

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Entre la tradición y la modernidad. La búsqueda de lo esencial

Autor/es:

Santamarina, Antonio

Citar como:

Santamarina, A. (1997). Entre la tradición y la modernidad. La búsqueda de lo esencial. Nosferatu. Revista de cine. (25):14-23.

Documento descargado de:

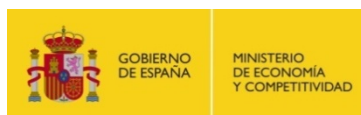
<http://hdl.handle.net/10251/41046>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Entre la tradición y la modernidad

La búsqueda de lo esencial

Antonio Santamarina

Japonia bere modernizazioaren lehen fasean barrena abiatuak zegoenean jaio zen, Meiji garaia (1868-1911) azkena jotzear zegoela. Eta Taisho garaiko amaiera aldean (1912-1926) bihurtu zen errealdadore, hasierako fase hori burutzear zegoen unean. Hori horrela, Yasujiro Ozuk Japoniako gizartea eraldatze-prozesu betean sarturik zegoenean garatu zuen bere zinegile-karrera; hain zuzen ere, isolamendutik eta egitura feudal zaharrei eutsi nahi izatetik irten eta gizarte hori herrialde handien zalapartan parte hartzeru igaroz hogeita hamarreko hamarkadako depresioaren ondorioak eta Bigarren Mundu Gerraren eragin latza jasau zituenen. Arrapaladako aldatze-prozesu horrek Japoniara bezain gizarte zurrunduan sorrarazi zituen arrastoek aparteko espresibide aurkitu zuten Ozuren filmografian. Filmografia honetan garrantzi bereziko lekua betetzen dute une hartako gatazka batzuek: tradizioaren eta modernotasunaren arteko gatazkek; antzinako familia-loturen biziraupenaren eta mendealdeko ohiturak sartzearen ondorioz lotura horiek desagitearen artekoek; azken finean, Japonia zaharraren eta berriaren arteko gatazkek.

Una mirada atrás

Cuando Ozu firma en 1927 su primer largometraje (**El filo de la penitencia**), los cambios sufridos por la sociedad nipona en los últimos tres decenios muestran a los ojos de cualquier observador que

Japón ha entrado -sobre todo tras su victoria sobre el ejército ruso en 1904 (1) y las grandes transformaciones económicas acaecidas en el país desde después de la Primera Guerra Mundial- en la fase definitiva de su modernización y en un proceso imparable

de occidentalización que comienza a socavar los cimientos de la vida tradicional japonesa.

Para poder comprender mínimamente lo que esa transformación significó para el país -y para el propio Ozu, cuya trayectoria bio-

gráfica forma una especie de gozne entre el Japón de comienzos de siglo y el Japón moderno de las grandes corporaciones financieras e industriales- resulta imprescindible, sin embargo, volver la vista atrás y recordar, siquiera sea brevemente, una parte de la historia reciente de esa nación.

Todo comienza, por lo que interesa destacar aquí, en 1853, cuando el comandante norteamericano Perry se abre paso con una flota de barcos de guerra por la bahía de Yedo (actual Tokio) y consigue desembarcar en territorio nipón. Hasta entonces la sociedad japonesa ha vivido (desde 1640 hasta esa fecha) en una especie de ensimismamiento voluntario, en un aislamiento autoimpuesto que -en un intento de preservar sus instituciones, su modo de vida y el dominio secular de su clase dirigente (los Tokugawa)- impedía el asentamiento de extranjeros en su territorio y prohibía a los propios nacionales del país abandonar éste.

Durante esos largos doscientos años Japón vive en un régimen de corte feudal, con una sociedad estamental rigidamente jerarquizada y articulada en torno a cuatro grandes clases que la propia ley distinguía y sancionaba de manera diferente: *daymios* (grandes señores), *samurais*, campesinos y comerciantes. En ese interregno de casi dos siglos y medio el país transita por un largo período de paz en el que no existen conflictos armados y en el que -lo que resulta más interesante para entender las secuelas que ello dejará en la obra de Ozu- se produce lo que Youssef Ishaghpour (2) ha llamado una "*samuraización*" de la sociedad.

Carentes de guerras internas y externas en las que medir sus armas, la clase guerrera (los *samurais*) se torna una clase ociosa que desarrolla un sistema de gustos refinados (se convierten qui-

zás, por ello, en los primeros adeptos a la ceremonia del té y al nuevo arte floral) y muy codificados que irán filtrando luego lentamente a toda la sociedad al socaire de la cultura *zen*. Gracias a esta influencia conjunta, vestimenta, peinados, decoración de habitaciones, sistema de escritura, rituales o ceremonias sociales y familiares se someten a un código normativo muy estricto y extraordinariamente tasado, que afecta a prácticamente todos los órdenes de la vida cotidiana y que apenas deja terreno para la expresión de la iniciativa individual.

Todas estas normas no hacen otra cosa sino acrecentar algunas características esenciales tanto de la sociedad japonesa (singularmente su alto grado de jerarquización, que estos códigos subrayan aún más, y una compartimentación estamental y familiar que borra casi cualquier tipo de atisbo de subjetividad) como de su cultura (el predominio casi absoluto, como ha puesto de relieve Roland Barthes (3), del significante sobre el significado o, siguiendo la impronta de la filosofía *zen*, de la forma sobre los contenidos o sobre la propia experiencia), que encontrarán su reflejo inevitable en la obra de los artistas japoneses y del propio Ozu.

La llegada del comandante Perry a las costas japonesas inicia un proceso de cambios que en apenas quince años, exactamente en 1868, da lugar a la Revolución Meiji ("gobierno de las luces"). Una revolución que llevan a cabo las propias clases dirigentes en un intento de proteger el país de la penetración occidental, de conservar su cultura y su sistema de vida al mismo tiempo que, para salvaguardarlo, adoptan el aparato externo de las naciones occidentales (organización política y jurídica, ciencia, tecnología...). Un proyecto que muy pronto se revela como imposible de realizar y que comienza a presentar vías de

agua en su línea de flotación desde finales del siglo pasado.

David Bordwell dedica precisamente uno de los capítulos de su estudio sobre Ozu (4) a describir las promesas de esta era que no pudieron cumplirse durante ese período ni el siguiente ("*The Broken Promises of Meiji*"), a mostrar el fracaso de ese intento de renovación dentro de la tradición que las clases dirigentes trataron de lograr en esos momentos, buscando conciliar un modo de vida cuasi feudal con una sociedad industrializada.

De este modo, durante la infancia y la adolescencia del cineasta, una nueva cultura urbana y capitalista comienza a extenderse por el Japón y, a su estela, el núcleo familiar comienza a desintegrarse (los hijos más jóvenes se marchan a las ciudades en busca de nuevas oportunidades y los primogénitos, a través de los cuales se trasmite la línea familiar (5), permanecen en la mayoría de las ocasiones en el campo con niveles de renta muy inferiores a los de sus hermanos emigrantes), se crea un ejército de asalariados frustrados y decepcionados, los colegiales engrosan las filas del desempleo, la mujer comienza a incorporarse lentamente al trabajo y la autoridad patriarcal empieza a desmoronarse o se traslada a otros órdenes de la vida como las empresas. Éste es el mundo, trazado de manera muy somera, en el que Ozu comienza a vivir y en cuya falla inestable encontrará la materia con la que moldeará buena parte de los contenidos de sus películas.

Ausencia y crisis de autoridad (período mudo)

Ya se trate de filmes sobre pandillas juveniles -**Caminad con optimismo** (1930), **Una mujer fuera de la ley** (1933)-, ya se trate de películas sobre temas escolares

-¿Dónde están los sueños de juventud? (1932), **He nacido pero...** (1932)-, ya se trate de ficciones que presentan otro tipo de problemática distinta -**La mujer de Tokio** (1933), **Historia de una hierba errante** (1934), **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), **Un albergue de Tokio** (1935)-, la mayoría de las películas de Ozu del período mudo actualmente conservadas muestran un elemento casi constante que trasciende sin duda lo meramente anecdótico: la ausencia en la pantalla de uno de los miembros de la familia, generalmente el padre o la madre de la misma.

Esta pérdida -en unas películas que todavía no tienen a este núcleo como uno de los temas principales de sus argumentos- representa en alguna medida la ruptura interna del núcleo familiar que tiene lugar en esos momentos en Japón como consecuencia de la modernización del país, la orfandad sentida tras la ruptura de la línea familiar sucesoria. Curiosamente, en la mayoría de las películas citadas, suele ser -quizás como reflejo de la propia biografía del cineasta, quien apenas vivió con su padre- la figura de este último la que se encuentra ausente de las pantallas -**Caminad con optimismo**, **Una mujer fuera de la ley**, **La mujer de Tokio**- o la que desaparece en las primeras imágenes de la proyección -**No debe dejar de quererse a la madre**, **¿Dónde están los sueños de juventud?**-, un elemento que contrasta con las películas posteriores a 1945, donde acostumbra a faltar -con lo que ello significa conforme se verá más adelante- la figura de la madre.

Ozu muestra de este modo no sólo la ruptura física del vínculo familiar, sino la desaparición de la autoridad patriarcal (en un país donde el padre era, junto con los terremotos, uno de los protagonistas de las pesadillas infantiles)

y las dificultades para adaptarse sin esa referencia a un mundo extraño (Tokio) donde comienzan a penetrar las modas y las costumbres occidentales.

Como consecuencia de este hecho, Hiroshi (uno de los protagonistas de **Una mujer fuera de la ley**) buscará esa referencia paterna en Kenji (el jefe de un grupo gangsteril) para triunfar en una sociedad occidentalizada y dominada por el dinero, y Ryoichi (el protagonista de **La mujer de Tokio**) se suicidará al final del film al no conseguir salvar el honor familiar (su hermana mayor trabaja de *geisha* para pagarle sus estudios) y no poder cumplir con el papel que la tradición le impone (6). Cuatro planos en montaje alternado de esta película donde se ponen en relación el grifo que gotea del club donde trabaja Chikako (la hermana) con la tetera del hogar donde le espera su hermano, y la luz de una farola de la calle con la bombilla de la habitación donde pasea Ryoichi, muestran la antítesis irreconciliable entre la vida moderna de las ciudades y la vida tradicional japonesa, el hiato que conduce al suicidio del protagonista.

Igualmente, el fallecimiento del padre en **¿Dónde están los sueños de juventud?** obliga a su protagonista a hacerse cargo de una empresa que no está preparado para dirigir mientras que, en **No debe dejar de quererse a la madre**, la muerte del padre, también en las escenas iniciales del film, acaba por convertirse en la fractura que casi lleva al desmembramiento del núcleo familiar. Si la ausencia de la figura paterna conduce en las películas citadas a la búsqueda de nuevos referentes, al fracaso del papel encomendado o a la pérdida de contacto con la realidad inmediata, su presencia en algunos títulos de esta primera época ilustra sobre la pérdida de autoridad que esta institución comienza a sufrir debido a la modernización del país. Así, la incapaci-

dad para encontrar trabajo por parte del protagonista de **Un albergue de Tokio** es la causa probable de que la mujer abandonase a éste y a sus dos hijos y que estos tres últimos no consigan encontrar un espacio donde formar un hogar. Del mismo modo, en **Historia de una hierba errante**, la vuelta ocasional del padre -un actor de teatro *kabuki* que oculta su identidad a su hijo mientras le paga también sus estudios- al hogar no consigue rescatar su autoridad, porque, tal y como se dice en la segunda versión de esta misma historia -**La hierba errante** (1959)-, nadie puede intentar imponer aquélla después de hallarse ausente más de veinte años.

El padre asalariado de **He nacido pero...** no corre tampoco mejor suerte que los anteriores a pesar de poseer un trabajo fijo, ya que para mantener éste debe efectuar ridículas poses con las que divertir a su jefe. De este modo la autoridad que el padre exhibe, al comienzo de la película, en casa y en la calle ante sus hijos (cuya sola presencia atemoriza a éstos y les salva, después, de recibir una probable paliza por parte de una pandilla de su nuevo barrio) se troca en rebelión cuando éstos, después de ver la película familiar en la que su padre efectúa las grotescas muecas, son incapaces de entender la sumisión que aquél demuestra a su jefe. Una rebelión semejante a la que mantienen también los protagonistas de una película que, en cierto modo, resulta una versión posterior de ésta -**Buenos días** (1959)- y donde la autoridad del padre se repone después de haber cedido ante sus hijos y comprarles la televisión que éstos le reclamaban.

Los ámbitos de la vida (período mudo)

Obligados a adaptarse a un medio urbano y laboral diferente, sometidos a unas nuevas necesidades

económicas y sumidos en un mundo extraño donde la influencia occidental se deja sentir tanto en las calles (la Tokio moderna que Ozu retrata con sutiles pinceladas) como en las casas (las habitaciones con mesas y sillas altas donde los protagonistas de **¿Dónde están los sueños de juventud?** o **Una mujer fuera de la ley** no encuentran su sitio y acaban sentándose en aquéllas), los personajes de estas películas ven cómo el mundo en el que viven empieza a desintegrarse y cómo deben adaptarse a una nueva realidad económica y social de donde se sienten desplazados.

Un universo nuevo que el cineasta dibuja con trazos no demasiado optimistas ya que, como demuestran los dos *travellings* laterales de **He nacido pero...** que enlazan ambos mundos sin solución de continuidad, tanto la empresa como el colegio aparecen dominados por el aburrimiento y el conformismo (el mismo tedio que desvelan también los bostezos de los empleados de **¿Dónde están los sueños de juventud?**), y ambos ámbitos, en palabras de Antonio Santos, que señala las equivalencias entre ellos, *"hacen prevalecer códigos de jerarquía y prepotencia: los niños deberán rendir pleitesía al matón del barrio, del mismo modo que el padre habrá de acatar los designios de su jefe."* (7). Y es que si la condición de asalariado lleva implícito -a partir del *crack* de 1929- el miedo a perder el empleo en una época de alta tasa de paro y la sumisión a una nueva forma de autoridad (los *daymios* y los *samurais* se han convertido ahora en altos ejecutivos de las empresas), la condición de estudiante no comporta mejor suerte y la falta de expectativas laborales que este sector sufre, durante los años treinta, al terminar sus carreras se traduce en un ritual de tabernas y francachelas y en la sustitución del estudio por el fraude en los exámenes.



Podría decirse, pues, que -para Ozu- la ruptura del núcleo familiar y la pérdida de la autoridad patriarcal no han encontrado todavía ningún tipo de mecanismo de compensación dentro de la nueva sociedad y lo que queda es un remedo grotesco, una especie de espejo deformado (que el tono de comedia de algunas de estas películas contribuye a subrayar) de las antiguas formas de vida colectiva o, yendo un paso más allá, de la manera de vivir y de sentir del Japón tradicional.

Pero si ni el colegio ni la empresa en los años treinta pueden sustituir en la visión de Ozu a la familia, ello no impide que el propio cineasta muestre -aún en esta primera época y por lo que se refiere a los ocho títulos citados al comienzo de este artículo- todavía la posibilidad de hallar rescoldos de esa antigua forma de vida en la sociedad de aquellos años. O para ser más exactos -aunque éste será un tema que aborde fundamentalmente en la segunda parte de su filmografía-, que encuentre en esos rescoldos la brasa que permita alumbrar, aun cuando sea fugazmente, el discurrir sereno de la vida cotidiana.

De este modo, en **¿Dónde están los sueños de juventud?**, Tetsuo (el protagonista) deberá renunciar a la mujer que ama y a la posición de privilegio que ocupa como jefe de la empresa que da empleo a sus camaradas de universidad para volver a reencontrar a sus antiguos amigos y situarse de nuevo dentro del grupo, donde acaso tenga un sentido su vida. Un espíritu de renuncia similar se encuentra también en **Una mujer fuera de la ley**, donde el sacrificio de Jyoji le permite a éste no sólo recuperar a su pareja, sino también mantener el vínculo familiar entre Tokiko y su hermano, y en **Un albergue de Tokio**, donde la oportunidad de formar un hogar se establece a partir del robo que su desempleado protagonista realiza para salvar a la hija de una mujer que comparte sus mismas penurias laborales.

Es, pues, de nuevo dentro de una determinada forma de colectividad como los protagonistas de Ozu pueden continuar viviendo -al menos en esta primera etapa de su cine- y estableciendo una serie de lazos que suturen la herida que el tiempo -y las nuevas circunstancias sociales- va produciendo

en sus existencias. Los planos -reiterados en una película tras otra- donde la cámara recoge casi exclusivamente objetos cotidianos como teteras, braseros o ropa tendida parecen hablar así, entre otros aspectos, del ámbito (el hogar) en donde se funda esa posibilidad de vida y de la fugacidad de ésta, que remarcan la presencia en esos mismos planos del viento, del humo o, simplemente, del vaho.

La comida imaginaria que la familia protagonista (padre y dos hijos) de **Un albergue de Tokio** realiza, a falta de otros alimentos que llevarse a la boca, durante su búsqueda infructuosa de un empleo, parece remitir también hacia la necesidad de conservar algunos rituales de vida en común que permitan, entre otras cosas, levantar puentes de comunicación entre sus miembros. Un ritual cuya ausencia hace notar Kazuko a su hermano, en **Una mujer fuera de la ley**, reprochándole que no coman ni se diviertan ya juntos. Un ritual que surge de nuevo en **He nacido pero...**, donde las bolas de arroz que comparten el padre y los dos hijos en el jardín de la casa permiten establecer un lazo de unión entre ellos que, sin embargo, se revela muy pronto como frágil, ya que -probablemente para compensar la falta de autoridad demostrada por aquél a lo largo de la película- los hijos le confesarán que, de mayores, quieren ser capitán y general respectivamente (8).

Situados en esta perspectiva, nada tiene de extraño, por lo tanto, que, frente a las luces de neón de la gran ciudad que se ofrecen como una especie de reclamo hacia una vida occidentalizada de brillo artificial, los protagonistas de **Una mujer fuera de la ley** decidan resistir la tentación y entregarse a la policía con la única recompensa del rayo de sol que ilumina, en el último plano de la película, la maceta de una venta-

na. Una esperanza de vida futura que -en la modestia del objeto que la encarna, en el carácter hogareño de éste y en la relevancia que, a pesar de todo, su propia esencia individual le confiere- sugiere mucho (conforme se verá en un capítulo ulterior) de la forma de enfrentarse a la vida que el cineasta propone en sus ficciones y de la impronta que la filosofía *zen* deja en su obra.

Breve ojeada a la posguerra

Tras el largo túnel bélico que atraviesa la sociedad nipona entre 1937 (inicio de la guerra chino-japonesa) y 1945 (fin de la Segunda Guerra Mundial), Japón -un país que, conviene recordarlo, había permanecido replegado sobre sí mismo durante más de dos siglos- sufre la primera derrota de su historia y ve cómo su territorio es ocupado militar y políticamente por los países aliados.

Se inicia a partir de ese momento un profundo proceso de reformas que, bajo la dirección del SCAP (*Supreme Command of the Allied Powers*), conducirá al país por la senda de las libertades democráticas (tras un dilatado periodo de militarismo autoritario) y modificará sustancialmente las estructuras económicas, sociales y políticas de la nación. Como resultado de ese proceso acelerado de cambios, se reforma de inmediato el sistema educativo tratando de extirpar los resabios totalitarios enquistados en él, se disuelven las grandes alianzas industriales y bancarias que habían apoyado las sucesivas dictaduras militares, se inicia un programa amplio de redistribución de la tierra y, en 1947, se promulga una nueva constitución que instaura un sistema de garantías y libertades semejante a los de las naciones occidentales desarrolladas.

Por lo que se refiere a la institu-

ción familiar, la nueva carta magna suprime el requisito de contar con el consentimiento de los padres para contraer matrimonio -un tema recurrente en el cine de Ozu de este periodo, con un curioso antecedente en **¿Dónde están los sueños de juventud?**- y se proclama la igualdad de derechos del marido y la mujer. Con ello se pone fin, al menos en el ámbito legal, a uno de los últimos residuos feudales al mismo tiempo que -como reflejará también la producción del cineasta durante esta etapa- la mujer comienza a adquirir un mayor protagonismo en la vida económica y social del país.

El comienzo de la guerra fría, la victoria comunista en China (1949) y el inicio del conflicto armado en Corea (1950) revalorizan, de cara a la política exterior norteamericana en esa zona, la posición del Japón como punto estratégico para impedir la expansión del comunismo en Extremo Oriente. Las ventajas económicas que esta nueva situación reporta para el país se traducen en la concesión de toda una serie de ayudas que, a la vuelta de tan sólo once años desde el final de la Segunda Guerra Mundial, conseguirán que Japón recupere el nivel de producción industrial anterior al inicio de ésta.

Una alianza estratégica gracias a la cual no sólo se refuerza el engrace político y económico del país con las naciones desarrolladas, sino que se acentúa todavía más el proceso de modernización y de occidentalización de la sociedad nipona que, poco a poco, va contemplando, sin apenas capacidad de respuesta, cómo se introducen dentro de ella unos nuevos hábitos y modos de vida de los que dará cuenta asimismo el cine de Ozu (9). Como consecuencia de todo ello, la institución familiar -y con ella otras formas de agrupación colectiva- se desgarran hechas jirones mientras, de sus res-

tos, comienza a aflorar una suerte de individualismo que, de manera embrionaria y como una especie de cuerpo extraño, se va abriendo paso lentamente dentro de la sociedad y de la cultura japonesas.

Desintegración y pérdida (período de posguerra)

Tras los tres títulos que Ozu dirige durante el período bélico, la producción del cineasta durante la posguerra abandona la sujeción estricta a los contenidos del *sho-min-geki* (películas sobre gente corriente) y se desliza por los caminos más abiertos del género dentro del cual se encuadra aquella tendencia -el *gendai-geki* (películas sobre tema contemporáneo)-, al mismo tiempo que las clases medias -y no ya los problemas de subsistencia diaria- comienzan a adquirir un mayor protagonismo en las imágenes.

De los quince títulos que componen la filmografía de Ozu durante este período, cerca de la mitad de ellos (10) presentan un elemento constante al que se hacía referencia ya al comienzo de este artículo: la ausencia en sus ficciones de la figura de la madre o, al haberse ampliado en estos filmes el marco generacional, de la abuela. Una ausencia que, por encima de los nuevos papeles que deben cumplir los personajes masculinos para suplir esa pérdida, muestra de manera casi física la ruptura del lazo con la tradición y la desmembración de la célula familiar que tiene lugar en esos momentos en Japón.

La función real y simbólica que la figura materna cumple dentro de la familia -y dentro de los filmes de Ozu- como elemento que da cohesión al conjunto y que sirve como elemento de engarce entre la generación precedente y la posterior, desaparece en estos títulos, dejando, tras su salida de escena, una sensación de vacío y de sole-



dad que -como ilustra el suicidio de Akiko y el regreso subsiguiente de Takako con su marido en **El color del crepúsculo en Tokio** (1957)- la figura paterna no consigue llenar.

Podría decirse, por lo tanto, que, en el universo conceptual que Ozu presenta en las películas de esta época, se ha avanzado un paso más allá y ya no se trata tan sólo de la pérdida de la línea sucesoria o de la crisis de la autoridad patriarcal dentro de una institución familiar que conservaba todavía un cierto remedo de unidad, sino más bien de la desintegración total de ésta tras la desaparición de la figura que le daba sentido, cohesión y continuidad en el tiempo. Un elemento que emparenta, en cierto modo, su cine con el John Ford de **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) o **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941) y que recuerda levemente también -si se hace abstracción del sentido histórico con que el cineasta italiano suele recubrir esa ruptura- algunos títulos de Visconti como **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) o **Confidencias** (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974).

"El contacto con Occidente, la modernización, la emancipación relativa de las mujeres y un cambio profundo en la imagen y la función del padre" son algunos de los factores que Youssef Ishaghpour (11) enumera como causas de la disolución de la familia en el cine de Ozu, que encuentra su expresión paradigmática en la ausencia tantas veces aludida. Una interpretación que viene avalada también por la única película de este período donde la muerte de esa figura (en este caso de la abuela) tiene lugar durante el transcurso de la narración: **Cuento de Tokio** (1953). Resultado final de un detallado proceso de incomunicación entre abuelos, padres e hijos, la desaparición de este personaje, en las escenas postreras del film, certifica la disolución definitiva del núcleo familiar, incapaz de enfrentarse ya, como colectivo, a las fracturas que el tiempo, la distancia y la nueva realidad económica y social producen en el interior de su seno.

La circunstancia añadida de que, en varios de los títulos de esta etapa, falten también otros miembros de la familia, como hijos -**Cuento de Tokio**, **El comienzo de la primavera** (1956), **El color**

del crepúsculo en Tokio-, padres -los de Setsuko (**El sabor de la sopa de arroz**, 1952), Sugiya-
ma (**El comienzo de la primavera**) y Ayako (**La paz de un día de otoño**, 1960), entre otros- o maridos -**Cuento de Tokio**, **La paz de un día de otoño**...- confirma tan sólo que el grado de desintegración de ese núcleo afecta prácticamente a todos los estamentos del mismo, de forma que puede afirmarse que no existe ya una red tupida de relaciones dentro del grupo como tal, sino más bien algunos hilos sueltos que el propio desarrollo de la narración contribuirá a desanudar de manera definitiva.

"Hoy una boda, mañana un entierro": ésas son las dos fracturas que -como comenta la mujer del señor Hirayama a éste en **Flores de equinoccio** (1958)- el tiempo produce, en estas narraciones, en la vida de los personajes y en el seno de la familia. Un tiempo, por decirlo así, cronológico sobre el que opera, de manera simultánea, un tiempo histórico, marcado por el devenir contradictorio -a caballo entre el viejo y el nuevo mundo- de la nación.

El conflicto que la mayoría de la producción de este período plantea entre el matrimonio de las hijas y la soledad subsiguiente de los padres puede ser visto, así,

como una consecuencia del propio discurrir de la vida, pero también como un producto de la introducción de nuevas costumbres que alteran el sistema de vida tradicional japonés. De este modo la elección del matrimonio por amor -y el rechazo correspondiente del compromiso concertado por las familias- que realizan gran parte de las protagonistas femeninas de estas historias supone, por una parte, la afirmación del deseo individual sobre los intereses de grupo -algo que ilustra de manera paradigmática Noriko, en **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), al despreciar al candidato rico que podría salvar el arruinado negocio familiar-, y, por otra, la superación de la tradición nipona que obligaba a la hija a permanecer junto al padre viudo.

La circunstancia añadida de que -como ilustran **El fin de la primavera** (1949) o **El sabor del pescado de otoño** (1962)- sean los propios padres quienes obliguen a sus hijas a casarse, a pesar de la renuncia personal que ello supone, sugiere también que esa preocupación por la esfera individual (la felicidad de las hijas) ha penetrado incluso en otros miembros del grupo familiar menos proclives, en principio, a la aceptación de los nuevos tiempos.

Desintegración de la familia y co-

nocimiento y experimentación de la pérdida, tales parecen ser, pues, dos de los pivotes temáticos sobre los que gira buena parte de la producción de Ozu durante la posguerra. Una pérdida experimentada previamente por el fallecimiento de algún pariente, presentada luego, materializada a lo largo del desarrollo de la narración con el casamiento de los hijos y entendida en un sentido amplio que engloba tanto la muerte ajena como la ruptura de los lazos familiares, de la autoridad patriarcal -definitivamente quebrada en estos filmes-, de los orígenes ancestrales, del sentido y valor de algunos antiguos rituales y, en definitiva, de una forma de vivir y entender la vida.

Un elemento este último que subrayan películas como **El fin de la primavera**, **Flores de equinoccio** y, en cierta medida, **La paz de un día de otoño**, donde, como paso previo a la boda y al abandono definitivo del hogar familiar, se oficia una suerte de despedida (entre padre e hija por lo general) que, al estar localizada habitualmente en la Kioto imperial, supone también una despedida del mundo tradicional que esta ciudad representa para el Japón. La ruptura física se enlaza de este modo con la espiritual, ya que, como se dice en la primera de las películas citadas, nunca más volverá a existir un momento como ése entre padre e hija y nunca más podrán realizar un viaje como aquél.

De esa sensación de pérdida nace la nostalgia -difícil de describir con palabras- que baña las imágenes de la mayoría de estas películas y que sus protagonistas conjuran recordando los familiares muertos, los tiempos de la guerra, el buen sabor de los alimentos de antaño -**Historia del caballero de la pensión** (1947)-, las cosas maravillosas del antiguo Japón -**Las hermanas Munakata** (1950)- o simplemente entonando viejas canciones. Pérdida y nostalgia del pasa-



El sabor del pescado de otoño

do como anticipos simples de la soledad que aguarda a estos personajes cuando la película doble su último recodo.

Soledad y trascendencia (período de posguerra)

Para unos personajes que, en palabras de Anderson y Richie, "*son miembros de una familia antes que miembros de la sociedad*" (12), la disolución de aquélla no puede encontrar apenas compensación fuera de su ámbito estricto de influencia. Para unos individuos, convendría añadir, acostumbrados a vivir dentro de unas formas de vida colectiva, heredera de los antiguos clanes, la soledad que el futuro les depara -con un antecedente, al menos, en la clausura de **La mujer de Tokio**- resulta casi imposible de soportar, como demuestran los planos finales de **El fin de la primavera**, **Cuento de Tokio**, **El sabor del pescado de otoño** o **El color del crepúsculo en Tokio**, bañados de una tristeza casi infinita.

A diferencia de lo que sucedía en buena parte de los títulos del período mudo -aunque la distinción que aquí se hace entre ambas etapas no sea, en realidad, tan taxativa y resulte, sobre todo, útil a efectos metodológicos-, en los filmes de posguerra la visión que se ofrece de otros encuadramientos colectivos como el vecindario, los amigos o la empresa apenas deja lugar tampoco para confiar en que ninguno de ellos pueda sustituir, siquiera como sucedáneo, a la familia.

La mercantilización de las relaciones humanas y la confrontación entre las viejas costumbres y las nuevas modas occidentales -como demuestran los personajes de **Buenos días**- no sólo impiden ya cualquier tipo de llamada a la solidaridad colectiva, como la que Otane realizaba en la clausura de **Historia del caballero de la**



pensión, sino que alientan la separación y el distanciamiento entre los vecinos, únicamente aliviados, conforme se verá más adelante, por la permanencia de algunos rituales de comunicación.

Igualmente, la televisión, las jóvenes esposas o el devenir de la ajetreteada vida moderna constituyen obstáculos casi insalvables para que, conforme ilustra de manera ejemplar **El sabor del pescado de otoño**, los amigos consigan siquiera reunirse, si bien, cuando lo hacen, su función se limita generalmente a ejercer, en palabras de Alain Masson, como "*grupo casamentero*" (13) (un papel que, si se hace caso al desarrollo de **La paz de un día de otoño**, no cumplen tampoco demasiado bien) o a practicar un ejercicio de nostalgia que mira al pasado en vez de al presente.

"*Una esposa es más importante que la empresa*": la frase que pronuncia uno de los personajes de **El comienzo de la primavera** apenas esconde asimismo la escasa confianza que ofrece a estos seres el ámbito laboral donde, en la nueva ideología triunfante, se ha intentado refugiar el antiguo

paternalismo feudal y la cultura de clanes. La discusión que mantiene el grupo de amigos, en la película citada, sobre las ventajas de trabajar como autónomo o como asalariado o las quejas que, en **Buenos días**, vierte el jubilado después de treinta años de servicio en la empresa ("*se tiene poca cosa*"), parecen confirmar la imposibilidad de encontrar en ese ámbito un sustituto de la familia. La conclusión será, pues, que, como formula el viejo profesor en la que sería la última película de Ozu (**El sabor del pescado de otoño**), "*el hombre está siempre solo en la vida*".

La conciencia de esta soledad (que la focalización múltiple de las estructuras narrativas convierte en casi desoladora), el sentimiento de pérdida y la sensación de desarraigo que acecha a estos personajes se transmutan en la necesidad que, acaso por influencia de la filosofía zen y sus principios de "*confianza en sí mismo*" y "*ser en sí mismo*" (14), tienen todos ellos de actuar conforme a sus creencias individuales por encima del desaparecido espíritu de grupo. Éste es, al menos, el consejo que el padre de Mariko ofrece a ésta



en **Las hermanas Munakata** y la pauta de conducta que seguirán gran parte de los personajes femeninos de estas películas, bajo la mirada, entre cómplice y resignada, de sus padres. Sin apenas asideros a los que agarrarse, pues la deriva de los nuevos tiempos ha cortado casi todas las amarras del viejo barco de la tradición, los protagonistas de la mayoría de estas películas se encuentran solos frente a ellos mismos y deben buscar dentro de sí las respuestas para continuar viviendo dentro de ese mundo en constante transformación.

Se inicia así lo que Joël Magny (15) ha llamado el proceso de estos personajes hacia la lucidez -o *satori*, si entendemos ésta en el sentido *zen* de "iluminación"-, que parte de una conciencia de la transitoriedad del presente y una aceptación de los cambios, y que, en el trayecto narrativo de estas películas, aparece (como afirma el citado crítico francés) punteada por esos planos "vacíos" (*pillow-shots*) de montañas, templos, bosques, ríos o mares.

La aceptación de la fugacidad del presente (un elemento de la cultura japonesa que figura asociado antes al budismo que a la filosofía *zen*) y el sentimiento, derivado de aquélla, de pérdida se conjugan así con el sentido de sacrificio, aceptación y renuncia característicos de una sociedad que, como

la nipona, conserva aún vestigios feudales dentro de ella.

En el fondo, pues, puede decirse que tanto la modernización y occidentalización de la sociedad japonesa como, según Dario Tomasi, *"el fluir de todas las cosas, de los cambios sentimentales y de la naturaleza humana"* (16), no son, dentro del universo conceptual de estas películas, más que simples circunstancias de la vida cotidiana que hay que trascender, pues, al fin y al cabo, la existencia humana se funda -como demuestra el plano final de **El fin de la primavera**, repetido luego en **El comienzo del verano** (1951), con las olas del mar bañando la playa sobre el principio de la variación (las olas) de lo inmanente (el mar) o, en otras palabras, sobre la distinción necesaria de los acontecimientos cotidianos con la propia vida.

El cine de Ozu -y el devenir de sus propios personajes- se decanta así hacia una búsqueda de lo esencial que trasciende los conflictos entre tradición y modernidad, que supera los avatares de la vida diaria y que oficia como una especie de síntesis entre la naturaleza mutable de las cosas (y del mundo) y su propia "mismidad" o, si se utiliza el término *zen*, "sono-mama". Ello puede explicar, por lo que interesa destacar ahora, la inserción de esos *pillow-shots* que, con una multiplicidad de sentidos, presentan encuadres

"vacíos" de templos, montañas, árboles o ropa tendida que, aun anclados en la inmovilidad del plano fijo, dejan transpirar el fluir de la vida a través generalmente de la presencia del viento en sus imágenes.

Ello contribuye a explicar también las claves de un estilo que, como Santos Zunzunegui ha expuesto en relación con la repetición de los encuadres y con los encuadres fijos en el cine de Ozu, consiguen, en el primer caso, crear *"un espacio del retorno de lo mismo"* (17) y, en el segundo, *"el oxímoro de dejar fluir el tiempo y apuntar, en el mismo gesto, hacia su congelación"* (18).

En esa misma tensión dialéctica se debaten también los personajes del cineasta que, sometidos al paso inexorable del tiempo y a las transformaciones de la vida moderna, deben buscar dentro de sí mismos, tras la desintegración de la familia y de los sucedáneos de ésta, los resortes que les permitan seguir viviendo. La aceptación de la fugacidad del presente se conjuga así con una búsqueda de lo inmanente que, en el caso de la mayoría de estos seres, parece encontrarse, por un lado, en el sencillo vivir día a día, en ese *"dejarse llevar"* de que habla uno de los personajes de **El comienzo de la primavera**, y, por otro, en la posibilidad de encontrar el significado oculto de las *"experiencias particulares cotidianas y concretas, como comer, vivir o resolver asuntos de cualquier clase"* (19).

Sin duda es a esto último a lo que hace referencia el protagonista de **El sabor de la sopa de arroz** cuando afirma que prefiere disfrutar lo íntimo, lo primitivo, la simplicidad familiar, el sosiego; sin duda es esa misma filosofía la que impregna los numerosos comentarios que los personajes de estas películas realizan, casi siempre después de un suceso doloroso

so, acerca del clima de ese día y sin duda es éste también uno de los posibles sentidos de los *pillow-shots* que se demoran mostrando objetos cotidianos asociados al hogar. Una búsqueda de la simplicidad que -como ilustra una película tan ligera como **Buenos días**- encuentra sentido hasta en las sencillas fórmulas rituales de salutación ("*lubricante de la sociedad*", según se dice en un momento de aquélla), pero que, conforme demuestra la desolación del protagonista de **El fin de la primavera** mientras pela con mimo una manzana tras la boda de su hija, no siempre resulta fácil de alcanzar. Al fin y al cabo, como apostilla Kyoko en **Cuento de Tokio**, "*la vida es triste*", pero, al fin y al cabo, como demuestran los personajes de Ozu, merece la pena el esfuerzo de vivirla, aun sabiendo que el mundo cambia y que el tiempo todo lo destruye de manera inexorable.

NOTAS

1. La primera que un país de raza no blanca obtiene sobre un pueblo de raza blanca en los tiempos modernos, si se exceptúa la derrota del ejército italiano en Abisinia. Una victoria, además, de singular importancia, porque servirá de ejemplo para abrir la vía por la que transitarán otros países para lograr su independencia a partir de entonces.

2. Ishaghpour, Youssef: *Formes de l'impermanence: le style de Yasujiro Ozu*. Yellow Now, Bruselas, 1994. Páginas 48-50.

3. AA.VV. (coord. Jean-Pierre Brosard): *Introduction a Yasujiro Ozu*. 32 Festival International de Locarno. 1979. Página 36.

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

5. Para mayor información véase Bordwell, David: *Ibidem*. Página 36 y siguientes.

6. No parece casual a este respecto que los papeles se inviertan en la segunda pareja protagonista de esta película (el hombre será el hermano mayor y la mu-

jer, la menor) y que aquél sea policía y, por lo tanto, figure investido de una cierta autoridad que le permite desenvolverse mejor en el ámbito urbano.

7. Santos, Antonio: "**Umarete wa mita keredo**". *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993.

8. Con todo, la película que mejor muestra el valor que Ozu concede a estos momentos es **El sabor de la sopa de arroz**, donde la preparación de la comida que da título al film sirve precisamente para unir de nuevo al matrimonio roto y para que el marido, haciendo una especie de síntesis del contenido de aquélla, exclame: "*Una pareja, ése es el sabor de la sopa de arroz*".

9. Resulta prolijo enumerar las referencias que la filmografía de Ozu de este periodo contiene sobre las nuevas costumbres que, poco a poco, van invadiendo el país. Sirvan como ejemplo las constantes alusiones a deportes occidentales (como el *baseball* -omnipresente también en la época muda-, el golf, las carreras ciclistas o el baloncesto); las referencias a nuevas formas de espectáculo como el *striptease* (más interesante que el teatro *kabuki*, según afirma uno de los personajes de **La hierba errante**), el *rock* o la música americana; la introducción de nuevas bebidas como el whisky (del que se afirma que el japonés ha realizado últimamente grandes progresos en **El color del crepúsculo en Tokio**) o el *gin-tonic*; la alusión a actores como Gary Cooper, Katharine Hepburn, Tony Curtis o, lo que demuestra la penetración del cine francés en esa época, Jean Marais o Gérard Philippe; los cambios evidentes en las pautas de comportamiento de la mujer japonesa; las posibilidades de liberación del trabajo doméstico que ofrecen a éstas la introducción de los nuevos electrodomésticos y la atracción que al-

gunos de ellos, como la televisión (**Buenos días**), ejercen sobre sus hijos, etcétera.

10. Los títulos concretos son: **Historia del caballero de la pensión**, **El fin de la primavera**, **Las hermanas Munakata**, **El color del crepúsculo en Tokio**, **La paz de un día de otoño**, **El otoño de la familia Kohayagawa** y **El sabor del pescado de otoño**.

11. Youssef Ishaghpour: op. cit. nota 2. Página 33.

12. Joseph L. Anderson y Donald Richie: *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton University Press. Princeton, 1982. Página 359.

13. Alain Masson: "Bien définir et bien peindre". *Positif*, número 214. Enero, 1979.

14. Para mayor información sobre estos principios de la filosofía *zen*, véase D. T. Suzuki: *Zen and Japanese Culture*. Princeton University Press. Princeton, 1959 (trad. esp. de María Taboyo y Agustín López: *El zen y la cultura japonesa*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. Página 15 y siguientes).

15. Joël Magny: "Le Printemps d'Ozu". *Cinéma 81*, número 265. Enero, 1981. Página 23.

16. Dario Tomasi: *Ozu. Il Castoro Cinema*. Roma, 1992. Página 118.

17. Santos Zunzunegui: "Ozu, el perfume del zen". *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. Página 21.

18. *Ibidem*. Página 21.

19. D. T. Suzuki: op. cit. nota 14. Página 22.

