Ibíd.*).

Fue una innovación de la época Muromachi (1336-1573). Hay diversas interpretaciones no del todo satisfactorias; pero dada su influencia Zen, hay una de tipo existencial que nos interesa más[404], en el sentido de que serviría para la meditación, pues es la posición que hemos localizado para el espectador desde el inicio del film y es la que parece que mantienen . Si se aborda el jardín desde este punto de vista, lo primero que se aprecia es que la composición es plana por completo: el visitante se siente como

[404] Aunque también es interesante —por el agua— la que afirma que los grupos de rocas representan las islas del Japón.

impulsado formalmente a contemplarlo sentado —como lo hacen nuestros personajes.

De hecho, en japonés, el verbo «sentarse» significa también «meditar». La técnica de la meditación Zen requiere concentrar la atención en un punto, a lo que ayudaría los grupos de rocas (*Íd.* 90). La técnica de meditación se basa en llevar la conciencia hacia fuera (el no-yo), para volver, finalmente, sobre ella; se experimenta así la «nada», el «vacío», el «abandono del propio yo»: «La conciencia se remite a sí misma, el círculo se ha cerrado. Has vuelto a tu propio yo»[405].

Fue el monje Dōgen (1200-1253) el que transmitió de manera más pura las enseñanzas de *Tch'an* procedentes de China y originarias de la práctica de la meditación (dhyana, en sánscrito) en la India antigua. Su filosofía fue recopilada en el Bendōwa (1231), donde podemos leer una de las recomendaciones esenciales del Zen, a la meditación inmóvil en posición sentada (*Zazen*):

> «No tienes una necesidad ni de incienso, ni de plegarias, ni de la invocación del nombre de Buda, ni de confesión, ni de Escrituras santas. Siéntate y medita a fin de llegar al estado shinjin datsuraku (la desaparición del yo)»

En la experiencia zen se da una verdad que trasciende toda posibilidad de verbalización. Todo intento de describirla y formularla en palabras y símbolos mentales que deben expresarse sucesivamente la tergiversan […] la meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y de las ilusiones que engendran los sentidos, ella no despierta del sueño o mentira que somos o vivimos […] (Zeami, 1999: 32)

[405] Citado en NITSCHKE (1999) *op. cit.*, p. 92 de RAJNEES, Bh. Sh. (1978): *The Heart Sutra,* Poona, Rajnees Foundation, p. 75.

> El budismo zen busca la liberación mediante el desprenderse del «yo» en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay «yo en la naturaleza», en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos fundido con lo que contemplamos […] No hay fuera otra realidad a la que remitirse para encontrar «un sentido». Esto está ya insinuado en la naturaleza […] (Zeami, 1999: 32) 406.

En esta secuencia prosiguen las reverberaciones de la misteriosa escena del jarrón. Los significados de la imagen del jarrón son aquí rearticulados. Las rocas del jardín interactúan, en cierto modo, con el espectador del mismo modo que el jarrón; pues ambos son objetos de contemplación estética.

Otro punto en común con las rocas, es que los dos amigos tampoco hablan de ellas (como no se miraba al jarrón); por lo tanto, es como si las rocas nos mirasen a nosotros.

F193 es el plano que va montado tras el plano del jarrón. Vamos, entonces, del vacío al vacío, mostrando perfectamente ese camino que veíamos en el fondo de ese plano hacia el jardín, desde la mirada de Noriko (F191C-192-193). En F191C el rostro de Noriko está sutilmente iluminado, haciendo eco con la ventana circular, en la que hay un fondo más luminoso y, finalmente, el camino se expande —como la pintura *Ch'ang* y su tinta esparcida— de forma totalmente luminosa; pero, al mismo tiempo trazada, normativizada, como los surcos sobre la grava del jardín Zen.

406 Citado de WATTS (1960) *op. cit.,* p. 177.


F191C


F192


F193

Nos encontramos en éste de nuevo con un espacio en 360º; pero, además, es uno cualitativamente diferente al espacio en 360º que hemos visto al inicio del film y a otros que hemos ido analizando. De alguna manera, la mirada del espectador fluye muy suavemente entre las piedras del jardín. Este es el diálogo de los dos amigos que lo acompaña:

—ONODERA: ¿Por fin te has decidido a dejarla marchar?

—SOMIYA: Humm.

—O: Estoy convencido de que será una buena esposa.

—S: Pero un hijo es mejor que cualquier hija y tú sabes muy bien que pasa. Crías a los hijos y luego se van. Si no se casan, te preocupa que no lo hagan y si se casan te sientes decepcionado porque se van.

—O: Es inevitable. Nosotros también nos casamos en su día.

—S: Eso sí que es verdad.

La primera frase del diálogo apoya nuestra idea del carácter incestuoso de la relación entre padre e hija; pero añade un matiz más ¿Quizá Onodera se está refiriendo a que no la dejaba marchar por la supuesta enfermedad o debilidad de Noriko contraída en la guerra? De nuevo aquí se cierra el círculo y tienen sentido que Somiya vuelva a Kioto por primera vez tras la guerra: se sutura otra herida, esta vez, la de Noriko. Esa estructura circular es, por cierto, la que encontramos en el montaje de la secuencia.

Nos interesa también la línea de diálogo cuando dice aquello de *tú sabes muy bien qué pasa*, refiriéndose a que es mejor tener un hijo, pues es más triste dejar marchar a la hija… Lo que no acaba de decir, pues, es lo que todos pensamos: que de alguna manera, él ha estado custodiando también la estructura especular con su hija. Por cierto, que la relación entre padre e hija en la sociedad japonesa es, si cabe, todavía más fuerte que en la sociedad occidental; así, es usual ver llorar a los padres en las bodas, cosa que ocurre más raramente con las madres.

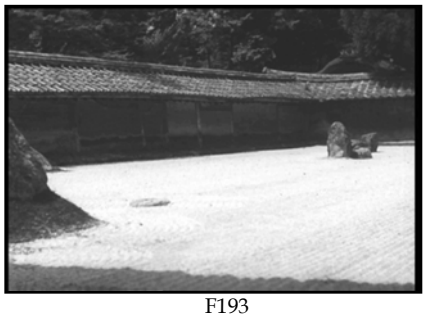
La arboleda que encontramos en esta secuencia ya no se mueve, a diferencia de casi toda la demás que hemos visto en el resto del film —como pacificada por el dragón *apacible* que es el *Rioan-ji*. Podemos, entonces recopilar y comprobar el recorrido que nos ha ofrecido Ozu a través de ese elemento:

Comprobamos que hemos partido de un paisaje seco (F20), sin agua, con una iluminación plana, plomiza. Compositivamente domina una diagonal irregular y escarpada, con un solo y escuálido árbol que la rompe en la vertical y que relacionábamos con el padre en el sentido de que le introducía en el relato. Continuamos con F133, que asemeja una explosión luminosa: ramas encrespadas y luz más matizada, que empieza a mostrar el cambio en la relación entre padre e hija; pero dónde todavía encontramos fuertes contrastes y un fuerte contrapicado de la imagen. Es como si metiésemos la cámara en la celosa consciencia de Noriko. F170 nos indica la asunción final de ese proceso al inicio del último viaje de padre e hija a Kioto. Guarda cierta simetría con F20 con su diagonal en suave pendiente y la vegetación más fértil.


F20


F133


F170


F193

Finalmente, llegamos a F193, en el que Ozu, gracias al magnífico jardín Zen, logra subir un escalón más en el nivel de abstracción. Aquí la vegetación ha desaparecido (se encuentra más allá del muro) y el punto de vista ya es no a nivel de la mirada del espectador, sino al nivel del centro vital budista, unos centímetros por encima de los genitales, por lo que podemos transitar por un espacio en 360º sin ningún tipo de trabas.

Así, todo el sentido del film ha estado predispuesto a finalizar en este jardín que, como se comprueba, está básicamente vacío. Los personajes meditan frente a él, mientras que la cámara de Ozu va enfocando diferentes perspectivas de ese vacío lleno de rocas.

Tras el diálogo, Ozu introduce los planos F196-197-198, ya con una música más melódica, como de tránsito, que encabalgará con la siguiente secuencia en la que vemos a padre e hija empaquetar sus pertenencias antes de abandonar Kioto.



F193



F194



F195



F196



F197



F198



F199



F200

Respecto de esta secuencia del jardín Zen, S. Zunzunegui nos aporta un dato interesante: la considera como estructurada centrípetamente. Esa es una característica que nosotros hemos localizado también en la secuencia de la llegada a Kioto, cuando Noriko aparece por primera vez frente al espejo.

> […] 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 que es, literalmente, absorbida e integrada en un dispositivo que la sitúa en otro nivel de sentido. De hecho, un jardín como *Ryoan-ji*, «*despojado de materia vegetal y de su materia acuosa sólo permanecen piedras que, como huesos de esqueleto, desafían el tiempo. La piedra es inmutable —al menos a escala humana— y casi indestructible*».[407]

Sin embargo no creemos que sea una *rotación de signos*: lo que surge ahí va más allá de una simple estructura semiótica: esos planos respiran armoniosamente, los personajes intercambian sus palabras con las piedras y las piedras le dan a los personajes toda la dignidad del paso del tiempo.

VI.7.9 La palabra del Padre

Pasamos ahora a la última secuencia[408] de la pareja en Kioto. Recordemos que venimos de dejar el vacío del jarrón, para encon-

[407] *Nosferatu. Revista de cine: Yasujiro Ozu* (1997), "El fin de la primavera", Santos Zunzunegui, diciembre, Donostia Kultura, San Sebastián, p. 104. Citado de BERTHIER, François (1989): *Le jardin de Ryoan-ji. Lire le Zen dans les Pires*, Adam Biro, París.

[408] Min.: 01.36.30

trarnos con el vacío del jardín Zen y el vacío dejado por sus difuntas mujeres, doble, entonces, como el del jarrón.

Tras el último campo vacío del jardín Zen se inserta F201, en el que, aunque padre e hija siguen compartiendo la intimidad del dormitorio, Ozu ya les distribuye en el espacio de forma cualitativamente diferente, *empaquetando cada uno su maleta.*

Se inicia ahora uno de los diálogos más largos entre padre e hija. Noriko, sin mucho convencimiento, intenta por última vez dar marcha atrás. Por primera vez en el texto se nombra a la madre, Nara[409]; a la que querrían haber tenido con ellos en Kioto en su último viaje juntos. Por tanto, es una herida que, en cierto sentido, como en la misma vida de Ozu, queda sin resolver.

Sabremos también, con seguridad, que Noriko no sabe todavía nada del señuelo (la Sra. Miwa), pues le propone a su padre que se case él; pero, a cambio, que le deje estar a su lado. Por ello, pese a todo, el subterfugio organizado por su tía valiéndose de la Sra. Miwa no tiene, finalmente la suficiente fuerza: ésta sólo puede venir de la palabra del padre, que es la que a recibir ahora Noriko.

Antes de esa palabra, que reproduciremos en toda su integridad, sólo señalar que uno de los libros que guarda Somiya en su maleta es *Así habló Zaratrusta* de F. Nietszche, en su versión original (F202). Ya sabíamos que el padre es profesor universitario —quizá de filología alemana. Tengamos en cuenta las otras dos referencia germanófilas que se nos dieron al principio: List (el economista hecho a sí mismo), Listz (el músico romántico por excelencia) y ahora Nietszche, filósofo también exacerbado. Con los dos

[409] La siguiente y última vez será en la secuencia que viene a continuación, en la que Masa dice al ver a Noriko vestida de novia: « ¡Qué guapa estás! Cómo me gustaría que te viese tu madre».


F202

primeros, ya vimos como Ozu jugaba con el lapsus de la «z», que, además, también está en el del nombre del filósofo como en el de Ozu mismo.

Por lo demás, debemos tener en cuenta cuando Ozu muestra ese libro al espectador: justo antes del largo turno de diálogo que transcribiremos a continuación; es decir, no debemos coger de esa obra su significación profunda, sino su carácter de revelación, de palabra fuerte o *creador duro*[410] de lo que Nietszche era tan consciente. Cómo el filósofo afirmaba, la concepción fundamental de la obra es «la idea del *eterno retorno*» (Nietszche, 1908 [2000: 83]). Hay otra característica que él mismo señala, que también nos interesa mucho y que está directamente relacionada con la palabra que se dona: «tal ve se puede entender el *Zaratrusta* como música, pues una de sus condiciones previas fue un renacimiento en el arte de *escuchar*» (*Ibíd.*).

Quizá pueda parecernos un poco extraña esta inclusión nietszchiana de Ozu; pero el nihilismo es una filosofia que, de alguna manera, pudo penetrar fácilmente en el campo filosófico japonés gracias al concepto, de nuevo, del vacío, a través del budismo. Teniendo en cuenta, eso sí, que ese movimiento no está exento de abultadas contradicciones; pues el mito del *superhombre* individualista es lo más alejado posible a una sociedad cuya máxima as-

410 NIETSZCHE, F. (1908): *Ecce homo*, Nuevas Estructuras, Madrid, p. 95.

piración es la sociedad construida sobre el grupo y la desaparición de los deseos individuales.[411]

La poética Zen nos da quizá una visión más clara al respecto:

> El regreso no es considerado como una etapa sólo «posterior»; es simultáneamente el trayecto, un elemento constitutivo del tiempo ¿Cómo es posible, en el orden de la vida, sumergirse en el proceso del devenir y del crecimiento, que signifique necesariamente alejamiento y particularización, y a la vez consumar el regreso hasta el origen? Gracias al vacío, responde el taoísta. En el desarrollo lineal del tiempo, el vacío, cada vez que interviene, introduce el movimiento circular que enlaza al sujeto con el espacio originari. Así, una vez más, el vacío, que yace a la vez en el origen y en el seno de cada cosa, es garante del buen funcionamiento de la vida en el marco del tiempo-espacio.[412]

En cuanto al nihilismo, Ozu tenía las ideas muy claras al respecto:

Lunes, 12 de junio [1933]:

> El nihilismo, que yo no relacionaría con mi trabajo, parece preocupar a algunos ¡Pensar que nada de lo relativo a este mundo tiene la menor importancia me tentaría si, con ello, simplificar mi vida! ¡Pero no tengo ganas de convertirme en un muerto de hambre! […][413]

En cuanto al hecho de la revelación, esto es lo que el alemán escribía:

> Si conservamos un mínimo de superstición, será difícil no aceptar la idea de que no somos, realmente, más que una mera encarnación, un mero instrumento musical, un mero *médium* de fuerzas superiores. El concepto

[411] Para una discusión sobre este tema, lo más conveniente es leer alguna de las obras de dos filósofos japoneses del siglo XX de los cuáles ya hemos hablado más arriba (v. nota 16).

[412] CHENG (1979) *op, cit.*, p. 55.

[413] PUJOL Y SANTAMARINA (2000) *op. cit.*, p. 22.

> de revelación describe la realidad de los hechos, en el sentido de que, de repente, con inusitada seguridad y precisión se deja ver, se deja oír algo que nos trastorna y conmueve en lo más íntimo. Lo oímos si pretenderlo; lo tomamos, sin preguntar quién nos lo da […] Se trata de un éxtasis cuya tensión desmesurada se desata a veces en un torrente de lágrimas […] un abismo de felicidad en el que el dolor y la tristeza extremos no actúan ya como antítesis, sino como algo condicionado […] Lo más curioso es la involuntariedad de la imagen, del símbolo; no se tiene ningún concepto; todo lo que es imagen, símbolo se nos presenta como la manifestación más próxima, más sencilla […] (*Íd.*, p. 87).

Recordemos que, justo antes de la palabra del padre, Noriko intenta por última vez convencer a su padre de que la deje quedarse con él, aún casándose éste de nuevo; por lo que la extensa palabra de Somiya no será redundante ni sobrará; sino todo lo contrario —ya que la Sra. Miwa no ha sido suficiente. Ella sólo quiere estar a su lado *para siempre*, o, dicho de otra manera, no salir de esa rueda del eterno retorno (F203). Que esa intención es ya una vía muerta, lo podemos comprobar por el fondo del plano: en penumbra, con una pared sin salida hacia parte alguna. Si embargo, ella aparece iluminada, Figura que se destaca contra el Fondo.

En el siguiente plano vemos de nuevo al jarrón detrás de la pareja; otra vez cambiado de lugar y subido en una mesa tradicional (tipo la que encontrábamos en la ceremonia del té, F204). Por cierto que aparece justo cuando el padre va a empezar a donar la palabra definitiva a Noriko; por lo que refuerza nuestra idea de que el jarrón se encuentra más relacionado con la figura del padre (tanto el de Noriko como el de Ozu).

Sin embargo, como se ve en F204, el jarrón se sitúa ahora justo al lado de Noriko: de alguna manera, todo el silencio que teníamos en el campo vacío del jarrón va a resonar aquí en las pala-

bras del padre para llenarlo y para *llenar* a Noriko con esas palabras.



F203


F204

Retomando el fragmento que hemos reseñado del *Ecce homo* referido a *Zaratrusta*, hay en éste cierto tempo, cierto carácter de revelación y palabra donada, también del eterno retorno —que Nietszche tomó del budismo— que también vamos a apreciar en las siguientes palabras de Somiya que dona Noriko:

> «Yo ya tengo 56 años y mi vida se está acercando a su final. Pero la tuya está empezando. Estás a punto de entrar en una vida completamente nueva. Una vida que Satake y tú empezáis a construir juntos ahora. Debéis de crear un mundo aparte de mí, Noriko. Es la Ley de la vida humana, los hijos se van de casa y crean su familia. Es posible que el matrimonio no signifique la felicidad desde el principio. No hay que esperar una felicidad tan inmediata, a veces lleva algún tiempo. No hay que esperar a encontrar la verdadera felicidad, hay que trabajar por ella, esforzarse por merecerla. El matrimonio no es la felicidad, lo es la creación de una nueva vida juntos, de un nuevo hogar, el vuestro, ésa es la felicidad. Es posible que tardes un año en alcanzarla, o quizá dos, o cinco, o diez. La felicidad sólo se logra a través del esfuerzo. Sólo entonces se puede decir que una pareja son marido y mujer. Te aseguro que tu madre no era feliz cuando nos casamos. Durante años tuvimos nuestros problemas. Muchas fueron las veces en que la encontré llorando, en silencio, pero tu madre hizo un esfuerzo y me soportó. Debéis tener fe y amaros el uno al otro. Todo el amor que me has dedicado a mí como hija, a partir de ahora tienes que dedicárselo a Satake ¿De acuerdo? De ahí nacerá toda tu felicidad, la

> verdadera y única felicidad. Procura entenderlo [Noriko asiente] ¿Lo intentarás?»

No podemos evitar hacer una última referencia biográfica, aunque aquí entramos ya directamente en el campo de la especulación: cómo la mujer de Somiya ¿quizá Ozu encontró llorando a su madre alguna vez por culpa de su padre; quizá por las largas ausencias de éste?

Esa *Ley de la vida humana* es sin duda el eterno retorno, el de la vuelta a Kioto, con la separación que simboliza; pero originador al mismo tiempo de una nueva pareja, con Satake. Éste, ahora sí, será un pretendiente para Noriko —no como Hattori— pues es tan exógeno al ámbito del padre que ni siquiera llegamos a verle. Somiya incide en el tema del eterno retorno cuando afirma que *el matrimonio no es la felicidad, lo es la creación de una nueva vida juntos*; es decir, que la felicidad, el Bien, no sería algo dado a lo que podríamos acogernos como un seguro de vida, sino que como dice Somiya *la felicidad sólo se logra a través del esfuerzo.*

La metáfora de la rueda del eterno retorno puede ser engañosa en éste sentido, pues puede dar la sensación de que siempre girará, hagamos lo que hagamos; en este sentido, el budismo es sabio, pues a este respecto *la condena eterna* es estar sumergido en ese eterno retorno y salir de él, supone, entonces, la liberación. En lo que a *Banshun* respecta, un círculo se ha cerrado en Kioto (el que veíamos al fondo del plano del jarrón); pero precisamente, para poder romperlo (la frágil ventana de papel y las lábiles ramas de bambú, lo permiten) y dar posibilidad de una direccionalidad (a través del *jardín Zen*). En otras palabras, el destino (el eterno retorno) de Noriko se descubre como algo que debía romperse, como una herida a la que había que dar salida.

Finalmente, Somiya introduce una dimensión temporal, que nosotros vamos a llamar *tiempo simbólico*; lo vemos cuando le recuerda la dificultad de alcanzar esa felicidad: *es posible que tardes un año en alcanzarla, o quizá dos, o cinco, o diez.*[414]

Como afirma Requena, la «palabra del Padre» no es un significante sino una palabra real dicha en el momento justo: sólo así se hace material. Todo ello requiere una enunciación, alguien que la sustente[415]. En este sentido, las palabras de Somiya de tan densas, son a veces difíciles de escuchar. Así, en nuestra contemporaneidad se reacciona ante esa especial densidad de dos maneras: o pesa demasiado y, por ello, asustan; o, desde la deconstrucción, acaba siendo un tópico, palabras huecas. Sin embargo,

> […] la palabra del padre es aquella que pone un cierto límite a la casualidad del mundo real[416], y que introduce en el mundo, como veremos, la noción de causalidad desde el plano mítico, desde el plano metafórico (*Íd.,* 14-XI-97).

En nuestro contexto, la casualidad es aquella que promovía Noriko a través de su coqueteo indistinto, frente a la causalidad, que es aquella que promueve Somiya en el sentido de que la *felicidad sólo se logra a través del esfuerzo*, de creer en una palabra.

> La palabra del padre traza un surco, una dirección que sujeta al sujeto en ese momento decisivo del paso por la castración. Si en ese momento no hay una palabra capaz de sujetarlo se hará el caos. Lo que surge es una

[414] Para una discusión más profunda sobre la cuestión del Bien y el tiempo simbólico *cfr* .nuestro (2003): "Lectura textual de *Cuento de Tokio* desde la perspectiva del Bien", *Trama & Fondo*, nº 15, Asociación Cultural *Trama & Fondo*, 2º semestrepp. 73-82.

[415] REQUENA (19-V-97) *op. cit.*

[416]No deja de ser curioso el hecho de constatar que Ludwig Wittgenstein, ese pensador que define a lo real como imposible, inicie el *Tractatus Logico-Philosophicus* diciendo: "*Se da el caso...*"; se da como podía no haberse dado: la marca de la más absoluta y azarosa casualidad.

> palabra capaz de sujetar, de prender al sujeto en una cadena simbólica, en tanto que es una cadena de palabras (*Íd.* 27-II-98).

Por su parte, el relato sigue su ritmo y dirección implacable… hacia la boda.

VI.8 La novia y el espejo vacío

La siguiente secuencia se encabalga con la anterior a través de la música armoniosa que había entrado a mitad de su duración. Además, sin solución de continuidad, apremiadamente, se transforma (sin cambiar realmente de tema musical) en marcha nupcial.

El primer plano de esta secuencia, empieza con un encuadre que ya hemos visto antes en F28-28B: se trataba de un semicampo vacío, pues empezaba vacío; pero luego era llenado y vaciado de nuevo por Noriko. La diferencia principal es a nivel temático: en F205 tenemos unos niños a la izquierda, situados en el punto de fuga de la imagen; y un coche —que se supone es para recoger a la novia y llevarla a la boda— y que ocupa, en primer término, toda la parte derecha del plano. Si lo comparamos con nuestro plano de arranque (F1), podemos interpretar ahora con más seguridad las escaleras plenamente iluminadas: unas que finalizan en unos niños; o sea, la fertilidad como destino de Noriko.

Por otra parte, ahora sí vemos aparecer el tren, transformado en el coche de la novia; por cierto, que se remarca gráficamente el parecido con F1 a través de las cristaleras de la garita y del coche y los tonos oscuros de la parte derecha de ambos planos.


F28


F28B


F205



F1

Ya en el interior de la casa, vemos un plano esclarecedor (F206): Hattori y Somiya charlan del tiempo, que parecía que iba a ser lluvioso; pero que finalmente se ha arreglado: la relación con el título del film y con la peripecia vital de Noriko es clara. Hablan también de la luna de miel del primero, sentados uno al lado del otro de perfil, en perfecto paralelismo; lo que nos recuerda que Hattori pertenece tal cual al ámbito paterno. Por cierto, que vemos aquí cómo Ozu construye otro espacio en 360º. El sentido que tiene ahora es llevarnos hasta F209, en el que la empleada del hogar les informa de que la novia ya está preparada.

Somiya sube a verla a su dormitorio y ella le espera humildemente, vestida con el traje de novia tradicional japonés (F210). Frente a ella, queda un delimitado espacio en *off*, construido con una especie de mampara; lo que podemos interpretar como el espacio propio, íntimo que Noriko está empezando a construir —enseguida sabremos que en ese espacio *off* hay un espejo (F211) que va a servir de gozne de separación entre padre e hija. Recor-

demos, además, que en un plano de estructura similar (F88) la que quedaba en fuera de campo era la Sra. Miwa; pero ahora no es ella la que está arrodillada saludando a ésta que señalábamos como investida de dignidad; sino que ahora son su padre y su tía la que se arrodillan para admirarla: ha alcanzado, así, su propia dignidad.


F206


F207


F208


F209

Recordemos que son momentos de intensa emoción, pues son los últimos minutos de la vida de Noriko en esa casa; es decir, estamos inmersos en el más puro melodrama de separación. El hecho de que Somiya y la tía se arrodillen para admirar a Noriko dilata todavía más estos momentos de emoción; pero como todo en Ozu, tiene su sentido.

Esto es la que se muestra en F214: una Noriko de la que, pese a que ha desaparecido esa sonrisa histérica y su mirada nos es velada, podemos decir que está embargada de felicidad. Véase la diferencia, por ejemplo, con F168. En F214, tenemos a Noriko fren-

te a un espejo vestida con el *kimono* tradicional de novia japonés, que roza el barroquismo. Además, se mantiene la lógica del punto de vista de la secuencia, pues en este plano Noriko mantendrá la vista baja, es decir, no habrá contacto visual directo con el padre sino a través del espejo.


F210


F211


F212


F213

Si comparamos a F211 con el otro momento en el que la vemos reflejada en un espejo (F168), veremos que su posición está mucho más centrada: en aquella secuencia —en la que también estaba Onodera— Noriko era uno más, sentada frente al espejo en una salita anexa al dormitorio; sin embargo ahora ella es la protagonista. O sea, si en F168 —como en la mayoría de los planos en la casa paterna— lo que predominaba es el cuerpo de Noriko, en F211 su reflejo en el espejo es lo que cobra protagonismo en el plano, reforzado, además, por ese elaborado vestido de


F214

novia tradicional que cubre más, si cabe, su cuerpo; por lo tanto, cuerpo escrito y/o simbolizado.

Lo que Ozu muestra a través de ese espejo interpuesto es precisamente eso, que algo se ha intercalado ya entre ambos. Por otra parte, F212 es uno de los planos melodramáticos de la secuencia pues, como se ve, está sostenido por el punto de vista del padre (F211), plano/contraplano en el que ambos asienten con la cabeza; explicitándose el vacío del padre en ese reflejo que ya no es el cuerpo real de Noriko.

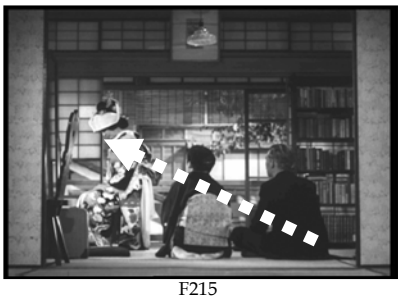
De F210 a F213 vemos representado el cambio de estatus que se ha dado entre ellos: al inicio, Noriko en posición humilde, baja; pero con un rostro iluminado de felicidad; por su parte, Somiya, en contrapicado, aparece honorablemente erguido.

Al mismo tiempo, debemos fijarnos en el fondo de F212, tras el espejo, en el que predomina avasalladoramente una estructura cuadriculada, como esa que veíamos en el jarrón o en la ceremonia del té (F14), como estructura de un horizonte simbólico para Noriko.

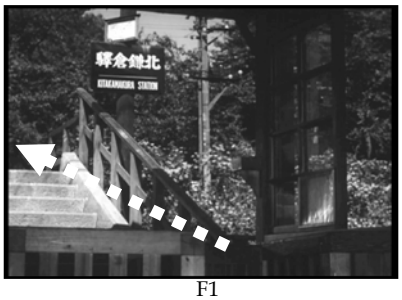

F14

Podemos ahora encontrar otro plano que se relaciona directamente con F1 (F215). En la figura 11 vemos

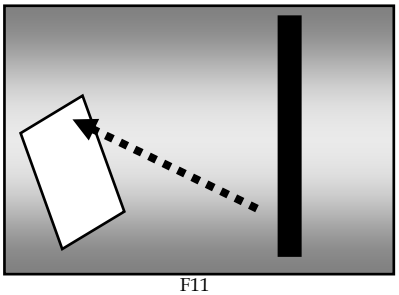
cómo vuelve a repetirse esa estructura en el que el punto de fuga va de derecha a izquierda.



F215



F1



F11

Antes de marcharse definitivamente, Noriko se arrodilla y agradece al padre todo lo que ha hecho por ella (F216-217).

—N: Querido padre. En estos largos años, muchas gracias por todo.
—S: Sé feliz.
—N: Sí.
—S: Y la mejor de las esposas.
—N: Sí.
—S: Bien ¿nos vamos?

Este diálogo empieza con Noriko evitando el contacto directo de su mirada con la del padre, por lo que se visualiza la ruptura de su relación incestuosa. La intensidad de la secuencia parece desbordarse por momentos, hasta F218. Sobre esta imagen sólo oímos el «Sí» de Noriko al requerimiento del padre a que sea feliz. En este plano el cuerpo de Noriko, siguiendo lo que decíamos sobre el desvanecimiento de la relación incestuosa, desaparece totalmente bajo esa vestimenta absolutamente codificada y retórica que la enviste


F216


F217


F218


F219

como mujer dentro de una estructura que la aleja definitivamente del padre.

Desde un punto de vista antropológico, en la cultura japonesa hay una relación entre la ceremonia de boda, los funerales y los nacimientos. Tanto los recién nacidos como los cuerpos difuntos se visten con *kimonos* de un blanco puro, y de forma correspondiente una novia en una boda tradicional viste un *kimono* de un blanco puro bajo su vestimenta exterior bordada de forma muy elaborada. El simbolismo indica que ella muere para su familia natal —la boda *es* como un funeral para esa familia— y renace dentro de una nueva familia. Como afirma la antropóloga Joy Hendry, esa situación entre el nacimiento y la muerte, el matrimonio, es

«the vital link in the sequence, at once associated with the birth of the next generation and the death of the previous one»[417]; precisamente ese carácter de alternancia entre el nacimiento a una nueva vida de Noriko y la marcha hacia la muerte de Somiya es lo que vamos a ver en la última secuencia del film. Toma aquí un nuevo significado el título del film, como ciclo vital inherente a la cultura japonesa; pero desde un punto de vista profundamente filosófico, pues Ozu, coherentemente, crea una narrativa precisa en la que todas las secuencias están recubiertas con una intrincada red de significados entrelazados, pero dirigidos todos en un mismo sentido.'

Finalmente, Noriko alza la vista y se llega al clímax de la secuencia. Somiya le pide que sea *la mejor de las esposas*: Noriko, al tiempo que sonríe, tiene lágrimas en los ojos (F219). Noriko vuelve a bajar su cabeza: es la última vez que se cruzan sus miradas.

Como vimos en el segundo capítulo, podrá analizarse el cine de Ozu desde sus perspectivas más formales o estilísticas; pero será siempre un análisis estéril si no da cuenta de este tipo de secuencias en las que la emoción se desborda melodramáticamente.

Hemos introducido este breve diálogo, porque vemos hasta qué punto Noriko ha aprendido ciertas cosas, que debemos situar en el lado de lo simbólico; pero que más arriba hemos conceptualizado —con Motoko Hirai— como *ishindenshin*, o esa especial forma de comunicación en el que predominan los silencios; es decir, que de alguna manera, los interlocutores sobreentienden lo que se dice, ahorrándose palabras; pero sin que ello signifique tan sólo un regla

[417] HENDRY, Joy (1981): *Marriage in changing Japan*, London, Croom Helm, p. 235.

de cortesía, sino una estructura simbólica que se aprende. En este sentido, el Zen también tiene mucho que decirnos:

> […] el zen es una doctrina sin palabras, que requiere la presencia de un maestro que, en transmisión personal, indique, sugiera, muestre el camino para que el discípulo, por medio de la disciplina y el esfuerzo personal, logre la iluminación, ese punto en el que se descartan todas nuestra nociones discriminativas para observar dentro de la esencia misma de las cosas […] Las preguntas que se hace nuestra mente no sólo están más allá de los límites de la razón, sino que carecen de sentido. De ahí la importancia del silencio.

Ozu vuelve por un momento al callejón donde espera el coche. Pero todavía vuelve a la casa, melodramáticamente, para ofrecernos un plano que cierra el sentido del relato: el espejo (F219) y el dormitorio vacío (F220). Lo más destacable, como puede observarse, es que se trata de un vacío absolutamente simbolizado a través de las estructuras cuadriculadas que ya, incluso, llenan el espejo.



F219

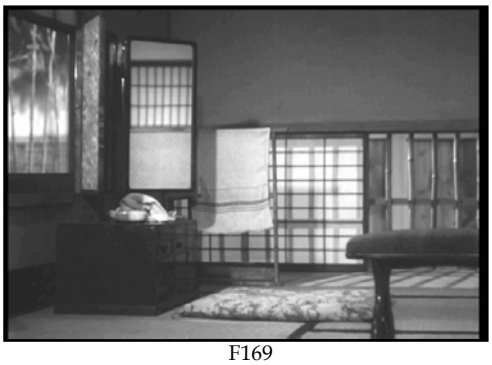


F220

Se ve mejor si lo contrastamos con este otro campo vacío que sigue al anterior plano de Noriko frente a un espejo (F168), quedando a continuación vacío (F169), en el que ya empezaba a pre-

dominar esa estructura compositiva cuadricular del fondo; aunque en F216 éste es absolutamente predominante.


F168


F169

VI.8.1 El *satori* a través del campo vacío

La siguiente secuencia transcurre en el bar al que acudieron Noriko y el profesor Onodera al inicio del film. Esta vez tenemos a la angelical Aya con Somiya tomando unos *sakés* tras la finalización de la boda:

—AYA: Dígame usted una cosa ¿de veras piensa usted volver a casarse?

—SOMIYA: ¿Por qué?

—A: Porque a Noriko le preocupaba. Parece que era lo que más le molestaba. No lo haga ¿Para qué volver a casarse? No tiene por qué hacerlo ¿No le parece? ¿En serio?

—S: Sí. Pero ¿Qué habría pasado si a ella le hubiera dicho lo contrario?

—A: [Se incorpora y le da un beso en la frente] !Es usted maravilloso¡ !Fantástico¡ Estoy impresionada. No se preocupe, no se sentirá solo, yo iré a visitarle a menudo. Se lo digo de veras ¿Querrá?

[…]

—S: Por favor, recuerda que te estaré esperando, no dejes de venir.

—A: Por supuesto, lo prometo. A mi no se me da bien contar mentiras

como a usted.

—S: ¿No?

—A: [Ríe] Al menos, no tan convincentemente.

—S: [Ríe] Era necesario. Tenía que contar la mentira más grande de mi vida. [Risas]

Ahí queda dicho: Somiya ha tenido que mantener la *mentira más grande de su vida*, la cuál, si seguimos la lógica del diálogo es, por supuesto, el haber querido casarse con la Sra. Miwa; pero también, al mismo tiempo, si nos tomamos en serio la relación incestuosa de la pareja, suponía *dejar de querer a* Noriko. Esto convierte a Somiya en un héroe; y es que el héroe, muchas veces, en el relato clásico, ocupa el lugar del proscrito[418] o del fuera de la Ley. En este sentido, Somiya, como su amigo Onodera ha tenido que verse casi insultado por la hija (*sucio*), dado que eso era lo que más le disgustaba de todo el asunto.

Aya señala claramente el fantasma de Noriko: la Sra. Miwa, como aquello que «más le molestaba». Pero no creemos que Somiya haya evitado decírselo antes para evitar que cambiase de idea. Al menos, inconscientemente, lo que late es que Somiya quiere que la hija atraviese su fantasma. Por su parte, Ozu crea cierto suspense al respecto, no informándonos hasta el final de la *mentira*:

> El fantasma en psicoanálisis —y esto nos interesa muchísimo porque atañe a toda experiencia visual— es algo real en tanto cosa imaginaria, y como cosa imaginaria conviene atravesarlo, como observa muy oportunamente Lacan. Podemos definir el fantasma como la escena de la realización de nuestro deseo inconsciente. Allí donde el relato nos hace participar de una situación que vivimos con suspense, allí donde estamos atrapados en el juego del suspense, es porque cierta escena fantasmática late ahí. El suspense, bajo un cierto punto de vista guarda una relación

418 Por ejemplo, Ethan (John Wayne) en *Centauros del Desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956).

> esencial con la cuestión del fantasma. El fantasma es antes que nada escena; es más que una imagen, porque es la imagen en movimiento en la que el deseo se escenifica hacia el acto en su realización. Pero lo propio del fantasma es que se detiene ante el acto (*Íd.*, 9-I-98)

Cuando Aya se da cuenta de que Somiya no ha querido casarse en ningún momento con la Sra. Miwa, le da un beso en la frente (F221-222). Debemos fijarnos en que la mirada de la actriz se cruza con el eje de la cámara cuando se acerca a Somiya para besarle (F221); por lo que, en cierta forma, ese beso va también dirigido a nosotros; y, sobre todo, al mismo Ozu. Se nos puede objetar que es una forma canónica de montaje para ese tipo de situaciones; sin embargo, es la primera vez que Ozu lo hace aí en todo el film.



F221



F222

De alguna manera, también, es un beso que le da Ozu al padre, al suyo propio a través de ese *ángel* que es Aya. Siguiendo esa línea autobiográfica, hemos encontrado un autorretrato que Ozu realizó hacia el final de su vida que puede ser interesante analizar. Estéticamente sigue muchos de los planos de sus filmes, en el sentido de crear un cuadro dentro del cuadro. Un tercio de la imagen aparece en negro puro. Otro tercio está desenfo-

cado, como en leve *flou.* El tercio restante es su busto reflejado en un espejo. Por lo tanto, vemos a un Ozu rodeado de vacío,

¿Podríamos afirmar, entonces, que el tema es el vacío que le rodea, el vacío del padre? Quizá es lo que representan esos objetos —como de aseo de hotel— que se ven en la especie de escritorio del primer término y que podrían corresponder al padre, el cuál, como sabemos, era viajante de comercio. Tales objetos, aunque son reconocibles, están intencionadamente desenfocados; por lo tanto, Ozu focaliza la imagen, finalmente, hacia él mismo; pero, repetimos, a partir del vacío que le circunda. La focaliza hacia él mismo y hacia la cámara que sostiene en sus manos; pues ésta se encuentra en el centro geométrico de la imagen, captando todas las líneas de fuga. En este sentido, la imagen está atrapada en el objetivo de esa cámara que nos mira y que devuelve una imagen de una imagen y así sucesivamente.



AUTORRETRATO

Como vemos, es una foto que Ozu se hace frente a un espejo, manteniendo la cámara *reflex*[419] baja, a la altura del pecho. En este sentido es cómo si le pesase o le fuese imposible separarse de ella; pero sin hacer ostentación de ésta —de hecho, está medio cortada por el marco inferior del espejo. Su expresión es huidiza, como de pudor; la mirada seria y tímida: es el cineasta frente a sí mismo, como le gusta presentarse, ofreciendo una imagen, primero de sí mismo —como corresponde al necesario narcisismo artístico—; pero, al mismo tiempo, presentándose en un momento creativo, como lanzando una mirada sobre el mundo.

Finalmente, es la perplejidad de Ozu ante un mundo en el que intentó poner cierto orden estético, quizá para llenar el vacío paterno o para salirse de él; pero del que, en definitiva, no puede verse fuera como se ve en el autorretrato. Esto queda reflejado en su vida a través del hecho de que quedó colgado de la madre; de ahí que pueda sacarse la impresión del autorretrato de que parecería *como si todo hubiese sido un espejismo*. A este respecto, es interesante una de las definiciones de Yoshida, cuando afirma que el cine «reflejó y fijó su mirada en los intentos de juego de Ozu como si hubiese sido la superficie brillante de un espejo»[420]. Es lo que se percibe, igualmente, en el plano de Aya (F221), como plano maternal que nos besa a no-



F221

[419] En su diario se da cuenta de cuán aficionado era a la fotografía y, en especial de este tipo de cámaras *reflex* que se utilizan a la altura del vientre.

[420] YOSHIDA (1998) *op. cit.*, p. 82.

sotros, al padre y a Ozu mismo.

No sabemos la fecha exacta en la que Ozu sacó esta fotografía; aunque parece hecha hacia el final de su vida. Precisamente, en ese otra emotiva película documental que realizó Wenders sobre los últimos días de Nicholas Ray, *Relámpago sobre el agua*, 1980) se incluyen las que parecen las últimas líneas de su diario. Mirándose al espejo, escribe:

> Me miro a la cara y qué veo. No una roca granítica como identidad, sino un tono azul, una piel seca y unos labios arrugados, y tristeza y una necesidad tremenda de reconocer y aceptar la cara de mi madre […] Nick, Nick… ¡Oh, Nick!

Se puede reconocer ahí un vacío, un PI vivido como herida por el sujeto Nicholas Ray; como quizá la vivía Ozu ante este otro espejo. En otro sentido, el campo vacío en manos de Ozu le da un poder como cineasta que no podía conseguir en su vida cotidiana:

> Mediante el vacío, el corazón del hombre puede convertirse en la regla o en el espejo de sí mismo y del mundo, pues al poseer el vacío y al identificarse con el vacío originario, el hombre es la fuente de las imágenes y de las formas. Percibe el ritmo del espacio y el tiempo; domina la ley de la transformación […]
>
> Cuando el corazón humano se trueca en espejo de sí mismo y del mundo, sólo entonces comienza la verdadera posibilidad de vivir. Aquí abordamos un problema esencial: la vida humana como duración en su relación con el tiempo y el espacio. Esta relación, una vez más, se funda en la afirmación del vacío, que opera un constante cambio calificativo en el seno del espacio-tiempo y, por ende, de la propia vida humana[421].

El héroe, además, ha de hacer frente a lo real: es lo que se intuye en el siguiente plano (F223-223B). Se trata de un campo

[421] CHENG (1979) *op. cit.,* p. 54.

vacío del bar, el cuál, sin solución de continuidad es mostrado en el momento en el que se apaga la luz: en cierto sentido —también por su estatuto de héroe— ese es ahora el horizonte del padre. Un horizonte en el que ya no hay jarrón ni ventana que marque un camino hacia el jardín.

En cierta manera, y por escoger un ejemplo claramente inserto en el Modelo Clásico, se asemeja el héroe en solitario fordiano; pero en vez del lejano Oeste y las flechas de los indios; tenemos los interiores del hogar familiar y los reproches dolorosos de la hija. Pero no debemos pensar por ello que es menos duro el choque con lo real. Como de si del héroe de *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty balance*, 1962) se tratase, Somiya consigue su propósito sin haber hecho aquello por lo que se le concede ese estatus. A cambio, aguanta su posición, se compromete con su palabra.


F223


F223B

El campo vacío del bar (F223-223B) muestra, entonces, el *satori* o iluminación de Somiya, que ya hemos analizado como es, en el fondo, la desaparición del Yo —como afirma Requena «a más héroe, menos Yo» (*Íd.*, 9-I-98). Y es que «sólo el héroe sabe de ese momento en el que la palabra produce efectos en lo real, efectos simbólicos. Y ser héroe presupone que debe estar dispuesto a ser odia-

do» (Requena, S.D.: 20-I-97)[422]. En este sentido, pueden aplicarse aquí las palabras de Tanizaki que él aplica a la literatura; y que reflejan también ese lecha entre lu viejo y lo moderno que hemos analizado a lo largo del film:

> A decir verdad, he escrito esto porque quería plantear la cuestión de saber si existiría alguna vía, por ejemplo, en la literatura o en las artes, con la que se pudieran compensar los desperfectos [de la modernización…]. En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando… Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado "literatura", oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo […] Y para ver cuál puede ser el resultado, voy a apagar mi lámpara eléctrica.[423]

Hemos hablado del odio del héroe (el que él mismo posee y el que recibe) y del fantasma; pero hay que hablar también de la relación del héroe con el amor, dimensión tan poderosa como aquella del odio. En nuestro caso, amor paterno-filial. Como afirma Requena,

> […] el texto clásico ha sido capaz de conjugar la figura del héroe con la verdad y el amor. El bien duele, y en eso demuestra que es verdadero; el amor siempre va acompañado del suplemento de lo verdadero.[424]

La secuencia finaliza con F223-223B, que refleja la necesidad de que el héroe afronte decididamente lo real; es decir, que deje totalmente de lado lo imaginario: por eso es un campo vacío que

---

[422] La trascripción es nuestra.

[423] TANIZAKI (1933), *op. cit.*, pp. 94-95.

[424] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: (6-II-98) *Los registros de la Imagen: Imagen audiovisual, teoría del texto, psicoanálisis,* (II) Seminario de Doctorado, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 1997-98. Sin publicar.

se apaga. Y como todo héroe, entonces, no nos es dado acceder a su PdV —como comprobábamos desde la secuencia del jarrón.

> En el orden de lo real, el vacío tiene una representación concreta: el valle hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer, nutre todas las cosas, lleva todas las cosas en su seno, y las contiene sin dejarse nunca desbordar ni extinguir. [425]

Si decimos que el relato clásico se construye sobre la dialéctica entre el héroe y la mujer ¿cuál es, entonces, el horizonte, la recompensa —*la mujer*— de Somiya? Para responder a esto tendremos que pasar a la última secuencia del film.

VI.8.2 La *muerte* del padre

La finalidad del arte consiste más bien en preparar
al hombre para la muerte, conmoverle
en su interioridad más profunda

A. Tarkovski, Esculpir en el tiempo[426]

No hay evidencia en el film de que Somiya muera; pero vamos a ver hasta qué punto es esto lo que, quizá, representan las últimas imágenes del film.

Somiya ha realizado su *donación simbólica*, ha dado a su hija en matrimonio y ahí es dónde podemos, ahora sí, encontrar todo el sentido del jarrón insertado en una estructura simbólica, como nos indica Requena:

---

[425] CHENG (1979) *op. cit.,* p. 46.

[426] TARKOVSKY, Andrei: *op. cit.,* p. 94.

> […] el símbolo es precisamente eso que ningún Yo, que ninguna conciencia puede crear: es un don y, como tal, sólo se recibe y se da, se transmite, en suma, en un intercambio simbólico.[427]

Somiya vuelve a casa por ese callejón que ya hemos visto varias veces; pero que ahora está oscuro. La casa aparece más solitaria y en penumbras que nunca. Sólo le recibe la asistente. Así, como el autorretrato que hemos analizado, aparece rodeado de oscuridad (F224).



F134, AUTORRETRATO



F224

A continuación, se quita el frac y se sienta. Aquí, Ozu vuelve a construir un espacio en 360º, rodeando con la cámara a Somiya mediante una serie de planos que se van acercando a algo que a Ozu le interesa mostrar en este momento: una manzana que está siendo mondada (F224 a F299B). Puede parecer algo absolutamente antidramático o falto de coherencia con el tempo de la secuencia; sin embargo, deberíamos prestar una especial atención a estos dos planos, pues son los únicos plano-insertos de todo el film —por lo que, moralmente, cobran mucha importancia— y es que, como dice Zunzunegui, "todo el mundo cabe en una humilde monda de manzana" (Zunzunegui, 1997: 104). Podemos relacionarlo con el

[427] REQUENA (1992) *op. cit.,* p. 33.

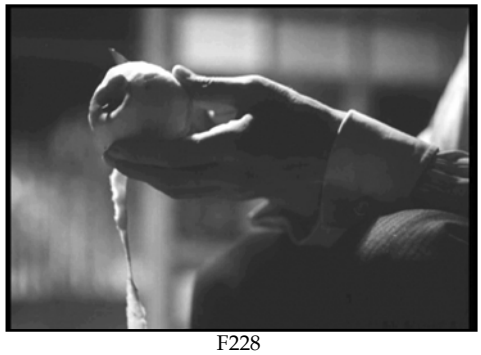

F224


F225


F225B


F226


F227


F228


F229


F229B

takuan de Noriko; la diferencia es que ahora piel se desgaja con facilidad; lo que, poniéndolo en relación con la función que cumplía el *takuan*, podemos afirmar ahora que ya no hay *celos* por parte de Somiya; es decir, Somiya ha dejado marchar a la hija, ha dejado de ser *celoso de ella*. Pero nos produce todavía una emoción más intensa si pensamos en el vacío que siente en este momento Somiya; en este sentido, es como si ese manzana fuese el mismo, como un padre erosionado sin piel ante el mundo, como esa carne de manzana que queda tan evidentemente iluminada. Y de nuevo el horizonte de la muerte cobra aquí toda su dimensión.

La maestría de Ozu no radica exclusivamente en crear un espacio de 360º; ahora, alrededor de ese simple hecho de mondar una manzana, recorre todo el universo alrededor de Somiya en un espacio en 360º pleno de sentido.

El Yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es *sunyata*, vacío. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo[428].

El último gesto es de caída o derrota (F229B); por eso hemos puesto en cursivas la *muerte* de Somiya. En todo caso, una *muerte heroica.* Al tiempo, desaparece también la mirada del padre. Desde este punto de vista, podemos acudir a Requena cuando afirma:

> […] sabemos que es héroe porque no compartimos su punto de vista -"mirada opaca"- Y resiste al roce con lo real, sustentando una palabra simbólica -que no sirve simplemente para hacer avanzar el relato. En el momento decisivo se le niega al espectador el punto de vista del héroe.[429]

[428] SUZUKI y FROMM (1960) *op. cit.,* p. 104.

[429] REQUENA (19-I-96) *op. cit.*

Desde otro punto de vista, hemos llegado también al momento *catártico* del film, en el sentido aristotélico del término:

> […] la catarsis es placer, es desahogo es alivio, es liberación: alivio de aquel terror que atenazaba y mordía el corazón en la temblorosa espera de la catástrofe; desahogo de aquella compasión que, retenida antes y como congelada entre las sombras del oscuro destino, rompe ahora y rebosa frente a la catástrofe irreparable... y así como los personajes ven ahora cada uno claramente el curso fatal de su propia vida, así en nosotros se enciende una luz nueva y el espíritu se restablece. Y así la catarsis es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz, desde la turbación al orden y al equilibrio.[430]

Durante todo el film, Somiya ha sabido más que nadie en el relato, incluso más que nosotros como espectadores, lo que sucedía:

> Ese es un rasgo distintivo del héroe: poseer un saber, y no digo un conocimiento, del que los otros carecen. No hablo de información que se acumula, no hablo de capacidad operativa con los signos. No hablo de dominio de las situaciones, no hablo de almacenamiento de datos […] El saber está vinculado con la experiencia que un sujeto tiene del tiempo, con la experiencia de la muerte.[431]

Pero todo ello tiene un precio. En última instancia, da igual si F229B representa su muerte o su completa desolación. Lo que sí desaparece es su mirada. Así, el siguiente plano —el último del film, F230—, es un campo vacío, como no podía ser de otra manera. Se trata de un plano nocturno de la playa de Shichirigana, una

---

[430] ARISTÓTELES: *Arsitotelis ars poetica*, Gredos, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid, 1992, p. 375, en VALGIMIGLI, Manara: *Aristotele. Poetica. Introduzione, Traduzione, Commento di…*, Bari, 1946, pp. 40-41.

[431] REQUENA (20-I-98) *op. cit.*

larga playa cuyo desolador aspecto invernal quedó de este modo reflejado en su diario: «De Shichirigana / recuerdo fragoso. / ¡Ah! ¡Aquel viento de invierno!»[432].

Sin embargo, no debemos quedarnos, como e el caso del jarrón, con esta playa como símbolo de nada; a no ser de nuestra experiencia:

> Hay un nombre para fijar esa radical singularidad que es la del sujeto, para construir una identificación que no sea imaginaria sino simbólica. Pero todos estos símbolos no podrían tener densidad si no hubiera un goce estructurado que la introdujera. Si no fuera así se convertirían en puros símbolos que no sirven de nada, que amueblan un espejismo, signos incapaces de ceñir la experiencia del sujeto.[433]

Por tanto, símbolos introducidos a través de un goce —para ese sirve el jarrón— que ciñen nuestra experiencia del texto Ozu, permitiéndonos experimentar así nuestra emoción a través de los campos vacíos que, como en F230, finalmente, tienen como horizonte la muerte, una muerte llena de dignidad.



F230

> […] el vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad.[434]

[432] SANTOS (2003) *op. cit,* p. 184.

[433] REQUENA (14-5-99) *op. cit.*

[434] CHENG (1979) *op. cit,* p. 41.

F230 es el perfecto, coherente y único plano con el que se podía cerrar el film. Perfecto por su sencillez, un campo vacío representado el crepúsculo en la orilla de una playa; pero sin ningún



CHA-NO-YU



NORIKO-VENICE-TOKIO



EL AGUA IMAGINARIA



EL AGUA PURIFICADORA



MEDITANDO: LAS ISLAS Y EL MAR DEL JAPÓN



EL MAR: EL ETERNO RETORNO

matiz *romántico* por medio: nada de grandes planos generales ni olas rompientes; sólo la más cotidiana y pacífica orilla de una playa.

Coherente, porque nos da la medida de la importancia que Ozu ha ido dando al campo vacío en su texto; pues no lo finaliza

con el perfil melodramático de Somiya, como parecería *lógico*, sino con este campo vacío que revaloriza su función ya no sólo cómo creador de un estado meditativo o contemplativo que iba marcando el tono de cada uno de los segmentos del film, sino como contenedor sereno de todas las emociones que se han puesto en juego en el film, sobre todo después del inmediatamente anterior plano catártico (F229).

Y único, por esas dos razones, pero también porque cierra la cadena semántica que habíamos observado desde el inicio del relato atravesada por el agua. El epígrafe II.7.1 adelantábamos un cuadro al respecto y ahora lo completamos.

Antes de finalizar quedaba pendiente preguntarse por el hecho de que Somiya pase, antes de volver a casa, por un bar. Creemos que la razón es que Somiya tiene que contarle a Aya y a nosotros mismos que todo era una mentira; pero no sólo eso —sería una función narrativa muy pobre. En el fondo Somiya quiere retrasar el momento de la vuelta a la casa vacía. Se percibe, en ese ruego con una media sonrisa a Aya con el fin de que no se olvide de ir a visitarle, un respeto intemporal a la muerte.

> El regreso no es considerado como una etapa sólo «posterior»; es simultáneo al trayecto, un elemento constitutivo del tiempo. ¿Cómo es posible, en el orden de la vida, sumirse en el proceso del devenir y del crecimiento, que significa necesariamente alejamiento y particularización, y a la vez consumar el regreso hacia el origen? Gracias al vacío, responde el taoísta. En el desarrollo lineal del tiempo, el vacío, cada vez que interviene, introduce el movimiento circular que enlaza al sujeto con el espacio originario. Así, una vez más, el vacío, que yace a la vez en el origen y en el seno de cada cosa, es garante del buen funcionamiento de la

vida en el marco del espacio-tiempo.[435]

Pero un miedo o sufrimiento al (campo) vacío muy humano y mediante el cuál Somiya y nosotros alcanzamos una dimensión simbólica o de dignidad.

[435] CHENG (1979) *op. cit.,* p. 55



F1



F214



F229B

Permítasenos retomar por última vez a F1: se puede observar que, como campo vacío inserto en un relato clásico, se ha erigido en ese lugar tercero que permite da lugar a un relato simbólico. Se ha erigido, finalmente, en un campo vacío como barra separadora entre padre e hija; los cuáles, ocupan posiciones simétricas respecto de ese vacío, más o menos luminosas; pero igual de dignas.

VII. CONCLUSIONES

Al iniciar nuestra investigación trazábamos como objetivo el examen la escritura ozuniana dentro del marco epistemológico de la Teoría Cinematográfica y la Teoría del Texto Artístico y la Estética. Nuestra finalidad era establecer de qué manera la poética Zen influye en la creación del texto Ozu.

En cuanto al marco epistemológico, pensábamos que era posible y necesario pensar el modelo de cine clásico de Hollywood de otra manera que la que se puede deducir del paradigma imperante en la actualidad, el de los neoformalistas. Además, proponíamos un espacio de encuentro entre la Teoría Cinematográfica y la del Arte y la Estética.

El nuevo paradigma teórico surge, igualmente de la necesidad de aclarar un equívoco histórico en el que se consideraba el cine de Ozu como perteneciente al modelo *paramétrico*. Así, este nuevo paradigma surge para explicar el texto Ozu basándose en el presupuesto que afirma que la poética Zen explica una parte del funcionamiento del texto cinematográfico ozuniano; aunque esto no es suficiente para explicar su especificidad. Se hacía necesario, entonces, atender a una técnica cinematográfica específica: el campo vacío. De la unión de ambos presupuestos (la influencia de la poética Zen a través del concepto filosófico de *vacío* y su representación fílmica, el campo vacío) se llega a la conclusión de la poética Zen influye de manera determinante en la construcción del texto Ozu en dos vertientes: una externa, a través de varias de sus manifestaciones artísticas (ceremonia del té, *ikebana,* teatro *Nō*, etc.) y otra interna, a través del campo vacío cinematográfico.

En el capítulo II hemos repasado la literatura crítica dedicada al texto Ozu, y hemos podido comprobar cómo esta se divide en tres corrientes dominantes: la que analiza el texto Ozu como de

una forma culturalista, valorando los elementos tradicionales y religiosos (Schrader, Richie); la que entiende el texto Ozu como un texto modernista y paramétrico (Bordwell) y una última corriente en la que integrábamos a autores que navegan entre las dos primeras corrientes (Burch, Yoshida).

En el capítulo III, hemos analizado lo que entendemos por cine clásico de Hollywood, basándonos principalmente en la descripción bordwelliana al respecto, desde un punto de vista más formalista; y, complementando a la anterior, la que nos ofrece Requena, desde un punto de vista más simbólico y antropológico.

En el capítulo IV, hemos descrito nuestro método de análisis textual, que se basa en la Teoría del Texto Artístico propuesta por Requena; teoría que hemos aplicado en sus presupuestos básicos a lo largo del capítulo V, dónde hemos emprendido el análisis textual en profundidad del film *Banshun.* Como consecuencia de éste análisis creemos que hemos demostrado las hipótesis que nos planteábamos en la Introducción. A continuación resumimos las conclusiones que hemos extraído de ello.

Como se ha podido comprobar a partir de éste análisis, creemos haber demostrado la gran influencia que la poética Zen ha tenido sobre Ozu. Por lo tanto, esa es la primera conclusión de nuestra tesis: que el texto cinematográfico ozuniano es uno que no se puede comprender sin tener en cuenta la influencia de la poética Zen, a través de sus diferentes derivaciones: estética, religiosa, filosófica, cultural y sociológica.

La segunda conclusión se relaciona directamente con la primera: Ozu utiliza una herramienta o técnica cinematográfica que hemos denominado *campo vacío*, para crear un tempo cinemato-

gráfico contemplativo que refleja los diferentes niveles de meditación que se dan en el budismo Zen con el fin de alcanzar la iluminación o *satori.* Estos diferentes niveles se pueden relacionar con los que Schrader propone para definir lo que él denomina *estilo trascendental:* el de lo cotidiano, el de la disparidad y el del éxtasis. Estos tres niveles son perfectamente localizables en los filmes ozunianos: Ozu muestra la cotidianeidad de la familia japonesa (y por eso se le califica como el *más japonés de los directores japoneses*); también muestra la *disparidad* que surge de la necesidad de las generaciones jóvenes de salir de la casa familiar, de formar una nueva vida y de la *lucha* entre el Japón tradicional y el nuevo Japón industrializado. A partir de esa disparidad, localizamos un Punto de Ignición, en el que la separación se hace inevitable. Pero esta separación entre padre e hija no es desestructurante, sino que puede dar lugar —como así se muestra en *Banshun*— a un momento de éxtasis —como veíamos en la secuencia del jarrón.

La tercera conclusión consiste en que hemos demostrado como los neoformalistas se equivocan al pensar el cine de Ozu como uno perteneciente a lo que ellos llaman cine modernista o *paramétrico;* pues como hemos podido comprobar durante el análisis de *Banshun,* este film se corresponde, en líneas generales, con la descripción que Bordwell hace del cine clásico de Hollywood (*cfr.* cap. III).

La cuarta conclusión se relaciona con la anterior: evidentemente no podemos concluir que Ozu es un cineasta clásico de Hollywood. Razones de distancia cultural, económicas, etc., nos lo impide. No obstante, hay evidencias que lo sitúan muy cerca de ese paradigma: por ejemplo, su existencia histórica paralela, un sistema de producción similar (sistema de estudios), al igual que un

star-system parecido. Además, si recordamos la definición del cine clásico de Hollywood —de la mano de Requena— que añadíamos a la de los neoformalistas, decíamos que se trataba de un cine en el que se posibilitaba una *dimensión simbólica*. Precisamente, es en esa dimensión en lo que más se asemeja el cine de Ozu al hollywoodense. Teniendo en cuenta esto, y asumiendo que el cine de Ozu no puede situarse dentro del cine hollywoodense, podemos hablar de un *cine clásico japonés* —otros de cuyos integrantes serían Kurosawa y Mizoguchi— que compartiría con el de Hollywood un terreno común, sobre todo, en cuanto a la importancia de la dimensión simbólica para construir sus filmes.

La quinta conclusión la extraemos de nuestro repaso de la literatura crítica sobre Ozu; la cuál, como decíamos, dividimos en tres grandes corrientes. Nosotros nos hemos decantado por los culturalistas; pero intentando sistematizar lo que, a veces, eran pura intuiciones (como en el caso de la existencia de la teoría schraderiana de lo *trascendental* en Ozu). Y para ello, el mejor método era analizar en profundidad uno de los filmes más característicos de Ozu. Precisamente, hemos descartado la segunda postura crítica, la de los neoformalistas porque no posibilita esa dimensión simbólica, que es la que hemos visto surgir del análisis textual de *Banshun.* A partir del análisis textual hemos comprobado cómo el campo vacío ayuda a crear esa dimensión. En este sentido, Ozu es quizá el director que mejor ha sabido utilizar esta técnica cinematográfica en esa perspectiva simbólica, influenciado de manera evidente por la poética Zen —la letra del texto no dejaba de explicitarlo a través de la experiencia, por parte de los personajes, de varias artes influenciadas por esta poética. Para apoyar esta conclusión, introdujimos una serie de *guías* o descripciones en las que hemos

podido comprobar, aun infinitesimalmente, la influencia que ese corpus histórico filosófico y cultural ha tenido sobre Ozu.

Ahí hallamos, pues, la sexta y última conclusión, que es la más importante: el texto Ozu es un texto simbólico, y uno cuya lógica simbólica permite localizarlo en un terreno común al cine clásico de Hollywood: ambos conforman una categoría general de texto simbólico frente a uno que no lo sería —por ejemplo, el postmoderno o paramétrico descrito por los neoformalistas. Precisamente, creemos que una de las posibles razones de la confusión neoformalista es que el campo vacío ha sido utilizado ampliamente por otros directores (Antonioni, Bresson, etc.) que sí pueden ser considerados paramétricos. Sin embargo, Ozu lo utiliza de manera radicalmente diferente: si en aquellos refleja la desmitologización, la deconstrucción, etc., de la sociedad contemporánea, en el caso de Ozu su función es simbólica. Y ello es debido a la influencia de la poética Zen y a la importancia simbólica que tiene el concepto de vacío (*mu)* en ésta y, finalmente, al modo en que Ozu lo utiliza en coherencia con aquella.

Somos conscientes de que es el inicio de un camino. El desglose funcional de la utilización del campo vacío por parte de Ozu es una tentativa que habrá de demostrar su validez analizando su uso en otros filmes ozunianos, así como en los filmes de otros directores estén o no dentro del paradigma clásico. Lo mismo es válido para la influencia de la poética Zen y su influencia en el texto Ozu. La ejemplificación que hemos aportado no puede ser exhaustiva ni excluyente: pretende ilustrar conceptos provenientes de diferentes áreas de conocimiento, perfilados a veces sólo como intuiciones. Se trata, pues, de trazar una nueva vía en los estudios ozunianos así como en el del análisis fílmico en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fuentes bibliográficas sobre: arte, literatura, teoría e historia del cine, teoría de la imagen, semiótica, psicoanálisis y antropología

ADORNO, Theodor

1969 "Scientific experiences of an European scholar in America", en FLEMING, Donald y Bernard BAILYN (COMPS.): *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

—Con W.; Hans EISLER:

1969 *Komposition für den Film*, Verlag Rogner & Berbard GMBH, Munich (*El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1976) Tradc.: Fernando Montes.

AGEL, Henri:

1952 *Le cinema a-t-il une ame*, C.E.R.F., París (*¿El cine tiene alma?*, Rialp, Madrid, 1958)

—Con AFRE, Amédée:

1960 *Le cinéma et le sacré*, C.E.R.F., París (*El cine y lo sagrado*, Rialp, Madrid, 1961)

ALBÈRA, François:

1996 *Les formalistes russes et le cinéma*, Éditions Nathan, París (*Los Formalista rusos y el cine. La poética del filme* (incluye «Poetika Kino»), Paidós, 1998) Tradc.: José Ángel Alcalde.

ARHEIM, Rudolf:

1954 *Art and visual perception - A psychology of the creative eye – The Parae new version,* ed. Univ. Press of California Press, Berkeley, California (*Arte y percepción visual (nueva versión),* Alianza, Madrid, 8º reimpres., 1989) Tradc.: Maria Luisa Balseiro.

1957 *Film as Art*, University of California Press (*El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986).

1969 *Visual thinking*, Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles (*El pensamiento visual,* Eudeba, Buenos Aires, 4º edic., 1985) Tradc.: Carlos Losilla.

1998 *El poder del centro*, Alianza, Madrid.

ARISTÓTELES:

1992 *Arsitotelis ars poetica*, Gredos, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid.

AUMONT, Jacques:

—Con BERGALA, Alain; Michel MARIE y Marc VERNET:

1985 *Esthétique du film*, E. Fernand Nathan (*Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1985).

1988 *L'analyse des films*, Nathan, París (*Análisis del film,* Paidós, Barcelona, 1990) Tradc.: Carlos Losilla.
1989 *L'oleil interminable*. *Cinéma et peinture*, Nouvelles Éditions Seguiré, París (*El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997) Trdc.: Antonio López Ruiz.
1992 *Du visage au cinéma*, É. Cahiers du Cinéma/É. De l´Etoile, París (*El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998).
1993 *La imagen,* Paidós, Barcelona.
1995 *L'invention de la figure humaine: le cinéma: l'humain et l'inhumain, Cinémathèque française*, París.

AZARA, Pedro:
1992 *Imagen de lo invisible*, Anagrama, Barcelona.

BACHELARD, Gastón:
1942 *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, París (*El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994) Tradc.: Ida Vitale.
1957 *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París (*La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965) Tradc.: Ernestina de Champourgin.

BAENA DÍAZ, Francisco:
1995 *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico)*. Tesis doctoral dirigida por Jesús González Requena, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Inédita.

BALLÓ, Jordi:
2000 *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

BARBA, Eugenio y Nicola SAVARESE:
El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral, ISTA, México.

BARTHES, Roland*:*
1964 "Elements de semiologie", *Communications*, nº 4, noviembre, Seuil, París (*Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971).
1966 *Critique et verité*, Ed. du Seuil, París (*Crítica y verdad,* Siglo XXI, 5º edic., México, 1981).
1970 *L'empire des* signes, *Éditions d'Art Albert Skira,* Ginebra (El *imperio de los signos*, Mondadori, 199) Tradc.: Adolfo García Ortega.
1970b *S/Z: An Essay*. NY: Noonday, 1974. Trans. Richard Miller.
1971 "Action Sequences", en Joseph Strelka, ed.; *Patterns of Literary* Style, University Press, pp. 5–14.
1973 *Le plaisir du texte,* Seuil/Tel quel, París (*El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1974).
1973b *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
1980 *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid.

1983 *Ensayos críticos. Seguido de La escritura misma: sobre Roland Barthes (Susan Sontag),* Seix Barral, Barcelona.

BAZIN, André:
1958 *Quèst-ce que le Cinéma*?, Editions du Cerf, París (*¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990) Tradc.: José Luís López Muñoz.

BORDWELL, David, Janet STAIGER y Kristin THOMPSON:
1985 *The classical Hollywood cinema*, Routledge, Londres (*El cine clásico de Hollywod (Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960)*, Paidós, Barcelona, 1997) Tradc.: Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán.
1985c N*arration in the fiction film,* University of Wisconsin Press (*La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996) Tradc.: Pilar Vázquez Mota.
1988 *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988.
1996 *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona.

BRANIGAN, Edward:
1984 *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlin-Nueva York, 1984.

BRENT PLATE, S. (Editor):
2003 *Representing Religion in World Cinema: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, Palgrave Macmillan.

BURCH, Nöel:
1970 *Praxis du Cinèma,* Gallimard, París (*Praxis del cine,* Fundamentos, Madrid, 1985) Trad.: Manuel Font.
1979 *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
1983 *La lucarne de L'infini*, Scholar Press (*El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, 1995 Tradc.: Francisco Llinás.

CARMONA, Ramón:
1991 *Cómo se comenta el texto fílmico*, Cátedra, Madrid.

CARROL, Noël:
1988 *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

CASANOVA VARELA, Basilio:
1988 *Circularidad y eclipse del sujeto en "Vida en sombras", de Llobet Gracia*, Tesis doctoral dirigida por Jesús González Requena, tutor: Simón Marchán Fiz, U.N.E.D, Facultad de Filosofía, Dpto. de Filosofía y Filosofía Moral y Política.

CASETTI, Francesco:
1989 *Analisi del film*, Bompiani, Milán (*Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991).

CAVELL, Stanley:
1996 *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, University of Chicago Press.

CHATMAN, Seymour:
1978 *Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University (*Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990)

CHARNEY, L.:
1998 *Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift*, Durham, NC, Duke University Press.

CHION, M.:
2003 *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, París.

DEBRAY, Régis:
1994 *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona.

DELEUZE, Gilles:
1984 *L'image-movement. Cinéma I,* Editions de Minuit, París (*La imagen movimiento: estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984)
1985 *L'image-temps. Cinéma 2,* Editions de Minuit, París (*La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2,* Paidós Ibérica, Barcelona, 1º edic. 1986) Tradc.: Irene Agoff. y asesoramiento cinematográfico de Joaquim Jordà.

DUCROT, O.; T, TODOROV:
1987 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno editores.

DUDLEY, J, Andrew:
1976 *The Major Film Theories*, Oxford.

ECO, Umberto:
1988 *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
1989 *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.
1992 *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.

EISENSTEIN, Sergei:
1928 'Lo inesperado' en *Teoría y técnica* cinematográficas, Rialp, Madrid, 1989, p. 76. Trdc.: María de Quadras.
1945 *Au delà des étoiles. Ouvres. Tome I*, París, U.G.C, 1974 (1945), "En gros plan".

1989 *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid.

ELENA, Alberto:
1999 *Los cines periféricos*, Paidós, Barcelona.

ELIADE, Mircea:
1955 *Images et symboles*, Gallimard, París (*Imágenes y símbolos*, Taurus, Buenos Aires, 1999).
1963 *Aspects du Mythe*, Harper San Francisco, s.a. (*Mito y realidad*, Kairós, Barcelona, 1999) Tradc.: Luís Gil.
1982 *Geschichte der religiösen Ideen*, *III/2*, Verlag Herder, Friburgo de Brisgovia (*Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Herder, Barcelona, 1999 Caps. XLIX y L. por Nelly Naumann y H. Dumoulin) Tradc.: J.M. López de Castro.

FONT, Doménech:
1981 *El poder de la imagen*, Salvat, Barcelona.
XX Antonioni

FREUD, Sigmund:
1898-99 *La interpretación de los sueños*, Biblioteca Nueva, Obras completas, Tomo II, XVII, Madrid, 1983. Traduc.: por Luis López-Ballesteros y de Torres.
1912-13 *Totem y Tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1996 (sigue la traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres para Biblioteca Nueva).
1924 *Bruchstück einer Hysterieanalyse* (*Escritos sobre la histeria,* Alianza, Madrid, 4º edic., 1988 (1º ed., 1974)) Tradc.: Luís López-Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid.
1974 *Obras Completas*. Tomo 6. Ensayos LXXXV al XCVII (incluye *Historia de una neurosis infantil (caso del Hombre de los lobos).* Biblioteca Nueva, Madrid, 1º ed. 1997 (nueva encuadernación que sigue la edición de 1974). Tradc. directa del alemán: Luis López-Ballesteros y de Torres.
1974 *Obras completas*. Tomo VII. Ensayos del XCVIII al CXXXI (incluye *Más allá del principio del placer),* Biblioteca Nueva, Madrid, 1974. Tradc. directa del alemán: Luis López-Ballesteros y de Torres.
1974 *Obras completas*. Volumen 4: ensayos XVIII - XX (incluye *Los sueños)* Orbis, Buenos Aires, s.d., (sigue la edición de Biblioteca Nueva con ligeras modificaciones). Traduc.: Luis López-Ballesteros y de Torres.

FRYE, Northrop:
1971 *The critical path,* Indiana Univ. Press (*El camino crítico,* Taurus, Madrid, 1986).

GADAMER, Hans-Georg:
1991 *Die Aktualität des Schönen*, Philipp Reclam, jun., Stuttgart (*La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991) Tradc.: Antonio Gómez Ramos.
1997 *Mito y razón*, Paidós, Barcelona.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio y Santiago SÁNCHEZ GONZÁLEZ:
2002 *Guía Histórica del cine,* Ed. Complutense, Madrid.

GAUDREAULT, André y JOST, François:
1990 *Le récit cinématographique*, Nathan, París (*El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995) Trdc.: Núria Pujol.

GAUTHIER, G.:
1983 *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Barcelona.

GREIMAS, Algiras J.:
1973 *Entorno al sentido. Ensayos Semióticos*, Madrid, Fragua.

GOMBRICH, E.H.:
1969 *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press (*Arte e ilusión,* Gustavo Gili, Barcelona, 1979).
1980 *El sentido del orden,* Gustavo Gili. Barcelona.
1980b "Standards of Truth: the arrested image and the moving eye", *Critical Inquiry*, 7, n. 2, inviernom, pp. 248-249.
1982 *La imagen y el ojo (nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*), Alianza, Madrid.
1990 *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid.

GONZALEZ REQUENA, Jesús:
1980 "Film, Texto, Semiótica", *Contracampo*, nº 13, junio.
1986 *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk,* Instituto de Radio y Televisión, Institute for the Study of Ideologies & Literature, Ed. asociado: Hiperion, Madrid.
1986b «¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?», *Eutopías*, vol. 2, n º 1, Valencia.
1987 "Enunciación, punto de vista, sujeto", *Contracampo*, nº 42, año IX, verano-otoño, pp. 6-42.
1989 *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Akal, Madrid.
1992 *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, Cátedra, Madrid.
1992b *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid.
1992-93 *Lo siniestro: literatura, pintura, fotografía, cine y televisión*, Seminario Doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
1993 "El dispositivo televisivo", en αrea 5, nº 2, enero-abril.
1995 ―Con Amaya ORTIZ de ZÁRATE: *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid.
1995b "El paisaje: entre la figura y el fondo", *Eutopias*, 2ª época, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia.
1995c "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manatial* de King Vidor" en Jesús González Requena, (comp.): *El análisis cinematográfico*, Complutense, Madrid.

1995d "Texto artístico, espacio simbólico", en *Gramáticas del agua*, Nerja, nº 1, Nerja.
1996 "Clásico, manierista, postclásico", área 5, Madrid, noviembre.
1996b "El texto: tres registros y una dimensión", *Trama & Fondo (lectura y teoría del texto)*, nº 1, Asociación Cultural Trama & Fondo, Getafe, noviembre, pp. 3-32.
1997 «La posición femenina en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz», *Trama y Fondo*, nº 3, Madrid, diciembre.
1996-97 *Los registros de la imagen: Imagen audiovisual. Teoría del texto, psicoanálisis*, Seminario de Doctorado, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid,. Sin publicar.
1997-98 *Los registros de la Imagen: Imagen audiovisual, teoría del texto, psicoanálisis (II)* Seminario de Doctorado, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 1997-98. Sin publicar.
1998 "Occidente. Lo transparente y lo siniestro", *Trama y Fondo*, Asociación Cultural Trama y Fondo, Getafe, pp. 7-32.
1998b «En el principio fue el Verbo. Palabra versus signo», *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, diciembre.
1998-99 *Las sesiones de la academia del texto. El análisis textual I (1998-99)*, Seminario Doctoral, Trama y Fondo. Transc. de Manuel Canga. Inédita.
1999 "*Casablanca:* la cifra de Edipo", *Trama y Fondo*, Asociación Cultural Trama y Fondo, Getafe, pp. 9-30.
1999b «Pasión, Procesión, Símbolo», *Trama y Fondo*, nº 6, Madrid, mayo.
1999-2000 *Las Sesiones de la Academia del Texto, Seminario: El análisis textual 2 (1999-2000)*, Trama y Fondo, Versión: Manuel Canga. S.p.
2000 *Léolo: la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de la Mirada, Valencia.
2002b *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid, 2002(b).
2003 "Teoría de la verdad", *Trama & Fondo (lectura y teoría del texto)*, nº 14, Asociación Cultural Trama & Fondo, Getafe.

GUBERN, Roman:
1996 *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona.

HAUSER, Arnold:
1951 *The Social History of Art*, Routledge & Kegan Paul, London (*Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1971) Tradc.: A. Tovar y F. P. Vars-Reyes. 3 tomos.
1973 *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid.

HOLLOWS, Joanne, *et al*, eds.:
2000 *The Film Studies Reader*, London.

HORTON, Paul B., HUNT, Chester L.:
1984 *Sociology*, McGraw-Hill., U.S.A. (*Sociología*, McGraw-Hill, México, 1989) Tradc.: Rafael Moya García.

JAKOBSON, Roman:

1971 "The Dominant", en Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (comps.), *Readings in Russian Poetics,* Cambridge, Mass., The MIT Press, p. 82.

KANDISNKY:
1980 *De lo espiritual en el arte*, Punto y Omega, Barcelona.

KANT, Immanuel.:
1764 *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid, 1997. Tradc.: José Luis Moreno.
1781 *Kritic der reinen Vernunft* (*Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1978) Tradc.: Pedro Ribas.

KENT, Sarah:
1995 *Composición*, Blume, Barcelona, 1995.

KIRIHARA, Donald:
1996 "Reconstructing Japanese Film", en David Bordwell y Noël Carrol (comps.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 501-519.

KRAKAUER, Sigfried:
1960 *Theory of Film. The Redemption of Phisycal Reality*, Oxford University Press, Nueva York (*Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, 1996) Tradc.: Jorge Hornero.

LACAN, Jacques:
1953-54 *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 1: Les écrits techniques de Freud*, Editions du Seuil, París, 1975 (*El seminario: Los escritos técnicos de Freud I*, Paidós, Barcelona, 1981) Tradc.: Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual.
1956-57 *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VI: La relation d'object*, Editions du Seuil, París, 1994 (*El Seminario: La relación de Objeto (4)*, Paidós, Barcelona, 1994) Tradc.: Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual.
1964 *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, París, 1973 (*El Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992) Tradc.: Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual.
1959-60 *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VII: L'Ethique de la psychanalyse*, Seuil, París, 1986 (*El seminario VII: La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1991) Tradc. : Diana S. Rabinovich.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean Bertrand:
1959 *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Presses Universitaires de France, París (*Diccionario de psicoanálisis*, Labor, 1993) Tradc.: Fernando Gimeno Cervantes.

LEBEAU, Vicky:
2001 *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*, Wallflower, Londres.

LEHMAN, P.:
1997 *Defining cinema*, Rutgers University Press.

LEVY-STRAUSS, Claude:
1958 *Anthropologie structurale*, Plon, París (*Antropología estructural*, Paidós, 1987).
1964 *Mythologies* Le cru et le cuit*, Librairie Plon, París (*El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992).
XX *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

LISPECTOR, Clarice,
1998 *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, Siruela, Madrid, 1998. Trad: Mario Merlino.

LÓPEZ GÓMEZ, Antía Mª:
1996 *La dimensión de lo axiológico en el discurso del spot publicitario*, tesis doctoral dirigida por Jesús González Requena, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, cap. II.

MARCHAN FIZ, Simón:
1996 *Del arte objetual al arte concepto*, Akal, Madrid.

MARÍAS, Julián:
1941 *Historia de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1999.

MARTÍN ARIAS, Luís:
1996 "*The Quiet Man*: sujeto y texto fílmico clásico", *Trama & Fondo* nº 1, Getafe.
1997 *El cine como experiencia estética,* Caja España, Obra Social y Cultural, Valladolid.

METZ, Christian:
1975 *Lenguaje y cine,* Planeta. Barcelona.
1993 *El significante imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001 (*Le significant imaginarie*, Christian Bourgois Éditeur, París), Traduc: Josep Elías.

MITRY, Jean:
1963 *Esthétique et psycologie du cinéma. 1. Les estructures*, Ed. Universitaires, París (*Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1989)
1990 *La semiología en tela de juicio*, Akal, Madrid.

MORIN, Edgard:
2001 *Le cinema ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuit, París, 1956 (*El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972) Tradc.: Ramón Gil Novales.

MULVEY, Laura:
1988 *Placer visual y cine narrativo*, Episteme: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València: Asociación Vasca de Semiótica, Valencia.

MUSICCO, Daniela:
2003 *El campo vacío en la imagen en movimiento,* tesis doctoral dirigida por J.M. Pérez Ornia, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I.

NAFICI, Hamid; Teshome H. GABRIEL, eds.:
1993 *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, University of Southern California, Los Angeles.

NASIO, Juan David:
1987 *Les Yeus de laure. Le concept d'objet α dans la théorie de J. Lacan Los ojos de Laura (El concepto de objeto α en la teoría de J. Lacan,* Amorrortu, Buenos Aires) Tradc.: Joseé Luís Etcheverry.
1992 *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Rivales, París (*Cinco lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, Gedisa, Barcelona, 1993).
1994 *La mirada en Psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona.

NIETSZCHE, F.:
1908 *Ecce homo*, Nuevas Estructuras, Madrid, 2000. Trdc.: José Luís Patcha.

ORTEGA Y GASSET, José:
1921 "Meditación del marco", *cit.* en *Notas,* Espasa Calpe, Madrid, 1938, pp. 119-120.

PALACIO, Manuel; Rafael UTRERA:
2000 *Gabriel Blanco. Cine y Psicoanálisis,* Semana de Cine Experimental de Madrid.

PALLASMAA, J.:
2001 *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto, Helsinki.

PANOFSKY, E.:
1979 *Estudios sobre iconología,* Alianza Universidad, Madrid.
1978 *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona.

PONATOIOWSKA, Elena:
1987 *Las palabras del árbol,* Plaza & Janés, Barcelona.

PROPP, Vladimir:
2001 *Morfología del cuento*, Akal, Madrid. Tradc.: F. Díez del Corral.

RODOWICK, David Norman:
1991 *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*, Routledge, Londres.

SAID, Edward:
1978 *Orientalism*, New York, Vintage (*Orientalismo*, Libertarias, 1990) Tradc.: María Luisa Fuentes.

SAUSSURE, Ferdinand de:
XX *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 1995.

SCHMIDT NOGUERA, Margarita:
1997 *Análisis de la realización cinematográfica*, Síntesis, Madrid, 1997.

SHOHAT, Ella; Robert STAM:
2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Barcelona.

SKLOVSKI, Viktor:
1971 *Cine y lenguaje*, Cinemateca Anagrama, Barcelona. Tradc.: Joaquín Jordà.

STAM, R.:
2002 *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.

STAM, Robert; Robert BURGOYNE; Sandy FLITTERMAN-LEWIS:
1992 (*New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London (*Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992)Tradc.: José Pavía Cogollos.

STENBERG, Meir:
1978 *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

STROUD, Barry:
2003 *La búsqueda de la realidad. El subjetivismo y la metafísica del color,* Síntesis, Madrid. Tradc.: Jordi Valor Abad.

TALENS, Jenaro; C.J. ROMERA; A. TORDERA; E.V. HERNÁNDEZ:
XX *Elementos para una semiótica del texto artístico,* Cátedra, Madrid.

TÀPIES, Antoni:
1999 *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona.

TATARKIEWICZ, Wladislaw:
1996 *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1996. Tradc: Francisco Rodríguez Martín.

TARKOVSKY, Andrei:

1984 *Sapetschatljonnoje wremja*; traducido de la versión alemana Die versiegelte Zeit, ed. GmbH, Berlin (*Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 1991) Tradc.: Enrique Banús.

THOMPSON, Kristin:
1988 *Breaking the Glass Armor. Neoformalism Film Analysis*, Princeton University Press, New Jersey.

TODOROV, Tzvetan:
1984 *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Ed. du Seuil, París (*Crítica de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1991).

TORÁN, Luís Enrique:
1985 *El espacio en la imagen*, Mitre, Barcelona.

VALENTE, José Ángel:
2000 *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona.

VERNET, Marc:
1988 *Figures de l'absence*, Ed. de l'Etoile, París.

VILLAFAÑE, JUSTO:
1987 *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid.
1996 —Con N. MÍNGUEZ: *Principios de la teoría general de la imagen*, Pirámide, Madrid.

WITTGENSTEIN, Ludwig:
xx *Tractatus Logico-Philosophicus,* Tecnos, Madrid, 2003, 2º edic. revisada. Trad.: Luis M. Valdés Villanueva.

ZUNZUNEGUI, Santos:
1989 *Pensar la imagen,* Cátedra, Univ. País Vasco, Madrid.
1996 *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona.

2. Obras sobre Ozu y el cine japonés en general

ANDERSON, Joseph L.; Donald RICHIE: *The Japanese Film. Art and Industry.* (expanded edition), Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982 (First Tuttle Ed., 1959).

BARRETT, Gregory: Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of The Principal Heroes and Heroines,

Susquehanna University Press: Associated University Presses, Londres, 1989.

BERNSTEIN, Matthew; Gaylyn STUDLAR (eds.): *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press, 1997.

BOCK, Audie: *Japanese Film Directors*, Kodansha International, Tokyo, First ed. 1978, First paperback ed., 1985.

BORDWELL, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988.

BROSSARD, Jean-Pierre, ed. *Introduction Yasujiro Ozu* (Locarno: Festival International du Film, 1979).

BUDD, David H.: Culture Meets Culture in The Movies : An Analysis East, West, North, and South, with Filmographies, McFarland, Jefferson, N.C., 2002

BUEHRER, Berverley B.: *Japanese Films. A filmography and Commentary*, *1921-1898*, Jeffserson (Carolina del Norte)-Londres, McFarland, 1990

BURCH, Nöel: "Approaching Japanese Cinema," in *Cinema and Language,* ed. by Stephen Heath and Patricia Mellencamp (Frederick, MD: University Publications of America, 1983).

— *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1979.

DAVIS, Darell William: Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film, Columbia University Press , New Cork, 1996.

DESSER, David: *Ozu's Tokyo Story,* Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

DISSANAYAKE, W.: Cinema and Cultural Identity : Reflections on Films From Japan, India, and China, University Press of America, Lanham, MD, 1988.

DONTCHEVA, Iana-Maria; Charles TESSON: *Mise en scène et espace: sur la gestion spatiale chez Ozu*, SL, París, 2002.

EHRLICH, L. C.; D. DESSER: Cinematic landscapes : observations on the visual arts and cinema of China and Japan, University of Texas Press, 1994.

FECÉ, José Luis, *et. al.*: "Paisajes del vacío" en *El Principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Paidós, The Japan Foundation, Festival Internacional de Cinema de Sitges XXXVI, 2003

FERNÁNDEZ CUENCCA, Carlos: *Imágenes del Cine Japonés*, IX Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1961.

FRIENDS OF SILENT FILM ASSOCIATION: *Recalling The Treasures Of Japanese Cinema: Japanese Film History Studies,* supervised by Matsuda Film Productions, preface by Tadao Sato. Tokyo: Urban Connections, 2003.

GILLETT, J. and WILSON, D.: *Yasujiro Ozu: a critical anthology,* British Film Institute, London, 1976.

GIUGLARIS, Shindbu y Marcel: *El cine japonés*, Rialp, Madrid, 1995 (*Le cinema japonais / 1896-1955*).

HIBBETT, Howard, ed.: Contemporary Japanese Literature: An Anthology of Fiction, Film and Other Writing Since 1945, Knopf, 1977.(Incluye guión de Tokyo Monogatary).

HIRANO, K.: Mr. Smith goes to Tokyo: the Japanese cinema under the American occupation, 1945-1952, D.C., Smithsonian Institute, Washington, 1992.

IMAMURA, Taihei: "The Japanese Spirit as it Appears in the Movies" in *Japanese Popular Culture: Studies in mass communication and cultural change made at the Institute of Science and Thought*, ed. Kato Hidegoshi Japan, Rutland, Tokyo, Tuttle, 1959.

ISHAGHPOUR, Youssef: Formes de l'impermanence: le style de Yasujirô Ozu, Yellow Now, París, 1994.

MCDONALD, K. I.: *Cinema East: a critical study of major Japanese film,* Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, N.J.1983.

MELLEN, Joan: The waves at Genji's doo : Japan through its cinema, Pantheon Books, New York, 1976.

NOLLETTI, Arthur Jr.; David DESSER, eds.: *Reframing Japanese Cinema. Autorship, Genre, History,* edited by, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.

NOVIELLI, María Roberta: *Storia del Cinema Giapponese*, Marsilio Editore, Venecia, "001.

PALACIOS, René, comp. y traduc.: *Yasujiro Ozu*, 24 Semana Internacional de Cine de Valladolid, SEMINCI, con textos de René Palacios, Donald Richie, Chisu Ryu, Tadao Sato y Marvin Zeman.

PUJOL, Nuria y SANTAMARINA, Antonio: *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu,* Donostia Cultura, Filmoteca Generalitat Valenciana, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2000.

RICHIE, Donald: *Cien años de cine japonés*, Jaguar, Madrid, 2004 (*A Hundred Years of Japanese Film*, introducción de Paul Schrader, Kodansha International, 2002). Tradc.: Rafael Rodríguez Tapia.
—A lateral view: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan, Stone Bridge Press, Berkeley, 1992.
—*Japanese Cinema. An introduction*, Hong Kong, Oxford University Press, 1990.
—*Ozu*, University of California Press, London, 1974.
—*Japanese Movies*, Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961
—con Joseph L. ANDERSON: *The Japanase Film. Art and Industry,* (expanded edition), Princeton University Press, New Jersey, 1982.
—"The Appeal of Ozu: The Most Japanese of Filmmakers." *New York Times,* 131:19, Sept. 26, 1982, sect. II
—" The Later Films of Yasujiro Ozu." *Film Quarterly* 13:1 (1959:Fall) 18
—"A talk with Ozu", *Kinema Jumpo*, June, 1958.
—"Yasujiro Ozu," *Film Quarterly* 17.2 (Winter 63-64).

SATO, Tadao: *Le cinéma japonais*, Centre Pompidou, París, 1979.
—"Théatre et cinéma au Japan", en *Cinema et litterature, de l'ère Meiji a nos jours*, París, 1986. ps. 28-39.
—*Currents in Japanese Cinema*, Kodansha Internacional, Tokyo, 1982 (Ozu: pp. 131-138, 185-196).
—"Eiga-shi Kenkyu" (*El arte de Ozu Yasujiro*, en japonés), 2 vol., 1983.
—"De Japanse blik en de films van Ozu", *Skrien*, 104, Feb. 1981, pp. 32-36.
—"Le point de regard", *Cahiers du Cinéma,* 310, avril, 1980, pp. 4-10.
—"The Comedy of Ozu and Chaplin: a Study in Contrast", *Wide Angle*, 3.2, 1979, pp. 50-53.
—"Yasujiro Ozu: a Discusión on his Art", *Cinejap*, 2, summer, 1979, pp. 16-27.
—"The Influence of American Film upon Japan (1)." *Eiga-shi Kenkyu* (The Study of the History of the Cinema), no. 13, 1979, pp. 96-94.
—"The Influence of American Film upon Japan (2)." *Eiga-shi Kenkyu* (The Study of the History of the Cinema), no. 14, 1979, pp. 96-93.
—"L'art de Ozu Yasujiro." *Cahiers du Cinéma;* nº 286 (Mar 1978); p.17-19.

SCHRADER, Paul: *Transcendental Style in Film*. *Ozu, Bresson, Dreyer,* Da Capo Press, New York 1972, University of California Press, Berkeley, c1972.

TOMASI, Dario: *Ozu*, Il Castoro Cinema, Roma, 1991

TESSIER, Max: *Images du cinéma japonais*, H. Veyrier, París, 1981.
—*El cine japonés*, Acenmto Editorial, Madrid, 1999 (*Le cinéma japonais*: une introduction).

TORRES HORTELANO, Lorenzo Javier: "Simbología del agua en el cine de Ozu", en ALMAZÁN, David (coordinador): *Japón. Arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, Asociación Española de Estudios Japoneses, Zaragoza, 2004, pp. 295-304.

—"Edo travels to the islands. The influence of *ukiyo-e* on Ozu Yasujiro's *Ukigusa*", *Minikomi*, nº 68, pp. 21-25, Universität Wien, Wien, Jänner, 2004.

—"Lectura textual de *Cuento de Tokio* desde la perspectiva del Bien", *Trama & Fondo*, nº 15, Asociación Cultural *Trama & Fondo*, 2º semestre de 2003, pp. 73-82.

—"El ave sin red: un análisis de *Ocurrió cerca de su casa*", *Trama & Fondo*, nº 12, Madrid, 1º semestre 2002, pp. 83-88.

—"El Zen en *Primavera tardía*, de Yasujiro Ozu", *Trama & Fondo* nº 6, 1996, pp. 77-92.

TOMICEK, H.; P. KONLECHNER: *Ozu,* Osterreichisches Filmmuseum, Wien, 1988.

TUCKER, Richard N. : *Japan : Film Image*, Studio Vista, London, 1973.

WASSERMAN, M. and E. (trans.); *Printemps tardif,* Publications Orientalistes de France, París, 1986.

WEINRICHTER, Antonio: *Pantalla amarilla, una apreciación del cine japonés (para el espectador occidental)*, III festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

YAMANE, Keiko: *Das Japanische Kino: Geschichte, Filme, Regisseure,* Deutches Filmuseum, Bucher Report Film, Munich, 1985.

YOSHIDA, Kiju: *Ozu's Anticinema*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, nº 49, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, 2003 (*Ozu Yasujiro no han eiga*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1998) Trans.: Daisuke Miyao and Kyoko Hirano.

YOSHIMOTO, M.: "The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order", en HAROOTUNIAN, Miyoshi, M. (eds.): *Japan in the World*, Durham, Duke University Press, 1993.

Obras sobre arte, cultura y sociedad japonesa y budismo Zen

ALMAZÁN, David (coordinador): *Japón. Arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, Asociación Española de Estudios Japoneses, Zaragoza, 2004.

ANTOLÍN, M.; A. EMBID: *Introducción al Budismo Zen*, Barral, Barcelona, 1987.

ARNOL, Paul: *El Zen y la tradición japonesa*, Mensajero, Bilbao, 1979.

AUSTIN, James H. *Zen and the Brain*, Cambridge, MIT Press, 1998.

BANCROFT, Anne: *Zen*, Debate, Madrid, 1979. Tradc.: Juan Manuel Ibas.

BARNET, S. y BURTO, W., *Zen in painting*, Kodansha Internacional, Tokio, 1982.

BECKER, Gabriele, ed.: *Grabados japoneses*, Taschen, Múnich, 1999.

BENEDICT, Ruth: The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture, Houghton Mifflin Company, Boston, 1967.

BETHE, Monica; Karen BRAZELL: *Dance in the No Theater,* Cornell Univ. Pr., 1982.

BRAZELL, Karen: *Twelve Plays of the Noh and Kyōgen Theathers*, Cornell University East Asia Papers, Ithaca, New York, 1988 [1990].

BRODICK, Ah.: *La pintura china*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1980.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine: L'esthétique du temps au Japon [Texte imprimé]: Du zen au rituel, Galilée, París, 2001.

CABAÑAS, Pilar: La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró, Electa, Madrid, 2000.

CABEZAS, Antonio: *La literatura japonesa,* Hiperión, Madrid, 1990.

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE: *Budismo. Monjes, comerciantes, samurais. 1.000 años de estampa japonesa*, Madrid, 2002, p. 167. Obras del Museo Internacional de Arte Gráfico de la Ciudad de Machida, Tokio.

CHENG, François: *Vacío y plenitud,* Siruela, 1993, (*Vide et plein: le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil, París, 1979).
—"El tiempo en la pintura China", *El Paseante*, 2ª época, nº 20-22, Madrid, 1993, pp. 80-85

CLEMENTS, Jonathan, ed.: *La luna en los pinos*. *Haikus zen*, Gaia, Móstoles, 2001 (*The Moon in the Pines*, Francesc Lincoln, London, 2000). Ilustraciones del Instituto de Arte de Chicago. Tradc.: Jorge Viñes Roig, *et. al.*

COLLCUT, HANSEN y KUMAKURA: *Japón. El imperio del sol naciente*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *Why Exhibit Works of* art?, "Christian and oriental Philosophy of Art", Luzac & Co , London, 1943.
—*The Theory of Art in Asia*, Dover Publications, New York, 1956.

COX, Rupert: *The Zen arts: an Anthropological Study of the Culture of Aesthetics Form in Japan*, Routledge Curzon in association with the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, London, 2001.

DAWSON, Chistopher: *Religión and Culture*, World Publishing, Cleveland, 1958.

DORFLES, Gillo: "Apuntes sobre el Zen y sus cualidades comunicativas" en *Símbolo, comunicación y consumo,* Ed. Lumen, Barcelona, 1967, pp. 250 y ss. (*Símbolo, comunicazione y consumo,* Torino: Giulio Einaudi, 1962.

DREXLER, Arthur: *The Architecture of Japan*, New York Museum of Modern Art (Reprint edition, 1966, published for Museum of Arno Press).

DUMOULIN, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus*, t. 2 (Berna, 1986)
—*Encuentro con el budismo*, Herder, Barcelona, 1982 (*Begegnung mit dem Buddhismus,* Verlag Herder, Friburgo de Brisgovia, 1978). Tradc.: Claudio Gancho.

ECO, Umberto: "El Zen y Occidente" en *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990, (pp. 251-276) (*Opera aperta*, seconda edizione, Bompiani, 1962 y 1967). Tradc. de Roser Berdagué.

ENGEL, Heinrich: The Japanese House: A tradition for Contemporary Architecture, Rutland, Tokyo, Tuttle, 1964.

EPSTEIN, Mark: Thoughts Without a Thinker. Psychotherapy from a Buddhist Perspective, Basic Books (Perseus), New York, 1995.

ERNST, Earle: *The Kabuki Theatre*, Londres, 1956, pp. 182-84.

FU, Charles Wei-hsun y Steven HEINE: *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives,* Albany, State University of New York Press, 1995.

FAHR-BECKER, Gabriele: *Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional*, Könemann, Colonia, 2001 (Ryokan-Zu Gast im traditionellen Japan, 2000). Tradc.: David Egea.

FUENTE, Ricardo de la; Yutaka KAWAMOTO: *Haijin. Antología del jaiku*, Hiperión, Madrid, 1992 (Edc. bilingüe).

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: *Japón y Occidente*, Guadalquivir, Málaga, 1994.
—"El arte del Japón" en *Summa Artis*, vol. XXI, Madrid, 1979.

GLUCK, Carol. *Japan's Modern Myths,* s.e, Princeton, 1985.

GOFF, Janet: Noh Drama and The Tale of Genji: The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays, Princeton Univ. Press, 1991.

GUTIERREZ, Fernando G.: *El arte del Japón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

HALL, Edward: *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966.

HAYASHIYA, Eikichi: *Génesis del teatro clásico japonés: el "noh", el "Kyogen" y el "Kabuki"*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984.
—*Tradición poética y teatral del pueblo japonés*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

HENDRY, Joy: *Marriage in changing Japan*, London, Croom Helm, 1981.

HERRIGUEL, Eugen: *Zen en al arte del tiro con arco*, Kier, Buenos Aires, 1993.

HERRIGEL, Gustie L.: *El camino de las flores: el arte del arreglo floral japonés; una introducción al espíritu del Ikebana*, prólogo de D.T. Suzuki, Integral, Barcelona, D.L. 1987. Tradc.: Carlos Viola-Soto.

I Ching o libro de las mutaciones, anónimo, Ed. Sudamérica*,* Buenos Aires, 1979.

INUMARU, Kazuo: *La ciudad sagrada de Kyoto*, Atlantis (Colecc. "Japón, Viajes al arte"), Trezzano, 1984.

JASPERS, Karl: Los grandes filósofos. Los hombres decisivos: Sócrates, Buda, Confucio, Jesús, Tecnos, Madrid, 1996 (Die grossen Philosophen). Tradc.: Joaquín Gallego.

KEENE, Donald. *Noh: The Classical Theatre of Japan*. Kodansha International, 1966
—*Twenty Plays of the* Nō *Theater,* Columbia University Press, New York, 1970.

KENKO, Yoshida: *Tsurezuregusa* (*Ocurrencias de un ocioso*), Hiperión, Madrid, 1986.

KISHIBE, Shigeo. *The Traditional Music of Japan*. Tokyo: The Japan Foundation, 1982.

KODANSHA Japan Illustrated Enciclopedia, Kodansha Tokyo, 1993.

KOMPARU, Kunio. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Weatherhill/Tankosha, New York, Tokyo, Kyoto, 1983.

KRAFT, Kenneth: *Zen, tradition and transition,* New York, Grove Press, 1988.

LUDWIG, Th. M.: Before Rikyu. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony, Monumenta Nipponica, vol. XXXVI, nº 4, Tokio, invierno 1981.

MERTON, Thomas: *Reflexiones sobre Oriente. La filosofía oriental a la luz del misticismo occidental*, Oniro, Barcelona, 1997 (Thoughts on the East, New Directions, 1968). Traduc.: Joaquín Adsuar Ortega.

MORENO LARA, Xavier: *Zen, la conquista de la realidad*, Barral, Barcelona, 1978.

NAKAMURA, Hajime: *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan,* (ed. por Philip Winer), Honolulu, East-West Center Press, 1969.

NISHIDA, Kitaro: *Indagación del bien*, Gedisa, 1995.

NISHITANI, Keiji: *La religión y la nada*, Siruela, Barcelona, 1999.

NITSCHKE, Günter: El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural, Taschen, Colonia, 1999.

OKAKURA, Kazuko: *El libro del té*, Martínez Roca, Barcelona, 1999 (1906). Trdc.: Jordi Fibla.

PICKERING, John: The Authority of Experience. Essays on Buddhism and Psychology, Curzon, Richmond Surrey, 1997.

PILGRIM, Richard B.:
1993 *Buddhism and the Arts of Japan*, Columbia University Press, New York.

PITELKA, M.: *Japanese Tea Culture: Art, History, And Practice,* New York, NY, RoutledgeCurzon, 2003.

POUND, Ezra y FENOLLOSA, Francisco: *The Classic Noh Theatre of Japan*, Greenwood Publishing Group, 1977.

RACIONERO, Luis: *Oriente y Occidente*, Anagrama, Barcelona, 1993.
—*Textos de estética taoísta*, Alianza, D.L., Madrid, 1983.

RAYMOND, Thomas: *Sabi-Wabi-Zen. El Zen y las Artes Japonesas*, Edicomunicación, Barcelona, 1986.

ROWLEY, George: *Principios de pintura china*, Alianza Foram, Madrid, 1981.

SAFRAN, D. Jeremy, ed.: *Psychoanalysis and Buddhism. An Unfolding Dialogue*, Wisdom Publications, Boston, 2003

SAKURAZAWA, Nyoiti : *Principe unique de la philosophie et de la science d'Extrem-Orient*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1978.

SARGENT, G.W.: *The Japanese Family Storehouse or The Millionaire's Gospel Modernized* (trans. from the Japanese [of Ihara Saikaku] with introduction and commentary by G.W. sergeant), Cambridge University Press, 1969.

SENZAKI, Nyogen y REPS, Paul, edts: *101 historias Zen*, Martínez Roca, Barcelona, 1998 (1º ed. en Tuttle, 1957). Tradc.: Jordi Fibla.

SERRA IBA, Isabel: "Notas sobre la ceremonia del té", en KAWABATA, Yasunari: *Una grulla en la taza de té*, Círculo de Lectores, Madrid, 1969 (*Sembazuru*, 1952). Trdc.: Luís de Salvador.

SLAWSON, David A.: *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens*, Kodansha International, Tokio, 1987.

SUZUKI, D.T.: *El Zen y la cultura japonesa,* RBA, Barcelona, 2002 (*Zen and japanese culture*). Tradc.: María Tabuyo y Agustín López.
—*Introducción al Budismo Zen*, Kier, Buenos Aires, 1973.
—Con FROMM, Erich: *Budismo zen y psicoanálisis,* Fondo de Cultura Económica, 1964, México D.F. (*Zen Buddhism & Psychoanalysis*, Harper and Brothers, Nueva York, 1960). Trdc.: Julieta Campos.
— *Mysticism Christian and Buddhist*, Allen & Unwin, Londres, 1957.
—*Essays In Zen Buddhism*, vol. 3 (Kyoto, 1927, 133, 1934).

SVANASCINI, Osvaldo: *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés*, Ed. Kier, Buenos Aires, 1979.

TANIZAKI, Junichiro: *Elogio de la sombra,* Siruela, Madrid, 1998 (*Éloge de l'ombre*, Choukoron-Sha, Inc., Tokyo, 1933). Traduc.: Julio Escolar.

TAZAWA, Yutaka; Saburo MATSUBARA; Shunsuke OKUDA; Yasunori NAGAHATA: *Historia cultural del Japón*. *Una perspectiva,* Ministerio de Relaciones Exteriores, Japón, 1973.

TORNIAINEN, Minna: From Austere Wabi to Golden Wabi: Philosophical and Aesthetic Aspects of Wabi in The Way of Tea; Finnish Oriental Society, Helsinki, 2000.

TREVOR, Legget: *La sabiduría del Zen*, Edaf/Nueva Era, Madrid, 1993 (*A First Zen Reader*, Charles E. Tuttle Company, 1960). Tradc.: Alejandro Pareja.

UEDA, Makodo: *Literary and Art Theories in Japan*, Cleveland, Western Reserve University Press, 1967. Whitehouse, Wilfrid and Yahagisawa Eizo (trans.), *Ochibuko Monogatari or The tale of the Lady Ochibuko*, *A Tenth-century Japanese novel*, Tokyo, The Hokuseido Press, 1965.

VON GLASENAPR, Helmut: *El Budismo, una religión sin Dios*, Barral, Barcelona, 1974.

WATTS, Alan W.: *El camino del Zen*, Edhasa, Barcelona, 1960.

WOLFFLIN, Heinrich, *Principles of Art History,* Dover Publications, New York, 1950

YU, Lu: *The Classic of Tea*, Boston, Little Brown, 1974, trans. F.R.Carpenter.

ZEAMI: *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No,* Pliegos de Oriente, Madrid, 1999. Ed. y trdc.: Javier Rubiera e Hidehito Higashitani

Bibliografía básica en japonés sobre Ozu

ATSUTA, Y.; S. HASUMI: *Ozu Yasujiro monogatari* [La historia de Ozu Yasujiro], Chikuma Shobo, Tokyo 1989.

FILM ART SHA, ed.: *Ozu Yasujiro o yomu* [Leyendo a Ozu Yasujiro], Tokyo, 1982.

HAMANO, Y.: *Ozu Yasujiro*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1993.

HASUMI, S.: *Kantoku Ozu Yasujiro* (*Director Ozu Yasujiro*), Chikuma shobo, 1983, Tokyo. Hay un capítulo de este libro traducido al inglés en HASUMI, Shigehiko: "Sunny Skies", *Ozu's Tokyo Story,* David Desser ed., Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 121-122.

INOUE, K.: *Hi no ataru ie: Ozu Yasujiro to tomo ni*, Firumu Atosha, Tokyo, 1993. —*Ozu Yasujiro sakuninshu* [Las obras de Ozu Yasujiro], 4 vols., Rippu shobo, Tokyo.

ISHIZAKA, S.: *Ozu Yasujiro to Chigasakikan*, Shinchosha, Tokyo, 1995.

KIDA, S.: *Ozu Yasujiro to eigajutsu*, Heibonsha, Tokyo, 2001.

MAEDA, Hideki: *Ozu Yasujiro no ie: Jizoku to shinto* [La casa de Ozu Yasujiro: continuidad e infiltración], Shoshitsu Yamada, Tokyo, 1993.

NAKAMURA, H.: *Wakaki hi no Ozu Yasujiro*, Kinema Jumpo sha, Tokyo, 2000.

Nihon eiga bunken shoshi, Meiji Taisho ki, Editor: Makino Mamoru, Publisher: Yushodo, ISBN 4-8419-0313-5 (Índice de fuentes japonesas sobre cine, Meiji y Taisho periods), 3 vol.

OZU, Y.; M. TANAKA; T. TATSUYA: *Zen nikki Ozu Yasujiro,* Firumu Atosha, Tokyo, (1993).

RYKIA, Tayama: Nihon no eiga sakkatachi: Sosaku no himitsu (Japanese filmmakers: Secrets of creation) (Tokyo: Daviddosha, 1975)

SATO, T.: *Ozu Yasujiro no geijutsu,* Asahi Shimbunsha, Tokyo, 1971.

SHOCHIKU KABUSHIKI KAISHA: *Ozu Yasujiro shinhakken*, Kodansha, Tokyo, 1993.

TANAKA, Masasumi, ed.: *Zen nikki Ozu Yasujiro* [Diarios completos de Yasujiro Ozu], Film Art sha, 1993.

YOMOTA, Inuhiko: *Eizo no shokan* [El llamamiento de las imágenes proyectadas], Seidosha,, Tokyo, 1983.

Webs

www.artelino.com/articles/noh_theater.asp (Buena, aunque breve, Web sobre el teatro *Nō*).

www.asahi-net.or.jp/~QM9T-KNDU/*Kenchoji*.htm: Webs sobre templos japoneses.

CineMagaziNet
www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN7/wcmn.html, una buena revista de investigación cinematográfica por Internet bilingüe japonés/inglés, perteneciente a la Faculty of Integrated Human Studies, Graduate School of Human and Environmental Studies, University of Kyoto, Sakyo-ku, Kyoto.

Japanese Architecture an At Net Users System, JAANUS
www.aisf.or.jp/%7Ejaanus/. Conceptos y términos de arte japonés.

Japanese Movie Database
http://jmdb.club.ne.jp/ Base de datos por Internet de cine japonés (sólo en japonés).

Kinemaclub
http://pears.lib.ohio-state.edu/Markus/kjfaq.html, la mejor Web, a nuestro entender, sobre cine japonés, sobre todo por su foro de discusión, en el que participan más de 300 miembros.

www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/noh_plays/hastuban.html Otra Web sobre *Nō*.

www.meijigakuin.ac.jp/~pmjs/biblio/noh-trans.html Base de datos de obras Nō traducidas.

Midnight Eye
www.midnighteye.com, complementa a Kinemaclub en cuanto al cine contemporáneo, buenas entrevistas.

Screening the Past
www.latrobe.edu.au/screeningthepast, revista australiana universitaria de investigación sobre cine.

ozu@yahoogroups.com Foro de discusión abierto a nivel mundial sobre Ozu.

www.trick7.com/noh/main_en.html Hermosa Web sobre las diferentes máscaras utilizadas en el teatro *Nō*.

Artículos y Revistas

AGUILAR, Claire: "Explorations of Enunciation and Authorship in the Work of Yasujiro Ozu," *Journal of Asian Culture*5 (1981): 57-75. ANDERSON, Joseph: "The Spaces Between: An American Criticism of Japanese Films", *Wide Angle* 1:4, 1977, p. 2-6.

ANDERSON, Joseph and Donald Richie: "Traditional Theater and Film in Japan," *Film Quarterly* 12.1 (Fall 1958): 2-9.

BERGALA, Alain: "L'homme que si lève", *Cahiers du Cinéma*, nº 311, mayo 1980, pp.24-39

BOCK, Audie: "Ozu Reconsidered." *Film Criticism* vol. 8 no. 1. 1983 Fall. pp: 50-53.

BORDWELL, David; Kristin THOMPSON: "Space and Narrative in the Films of Ozu", *Screen* 17:2 (1976): 41-73.
—"Review of To the Distant Observer", *Wide Angle* 3.4 (1980): 70-73.

BOYERS, Robert: "Secular Vision, Transcendental Style: The Art of Yasujiro Ozu." *Georgia Review* 32:1 (1978: Spring) 6.

BRYSON, Norman: "La Pintura Ch'an: mirando un campo que se dilata", *Archipiélago*, *Cuadernos de Crítica de la Cultura*, nº 34-35, Invierno, Barcelona, 1988, pp. 61-70. Selec. y tradc.: Luís Castro de Paz. Como se señala en la citada revista, «este texto es un extracto del ensayo *The Gaze in the Expanded Field*, publicado en *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 87-108.

CASTRO DE PAZ, José Luis: *"Work in Progress*. Alguna notas sobre una década de historiografía y teoría cinematográficas en España", *Secuencias. Revista de cine* nº 16, Ocho y medio – UAM, Madrid, pp. 24-32.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M.: "La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz", *Formats*, nº 3, 2001, p. 1. La cursiva es nuestra. http://www.iua.upf.es/formats/formats3/cat_e.htm (consulta el 4-VIII-03).

CHENG, François: "El tiempo en la pintura China", *El Paseante*, 2ª época, nº 20-22, Madrid, 1993, pp. 80-85.

CIMENT, Michel: «Sous les yeux de l'occident (Ozu et la critique anglo-saxonne 1957-77)» *Positif* nº 205: 30-39.

COMBS, Richard: "The Poetics of Resistance", *Film Comment*, Sep/Oct2003, Vol. 39 Issue 5, p34, 6p.

ELENA, Alberto: “En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés”, *Nosferatu*, nº 11, enero de 1993, pp. 4-10.

EYQUEM, Olivier : "Métamorphoses de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente)." *Positif;* nr.237 (Dec 1980); p.26-31

FURUTA, Sh.: “The Philosophy of the Chashitsu”, *Japan Architect*, June 1964 – September 1964.

GEIST, Kathe: "The Role of Marriage in the Films of Yasujiro Ozu." *East-West Film Journal* vol. 4 no. 1. 1989 Dec. pp: 44-52.

—«Narrative Style in Ozu’s Silent Films», *Film Quarterly*, VXL, nº 2, December - March, 1986-87: 28-34.

—«Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective», *Film Quarterly*, vol. 37, nº 1, Winter 1983: 2-8.

—"West Look East: The Influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke." *Art Journal* 43:3 (1983:Fall) 234

HIDEO, Yoshimura: “Ozu Yasujiro: A Family Man”, *Look Japan,* Apr2003, Vol. 49 Issue 565, p34, 3p, 1c, 5bw

HIRANO, Kyoko. *"The Japanese Tragedy:* Film Censorship and the American Occupation," *Radical History Review* 41 (April 1988): 67-92.

HOLTHOF, Marc: “Ozu’s Reactionary Cinema. Suggestions about socio-economic determination of signifying practices”, *Jump Cut*, nº 18, 1978, pp. 20-22.

KONDO, Akihisa: “Zen in Psychoterapy: The virtue of sitting”, en *Chicago Review,* verano de 1958.

KONSHAK, Dennis J.: “Space and Narrative in Tokyo Story”, *Film Criticism*, vol. 4, no.3 (Spring 1980)

LEHMAN, Peter: “The Misterious Orient, The Crystal Clear Orient,The No-Existent Orient: Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film”, *The Journal of Film and Video*, vol. 39, nº1, winter, 1987, p. 5.

LOPATE, Philip: "Yasujiro Ozu: The Subtly Observant Eye." *Cineaste* vol. 23 no. 3. 1998. pp: 26-29.

LÓPEZ SALORT, Daniel: “Julio Cortázar y las ruedas del buddhismo zen”, *Espéculo. Revista de estudios literarios,* Universidad Complutense de Madrid, 2003, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cor_zen.html (Consultado el 14-VI-2003).

MARRAN, Christine L.: “Tracking the transcendental: Kore’eda Kirokazu’s *Maboroshi*”, *Film History*, v. 14, Malaysia, 2002, pp. 166-169.

MILNE, Tom: "Flavour of Green Tea over Rice", *Sight and Sound*, vol. 32, no. 4 (Autumm 1963); p. 184.

MIRET JORBA, Rafael: «Yasujiro Ozu» *Dirigido por*... nº 81, marzo 1981: 26-36.
—«Yasujiro Ozu» *Dirigiro por*... nº 82, abril 1981: 40-39.

MURPHY, Joseph A.: "Approaching Japanese Melodrama," *East-West Film Journal* 7.2 (July 1993): 1-38.

NAKAMURA, Haruji and Schrader, Leonard. "Ozu Spectrum," *Cinema* (Beverly Hills) 6.1 (1970): 2-8.

NIOGRET, Hubert: "Bio-filmographie de Yasujiro Ozu." *Positif;* nr.205 (Apr 1978); p.40-44 .
—"'Introducing: Yasujiro Ozu' ou pour la première fois à l'écran." *Positif*; nr.203 (Feb 1978); p.2-12.

NODA, Kogo: "Ozu to iu Otoko" [Un hombre llamado Ozu], *Kinema Jumpo* Tokushu, February 10, 1964

NORNES, Abe' Mark; Yeh Yueh-yu: "Hou and Ozu" in Narrating National Sadness: Cinematic Mapping and Hypertextual Dispersion, Cinema Space (Summer 1994).

ONUKI, Yuji. "In Search of the Real Ozu: Studies in Ozu from 'the West.'" *Iconics* 3 (1994): 87-105.

OZU, Yasujiro: «Ozu par Ozu» *Cahiers du Cinema,* nº 475, Janvier 1994: 71-80.

Positif 203 (February 1978). [Ozu special issue.]

ROSENBAUM, Jonathan: "Richie's Ozu: Our Prehistoric Present", *Sight and Sound*, vol. 44, nº 3, Summer 1975: 175-9.
—"Is Ozu Slow?" *Senses of Cinema*, 4: 2000 Mar.
—"Paris Journal," *Film Comment* 8 (Summer 1972): 4. [Comparing Ozu, Mizoguchi, and Kurosawa.]

RUSSELL, Catherine: "'Overcoming Modernity': Gender and the Pathos of History in Japanese Film Melodrama." *Camera Obscura,* vol. 35. 1995 May. pp: 131-57.

RYU, Chishu. "Ozu and I: Reflections of My Mentor," *Cinema* 6.1 (1970): 6.

SAADA, Nicolas: « Les carnets d'Ozu», *Cahiers du Cinéma*, Avril 1997, nº 52: 50-51.

SANTOS, Antonio:

2003 "Jardín de quimeras. El diario poético de Yasujiro Ozu", *passim*.

SCHRADER, Paul: "Ozu et le Zen. Au delá de la culture Zen." *Cahiers du Cinéma;* nr.286 (Mar 1978); p.20-29.

SILVER, Larry A.: "Ozu, Cinema, and Culture." *The Journal of Ethnic Studies* vol. 4 no. 1. 1976 Spring. pp: 117-125.

TÉLLEZ, José Luis: "Notas para una teoría de la música dramática", *Archivos de la Filmoteca*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, nº 8, a. II, diciembre 1990/febrero 1991.

THOMPSON, Kristin: "Notes on the spatial system of Ozu's early films." *Wide Angle;* Vol.I nr.4 (1977); p.8-17.

TURIM, Maureen. "Psyches, Ideologies, and Melodrama: The United States and Japan," *East-West Film Journal* 5.1 (January 1991): 118-143.

VASEY, Ruth. "Ozu and the No," *Australian Journal of Screen Theory* 7 (1980): 88-102.

VIDAL ESTÉVEZ, M.: "Aproximación a Ozu", *Contracampo*, nº 13, Junio, Madrid, 1980, pp. 34-40.

VIETTA, Egon: "Heidegger y el maestro Zen", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17 de abril 1957).

WATTS, Alan W.: "Beat Zen, Square Zen and Zen" en *Chicago Review* (verano 1958, nº único sobre el Zen).

WEINRICHTER, Antonio: "Ante la puerta de *Rasho*", *Nosferatu*, nº 11, enero de 1993, pp. 14-15.

WESTERBECK, C. L., Jr: "Ozu's postwar films." *Commonweal* v 101 Oct 25 1974. p. 83-4.

WILLEMEN, Paul: "Notes on Subjectivity. On Reading «Subjectivity Under Siege», *Screen* 19:1, 1978, p. 41-69.

WILLIS, Don: "Yasujiro Ozu. Emotion and Contemplation", *Sight and Sound*, Winter, 1978, vol. 48, nº 1: 44-49.

WOOD, Robin: «La mixtificación de la política bajo el manto de la perfecta neutralidad», en "The «Noriko» Trilogy". Three Films of Ozu with Setsuko Hara", *Cineaction*, 26/27, 1992.

ZEMAN, M.: "The Zen artistry of Yasujiro Ozu." *Film Journal;* Vol.I nr.3-4 (Fall-Winter 1972); p.62-73.

YAMAMOTO, Kikuo: "Ozu and Kabuki," *Iconics* 1 (1987): 147-160.

VV.AA: *Contracampo nº 42: Enunciación y punto de vista,* Ed. Instituto de Cine, radio-Tv de Valencia, Valencia, 1979.
—"Yasujiro Ozu" nº 13 , año 2, junio, 1980, pp. 33-50.

VV.AA: *El Paseante*, Número triple sobre Taoísmo y Arte Chino, 20-22, 1993.

VV.AA: Gramáticas del Agua (Escritos de arte y estética), Nerja, nº 1, 1995.

VV.AA: *La Fábrica el Sur*, nº 3, octubre 1990, "Oriente en Occidente", pp. 17-95.

VV.AA: *Nosferatu. Revista de cine: Yasujiro Ozu,* nº 25-26, diciembre de 1997, Donostia Kultura, San Sebastián.
—*Cine Japonés*, nº 11, Donostia Kultura, San Sebastián, 2001.

VV.AA: *Screen*, 17:2 (1976).

Material Audiovisual

Banshun (Primavera tardía, 1949):
—en VHS: New Yorker Films Art Work, 1994 [1972] (ISBN 1-56730-089-8), v.o. con subtítulos en inglés.
—en DVD: DeAplaneta, Orient Express, 2004.

Tokyo Monogatary (Cuento de Tokio, 1953):
—en DVD: The Criterion Collection, 2003. Dos discos: el 2º contiene una película documental biofilmográfica sobre Ozu *I lived, but…* (Kazuo Inoue, 1983) y un tributo a Ozu, *Talking with Ozu* (1993), ambos producidos por la Shochiku; y un nuevo ensayo de David Bordwell.

Nick's Movie / Lighting Over Water (Relámpago sobre el agua, 1980):
—en DVD: Filmax Video, 2003. Contiene comentario del director subtitulado y película documental *Nicholas Ray habla de Win Wenders.*

APÉNDICE

Ficha filmográfica de *Banshun* (*Primavera tardía*, *Late Spring*, 1949):

— Productora: Shochiku, en los Estudios Ofuna.

— Historia Original: *Chichi to musume* (*Padre e hija*) de Hirotsu Kazuo.

— Guión[436]: Noda Kogo y Ozu Yasujiro.

— Ayudantes de dirección: Yamamoto Kozo, Tsukamoto Shokichi, Tashiro Kozo, Saito Buichi.

— Productor: Yamamoto Takeshi.

— Director de fotografía: Atsuta Yuharu.

— Ayudantes del director de fotografía: Inoue Seiji, Kawamata Takashi, Oikawa Motoshige, Tonegawa Yoshiji, Matsuda Takeo.

— Iluminación: Isono Haruo.

— Montaje: Hamamaura Yoshiyasu.

— Sonido: Senoo Yoshizaburo.

— Dirección de arte: Hamada Tatsuo.

— Música: Ito Senji.

— Intérpretes: Ryu Chishu (*Somiya Shukichi*), Hara Setsuko (*Noriko*), Tsukioka Yumeji (*Kitagawa Aya*), Sugimura Haruko (*Taguchi Masa*), Aoki Hohi (*Katsuyochi*), Usami Jun (*Hattori Shoichi*), Miyake Kuniko (*Miwa Akiko*), Mishima Masao (*Onodera Jo*), Tsubouchi Yoshiko (*Kiku*), Katsuragi Yoko (*Misako*), Shimizu Ichiro, Tanizaki Jun, Takahashi Toyoko. Representación teatral de *Kakit-*

[436] Para esta ficha nos hemos basado, básicamente en la del libro de Yoshida (*op. cit.*, 2004); aunque nos han ayudado a complementarla el de Bordwell (*op. cit.*, 1988) y el monográfico de la revista *Nosferatu* (1993).

subata de la Kanze School of Noh: *shite* (personaje principal): Uniewaka Manzaburo; *waki* (personaje secundario): Nojima Shin.

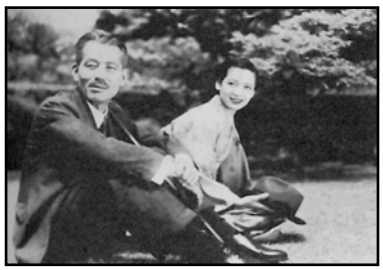
— B/N, 12 bobinas (2,964 metros), 108 min.

— Estrenada el 19 de septiembre de 1949 en Tokio.

También conocida como *Fin de la Primavera* según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de cine de Valladolid de 1979.

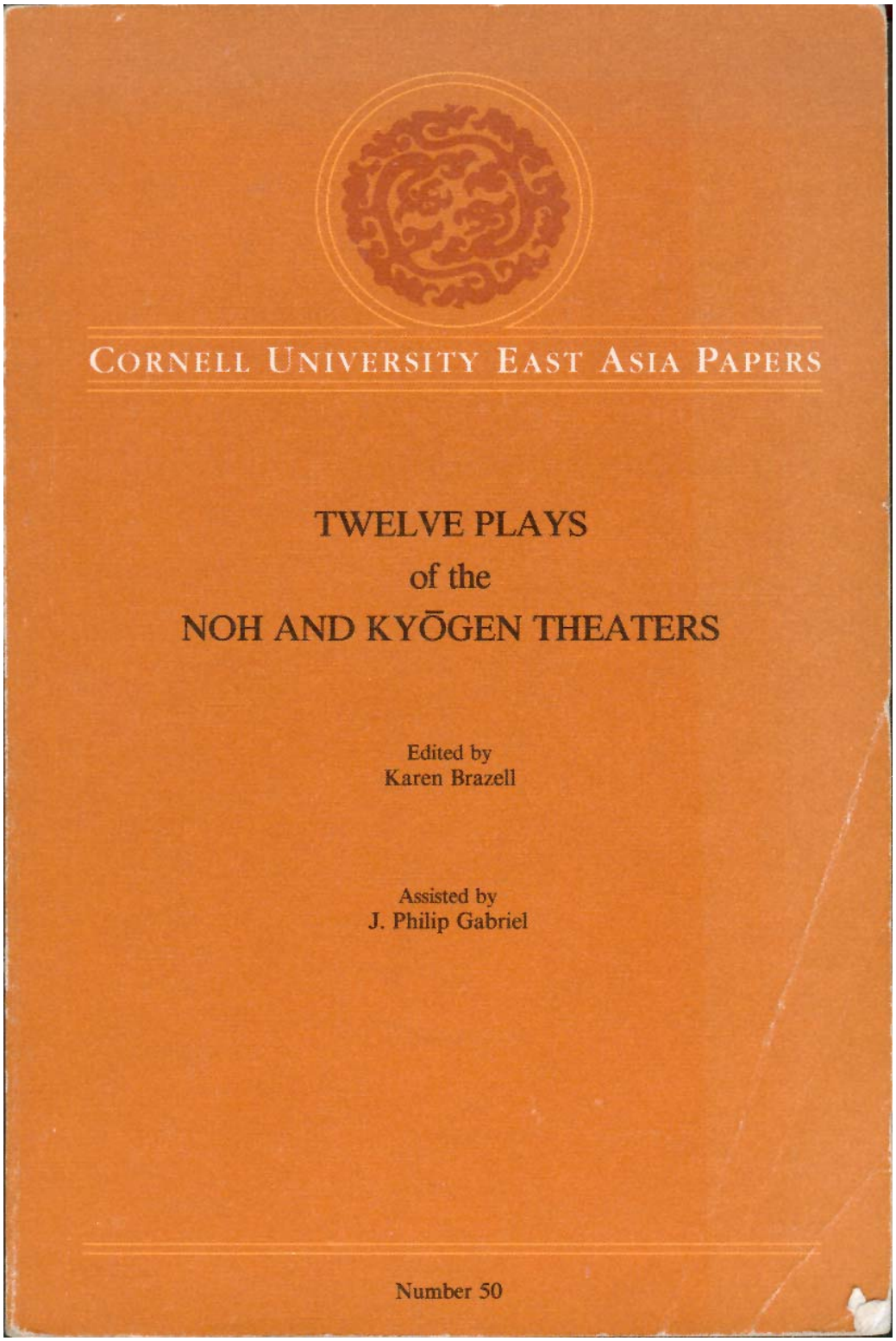






FOTOS DE RODAJE DE *BANSHUN*

ANEXO


CORNELL UNIVERSITY EAST ASIA PAPERS
TWELVE PLAYS
of the
NOH AND KYŌGEN THEATERS
Edited by
Karen Brazell
Assisted by
J. Philip Gabriel
Number 50

KAKITSUBATA

杜若



translated by Susan Blakeley Klein

CHARACTERS

***Waki*: A travelling priest**
Shite: The spirit of the kakitsubata iris

SETTING: A summer day at Eight Bridges in Mikawa. The time is uncertain.

AUTHOR: Traditionally attributed to Zeami. Ito Masayoshi postulates Zenchiku as the most likely author.

CATEGORY: A third category, woman play. The stick drum is used.

PERFORMANCE PRACTICES: Performed by all schools with a wide variety of variant performances.

TEXTS: The translation is based on Ito 1983-86: 1, 257-266, 422-424. Most of the references to the *Tales of Ise* commentaries come from Itōs notes. Some of the movement descriptions are from the translator's notes taken at recent performances.

SOURCES: *The Tales of Ise* and commentaries on that work.

TRANSLATIONS: English, Pound 1917, Sadler 1934, Shimazaki 1972-81; French, Sieffert 1979.

KAKITSUBATA (The Iris)

Translated by Susan Blakeley Klein

A PLAY IN ONE ACT

nanori music (The waki, a travelling priest, enters wearing a wide-sleeved, traveling cloak of plain weave over a small-sleeved silk kimono and a priest's head covering. He carries a rosary. When he reaches the shite spot he faces forward.)

nanori (*facing front*)
WAKI I am a monk, taking a look at the various provinces. Not too long ago I was in the capital and while there I left no famous spot or historical site unseen. Now I have set my heart on a pilgrimage to the Eastern provinces.

ageuta
WAKI Night after night on pillows transient,
night after night on pillows transient,
(*takes a few steps to indicate travel*)
the lodgings diverse and oft-changing,
yet the same body, fated to drift in
uneasy slumber--Mino, Owari,[1]
Mikawa at last, I've arrived,
Mikawa at last, I've arrived.[2]

tsukizerifu
WAKI I have travelled so quickly that in no time at all I have reached Mikawa, land of "Three Rivers."
(*looks down*)
Here along the edge of the marsh I see the kakitsubata iris are just now in full bloom.
(*goes toward center front*)
I believe I'll go a bit closer to take a better look.

[1] *Ukine no mi no owari ukine* can mean both "sad sleep" and "floating weed;" *mi no owari* indicates both "the body's end" or "one's fate" and "Mino, Owari" two provinces in what are now Gifu and Aichi prefectures.

[2] Mikawa (Three Rivers) is in the eastern part of present day Aichi prefecture.

sashi (*facing front*)
WAKI Truly, time never tarries:
spring slips by, summer's at hand;
the artless trees and grass mind not,
we say, yet mindful of the season
these flowers arrayed in color—
are they not also called "sweet faces"?
Ah, these kakitsubata are so beautiful!
(goes to waki spot)

yobikake (*The shite calls to the waki from beyond the partially raised curtain, and then enters dressed as a local woman in the young woman mask, a brocade robe in bright colors worn straight over an inner kimono of white satin with gold or silver patterning*).

SHITE You there, holy man, may I ask what it is that keeps you lingering by that marsh?

mondō (*turning to face the shite*)
WAKI I am merely a man taking a look at the various provinces, and I have paused here fascinated by the splendor of these kakitsubata. Could you tell me the name of this place?

SHITE (*crossing the bridge toward the stage*)
Actually, this is Mikawa's famed "Eight Bridges,"
a place well known for its kakitsubata.
(*halts*)
Naturally, the flowers that make this place famous
(*faces front*)
are dyed a purple one shade deeper
than ordinary flowers, to which
they must not be compared;[3]
these kakitsubata alone deserve
your special attention,
as you would know if you were a

[3] *Murasaki*, the color purple as well as the plant used to make purple dye, conventionally stands for relationships because of poem 867 in the *Kokinshu*: "Because of that single stalk of purple, all the other grasses on the plain of Musashi seem much more dear." Here, however, the usual association is being denied: because the kakitsubata's purple color is so deep, it is not to be thought of as related to ordinary flowers. The word for color, iro, also means passion, and murasaki can be a metaphor for wife. Consequently "deep purple color" may also imply a "deeply passionate wife."

traveller of any sensitivity!
(shite moves forward)

WAKI Ah, yes—it seems to me the
kakitsubata of Eight Bridges in Mikawa
were sung of in an old poem. What poet's words were they,
could you tell me?

SHITE (*reaches shite spot, turns to face waki*)
According to the *Tales of Ise*,
this place has come to be called
Eight Bridges
because here the stream, spreading
its spider legs, is spanned eight-fold.
Noticing that in this marsh
kakitsubata were blooming
in magnificent disarray, someone suggested,
"Let's compose poems on the topic
'Spirit of Travel',
beginning each line with a syllable
from the word kakitsubata"[4]
"Rare robe of Cathay —its hem from long wearing worn
once by my wife when we were close
how far, far from her
I've wandered."
Thus Ariwara no Narihira[5]
composed a poem about these kakitsubata.

kakeai (*waki turns to face shite*)
WAKI Ah, how interesting!

[4] The story and poem are taken from the *Tales of Ise*, episode 9. Each of the five lines in the Japanese acrostic begins with a syllable from *kakitsubata: karakoromo kitsutsu narenishi tsuma shi areba harubaru kinuru tabi a shizo omou*. The pillow word *karakoromo*, here translated as "rare robe of Cathay," originally meant a robe from China and therefore connoted rare elegance. There are three puns: *tsuma* means "wife" and "robe hem"; *nare* means "become familiar, intimate with" and "become soft from wearing"; and *ki* means "to wear" and "to come." For a fuller analysis of the poem see McCullough 1968: 203-204.

[5] Ariwara no Narihira (825-880) was a famous poet, who became a much romanticized figure largely because he was popularly identified as the hero of most of the *Tales of Ise* episodes. In episode 9 he leaves the capital presumably in disgrace after having attempted to abduct his illicit lover Fujiwara Koshi (842-910), who later became the consort of Emperor Seiwa.

You mean Narihira travelled
down east even as far
as these remote provinces?

SHITE (*facing the waki*)
At last you've asked something worthwhile!
Not only to these Eight Bridges,
still deeper into the heart
of the North he travelled[6]
from one famed spot to another
along the road

WAKI to places in various provinces;
yet to the end, his heart
with special longing yearned

SHITE to cross the long span of years back
to these Eight Bridges hung over[7]

WAKI the marsh of kakitsubata in Mikawa.

SHITE "How far, far from her!"

WAKI he wonders,[8] passion-stained
thoughts lingering even as

SHITE Narihira,[9] the lover, fades into the past;

[6] *Kokoro no oku fukaki* means both "deep into the heart(land) of the North" and "with a deeply hidden heart." The latter reading hints that Narihira's travels had deeper allegorical meaning. According to the *Tales of Ise*, episodes 14 and 15, Narihira travelled on to Michinoku after leaving Eight Bridges.

[7] *Toriwaki kokoro no sue kakete omoiwatarishi yatsuhashi*: puns on *kakete* meaning "to hang (one's heart on)" and, in relation to the bridge, "to span"; and *watarishi*, "(to think about) over a long period of time" and "to cross (the bridge)."

[8] The last two lines of the *karakoromo* poem. *Omou* has been changed to *omoi* in order to create a pivot into *omoi no iro* (the color of passionate thoughts/yearning). The underlying meaning here is that traces of Narihira's passionate thoughts have been left behind in the world, and are manifested in the color of the kakitsubata that remain as his memento.

[9] This is the first of two pivots on Ariwara no Narihira's name in this section. Here, Narihira pivots on *nari* (become): *nushi wa mukashi ni nari/hira* (Narihira, the lover, has become part of the past).

WAKI these flowers a memento

SHITE (*turning towards front*)
here and now

ageuta (*slowly circles the stage as chorus sings*)
CHORUS remain as Ariwara's traces,[10]
don't veil from view this fence of iris[11]
don't veil from view this fence of iris.
The water at the marsh edge is not
shallow, nor were the vows of the man,
his thoughts divided as this
spider legged bridge.[12]
Even now, while to the traveler
the old tale is told, the day's end
draws closer hearts worn soft and fond,
draws closer hearts worn soft and fond.

mondo (*facing the waki*)
SHITE I have something I would like to ask of you.

WAKI (*turns to face shite*)
What might that be?

SHITE Although it's very humble, I invite you to pass the night in my hut.

WAKI With pleasure. I'll follow presently.
(*waki goes to the waki spot and kneels*)

ashirai music (*The shite goes to the koken spot and kneels facing the back panel. The stage attendants remove the brocade robe and replace it with a three-quarter length dancing cloak of gauze weave. A hat is placed on the shite's head, and an*

[10] *Katami no hana wa ima koko ni ari/wara no ato:* here the pivot is on the verb "to be" *(ari)* in Ariwara: "the flower mementos here and now are/Ariwara's traces."

[11] *Ato na hedate so kakitsubata: hedate* (to screen off, stand between, estrange) is related to *kaki* (fence) hidden in kakitsubata. This line can be taken to mean, "Don't neglect these kakitsubata, which are Ariwara's mementos."

[12] This simile of Narihira's divided thoughts points to the interpretation given in the *Reizeiryu Ise monogatari sho* (the Reizei commentary on Ise monogatari) that Eight Bridges stood for the eight women that Narihira could never bring himself to abandon, and Mikawa (Three Rivers) represented his three true loves.

ornate sword is attached to his side. The shite takes a fan and stands at the shite spot).

mondo (*spreading her right and left sleeves wide*)
SHITE Pray look at this court cap and Chinese robe!

WAKI (*still kneeling*)
How strange! From out the doorway
of that rough dwelling you come,
wearing a robe of radiant color
and a young man's court cap, saying, "Look at these!"
What can this mean?

SHITE This is none other than the robe of
Cathay written of in the poem:
the rare robe of Empress Takako.[13]
As for the court cap, Narihira
wore it at the autumn *gosechi*
dance for an abundant harvest."
These mementos, the cap and robe,
I keep close beside me and cherish.

WAKI Leaving aside the cap and robe for the moment, tell me what manner of being you really are.

SHITE In truth,
I am the spirit of the kakitsubata:
"left planted by the house of old a fence
of iris..." so goes a poem
whose words reveal
a woman into an iris transformed;[15]

[13] Takako is another reading for Koshi, the woman Narihira attempted to run away with. See note *5* above.

[14] The *gosechi* dances were performed at the imperial banquet after the autumn harvest ceremony. Although usually performed by young girls, a medieval commentary, *Ise monogatari nangichu* claims that Narihira was one of the dancers. This explains how the sheltered Takako came to be attracted to him.

[15] Ueokishi mukashi no yado no kakitsubata: the quote is a variation on the first three lines of Gosenshu 160 by Yoshimine no Yoshikata (d. 947): Iisomeshi mukashi no yado no kakitsubata iro bakari koso katami narikere, "Our first meeting at that house of old: the fence of iris, its color alone remains as a reminder". There is a reply poem in Setsugyoku-shu (a personal poetry collec-

and Narihira, as the heavenly
Bodhisattva of Song and Dance
become mortal," leaves inscribed in sheaves of poetry
miraculous sermons
on the Buddha's body of law.
When drenched in these dew-like
blessings, even trees and grasses
bear forth in fruitful enlightenment."[17]

kakeai *(turning to face the shite)*

WAKI To find such a miracle in this
degenerate world! It appears
that I have been exchanging words
of holy law with an insentient being.

SHITE Performing a Buddhist rite
the dancing form of
Narihira, the Man of Old"

WAKI is indeed the
Bodhisattva of Song and Dance

SHITE (*turning to waki*)
temporarily made mortal, Narihira[19]

-tion by Sanjonishi Sanekata, 1455-1537): *Mukashi* no iro ni *idezu wa sore to miji itodo hedatsuru yado* no *mukashi a.* "If this purple color no longer bloomed forth, you'd not remember, and more and more estranged from the house of old you'd become." A note states the woman became a kakitsubata.

[16] *Kabu no bosatsu:* according to a commentary on the *Tales of Ise,* the *Waka chikenslhu* traditionally attributed to Minamoto Tsunenobo (1016-97), Narihira was a Bodhisattva of Song and Dance, as well as an incarnation of the horse-headed Kannon.

[17] Here I've emphasized the conventional associations of *koto-no-ha* (word-leaf), which include "trees and grasses", "the dew of mercy," and "the Buddhist fruit" i.e., enlighitenment. A more complete translation might be: "Because Narihira was a manifestation of the Bodhisattva of Song and Dance, even the poems that he composed and left behind for us are all miraculous sermons of the Buddha's body of laws; their efficacy is such that when they are intoned as prayers the dew-like blessings of Buddha's enlightenment reach even as far as insentient trees and grasses."

[18] As the hero of the *Tales of Ise,* Narihira is referred to as *mukashi otoko,* "the Man of Old".

[19] There is another pun on Narihira's name: *nari is* used in its meaning of "become made."

WAKI	left Buddha's Capital of Tranquil Light
SHITE	to bring salvation and
WAKI	blessings to all
SHITE	along the path
shidai	(*facing front*)
CHORUS	far, far he wandered in way-worn Cathay robe far, far he wandered in way-worn Cathay robe I wear now, that I might dance.
issei	(*standing at shite spot*)
SHITE	Separation and after, traces of bitterness seen lining a Chinese robe,[21]
CHORUS	its dancing sleeves towards the capital with longing turn.
iroe dance	(*a circling of the stage to instrumental music. The shite ends the dance in front of the drums.*)
kuri	
SHITE	Now as to this story it relates who it was and why[21]
CHORUS	his thoughts tearful as the dew on Moss Fern Mountain[22]

[20] *Wakarekoshi ato no urami no karakoromo*: *ato* means both "afterwards" and "traces." *Urami* means "bitterness, regret," while *ura* refers to the robe's lining and *mi* means "to sec."

[21] This introductory phrase is based in part on a phrase from the *Waka chikenshū*. It is also used in the *kuri* section of *Unrin'in*.

[22] *Shinobu yama*, translated here as "Moss Fern Mountain," is in Fukushima prefecture. *Shinobu* can also mean "to do secretly, or conceal," and "recollect, cherish the memory of." Here it is written with characters meaning "faithful spouse." An alternative translation of this section might be: "with hidden tears I cherish the memory of a faithful spouse, as I travel this mountain road (i.e. life) that has no beginning or end." There is an allusion to a poem found in the *Tales of Ise*, episode 15: *shinobuyama shinobite kayo michi mo gana hito no kokoro no oku*.

secretly travelled along this
grassy path that has no beginning or end.

sashi (*facing front*)
SHITE Once, the Man of Old, having
taken on the cap of manhood in the old capital of Nara, went hunting on his estate near the village of "Spring Day."[23]

CHORUS It must have been in the reign of Ninmyo,
whose most auspicious order he received[24]
as the spring mists rose round the palace
at the beginning of the third month
so he rose in imperial favor;
sent as envoy to the Spring Day festival
he was permitted the elegant court cap

SHITE by the deep generosity of the Emperor

CHORUS She had his coming of age ceremony
at court, a rare occurrence indeed;
perhaps that's why it is
(*figure-eight fan to express emotion*)
called "the coming of age hat."

kuse (*dances during this segment*)[25]
CHORUS However, in this life a man's path
may at one time prosper
at another time, decline—

mo mirubeku, "Would there were a way to travel unobserved, secret as Mount Shinobu's name, for then your innermost heart I should see" (McCullough 1968: 80, 208).

[23] The opening lines of the first episode of the *Tales of Ise*, Teika version. *Ui-kamuri*, "the cap Of manhood" refers to the coming-of-age ceremony for boys between the ages of 10 and 15. Kasuga (Spring Day) village was probably at the foot of Mount Kasuga in Nara (Vos 1957, 11: 65).

[24] Emperor Ninmyo reigned from 833 through 850. These lines are based on the *Reizeiryri Ise monogatari shō.*

[25] This is a double *kuse* (*nidanguse*), and as such it contains two lines sung by the *shite*. The double kuse, which also occurs in *Genjikuyō* probably derived from performances by *kusemai* dancers whose art Kan'ami learned. Many plays which contain a double kose, i.e. *Yamamba* and *Hyakuman,* are indeed about dancers.

(*stamps*)
this principle held true for Narihira's fate.
(*moving towards center stage*)
In search of a place to live,
eastward he drifted like the
clouds to Ise and Owari,
where he watched the waves
(*sweeping point to look at sea*)
rise on the sea:
(*makes a big circle around the stage*)
"My love for one left
further and further behind
deepens my envy for
these waves that homeward turn."[26]
(*reaches spot in front of drums*)
Reciting thus to himself,
he travelled on till Shinano's
Asama Peak he reached.
(*goes forward to look off into the distance*)
In the evening glow he saw
the billowing smoke;

SHITE (*raising open fait*)
"From Asama Peak in Shinano,
smoke spirals upward.

CHORUS People near and far,
can they see it without awe?"[27]
(*stamps*)
he recited.
Still further in way-worn robe travelling[28]
(*zigzag to center front*)
he reached Mikawa;
here, the famous Eight Bridges,
(*pointing downward*)

[26] A variation on a poem in the *Tales of Ise,* episode 7. In the noh version, *sugiyuki* (passing by) is replaced by *suginishi* (left behind). The lines introducing the poem are a combination of the headnotes for episodes 7 and 8.

[27] Poem from the *Tales of Ise* episode 8. Mount Asama is an active volcano on the border of Nagano and Gumma prefectures.

[28] *Nao harubaru no tabigoromo*: another reworking of the *karakoromo* poem.

fragrant iris along the marsh edge,
(*circles the stage*)
associating their deep purple
with his love, "How *is* she?"
(*stamps*)
wondered the man from the capital.
(*Points toward waki with left hand*)
Among the many varied episodes
(*moves towards center front*)
found in this tale
the story of these Eight Bridges is
especially profound;
deep as Mikawa's waters are
fathomless and true the vows
(*several stamps*)
made to those women whose names tell many a tale:
(*circles the stage to right*)
"the woman who waits for her love"[29]
"the love-sick one,"[31]
"the jeweled bamboo blind"[31]
(*reaches shite spot, turns, goes forward*)
its tangled light dancing fireflies
(*Points towards front and gazes zip*)
"high above the clouds should you soar,
(*flips sleeves, cloud fan*)
tell the wild geese that autumn breezes blow"[32]

[29] From the *Tales of Ise* episode 17. *Waka chikenshu* took this episode to refer to Ki no Aritsune's daughter, who was supposed to have been Narihira's wife. In the *issei* section of the noh play *Izutsu,* the *shite* (Ki no Aritsune's daughter) identifies herself by this epithet.

[30] From the *Tales of Ise,* episode 45. See note 32 below.

[31] From episode 64. *Tama* (jewel) leads to *hikari* (light) which in turn leads to the fireflies.

[32] From a poem in episode 45 of the *Tales of Ise. yuku hotaru kumo no ue made inubeku aki-kaze fuku to kari ni tsugekose,* "flying fireflies, as you can go above the clouds, please tell the wild geese that the autumn breezes are blowing." The headnote claims that a man composed this after hearing that a young girl had died of unrequited love for him. The wild geese, who return to Japan in the autumn, are a metaphor for the girl, who has departed in the springtime of her life. The poem indicates Narihira's wish that she too might return again now that it is autumn.

(*circles the stage*)

fleetingly I appear
for all the earth's salvation.
"Are you aware or not, that those of this world

SHITE (*zigzag forward to center stage*)
unto darkness will not go"[33] for the dawn's

CHORUS (*stamps*)
all-enlightening "moon
is not the same—
nor is this spring,
the spring of old.
My body alone
remains unchanged"[34] as the
(*changes fan to left hand*)
embodiment of Absolute Reality,
(*brings hands together, spreads them wide*)
and the God of Harmonious Love[35]—
so Narihira is known;
(*goes to shite spot and faces waki*)
this tale I've told,
(*feather fan, small circle fight*)
do not doubt it traveler.
Far, far he wandered in
way-worn Cathay robe
I wear now, that I might dance.
(*stops back center stage facing forward*)

[33] According to *Ise monogatari zuino* the poem alluded to here was composed by Narihira to comfort Ki no Aritsune's daughter as she lay weeping beside Narihira's deathbed: *shiru ya kimi ware ni narenuru yo no hito no kuraki ni yukanu tayori ari io wa,* "*Do you* know, my love, the saying, 'Be assured that those in the world who become intimate with me will not go unto darkness'?"

[34] Narihira's famous poem from the *Tales of Ise,* episode 4. For discussions of this poem in its original context see McCullough, *Brocade by Ni&* pp. 211-12; McCullough, *Tales of Ise,* pp. 52-53; or Brower and Miner, pp. 193, 290, and 476.

[35] According to *Ise monogatari zuino,* Narihira was the God of Yin-Yang *(innyo no kami,* here taken to mean harmonious conjugal love) whose goal was to help those caught in the trap of earthly passions.

uta

SHITE	"Among flowers flit butterflies whirling flakes of snow
CHORUS	through willows skim warblers flashing specks of gold"[36]

jonomai (*The shite performs a slow, graceful dance in three parts to the music of the flute, hand drums and stick drum.*)

WAKA	(*standing at shite spot with fan raised*) the kakitsubata and sweetflag's color so deep in the trees cries (*looks upwards, then downward to listen*)
SHITE	"left planted by the house of old a fence of iris
CHORUS	(*zigzags forward and goes to corner*) its color alone remains as of old its color alone
wakauke	
SHITE	retains the name of the Man of Old which lingers also in the flowering orange tree's[38]
noriji	fading fragrance, and mingles with[39] a garland of sweetflag.
CHORUS	(*circles the stage and stops at center*) Their hues, so alike— which is which?

[36] A Poem from the Chinese poetry collection *Hyakuren shōkai.*

[37] *Iro bakari koso mukashi narikere:* a variation on the last two lines of the poem mentioned in note 15 above.

[38] The Man of Old is associated with the flowering orange tree in the *Tales of Ise,* episode 60.

[39] These lines are an allusion to Ki no Tsurayuki's comment in the Japanese preface to the *Kokinshu* "The poetry of Ariwara no Narihira tries to express too much content *(kokoro)* in too *few* words *(kotoba)*. It resembles a faded flower with a lingering fragrance" (McCullough 1985: 7).

the kakitsubata and sweetflag's

color so deep
in the trees cries
(*looks upwards, then downward to listen*)

SHITE the cicada, casting off
its empty Cathay rob[40]
(*kneels, holds out left sleeve on fan and gazes at it*)

CHORUS for sleeves of dazzling white
(stands and circles stage)
deuzia blossoms, as snowy
night lightens
(*cloud fan at center stage*)
to the east, dawn's
glimmering clouds
of pale purple[41]
(*flips sleeve and goes forward*)
kakitsubata
whose heart of enlightenment
(*figure-eight fan*)
unfurls
truly, in this moment
(*extends fan and circles stage*)
trees, grasses and all the earth
truly, in this moment
trees, grasses and all the earth
acquire with her
(*faces forward at shite spot, flips sleeve*)
enlightenment's fruit
(*concluding stamps*)
and with this she vanishes.

[40] The cicada's empty shell *(kara)* was seen as a symbol of transience; here as the cicada sheds its shell, so the *kakitsubata* sheds her attachment to her dark purple color. The chorus emphasizes the change by listing a catalogue of white, bright images: dazzling white sleeves, deuzia blossoms, snow, and dawn's glimmering light.

[41] This mention of pale purple brings the list of white images to an end. Purple clouds are said to transport Amida Buddha as he comes to welcome souls to his Pure Land Paradise.