

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El perfume del zen

Autor/es:
Zunzunegui, Santos

Citar como:
Zunzunegui, S. (1993). El perfume del zen. Nosferatu. Revista de cine. (11):18-25.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40842>

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:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com

Umarete wa
mita keredo
("Nací, pero...", 1932),
de Yasujiro Ozu



El perfume del zen

Santos Zunzunegui

Si hemos de hacer caso a los estereotipos, tan habituales en la literatura cinematográfica, Akira Kurosawa representaría el caso de máxima occidentalización del cine japonés -más en concreto de la punta del iceberg que ha emergido ante los vigías occidentales- y el cine de Yasujiro Ozu ocuparía el espacio ejemplar de la "japonesidad", por utilizar un neologismo derivado de la tradición barthesiana. No hace falta estar de acuerdo con la primera parte de la proposición anterior -auténtico lugar común sustancialmente erróneo- para aceptar la segunda. Aunque conviene colocar aquí una cláusula de cautela: la que invita a la prudencia por el hecho de que nuestro punto de observación se encuentra sujeto al inevitable etnocentrismo

desde el que es posible valorar como representativo de lo ajeno toda una serie de elementos que, convenientemente reinsertados en su tradición cultural, podrían dar lugar a apreciaciones mucho más equilibradas.

Si el lector tiene a bien aceptar el partir de un texto clásico sobre el cine japonés para adentrarnos en territorio Ozu, le propongo tomar como punto de partida algunas de las reflexiones de Noël Burch (1) destinadas a caracterizar la identidad visual de la obra de nuestro cineasta.

Enumerémoslas rápidamente: la sistemática utilización del ángulo bajo frontal como punto de vista privilegiado para

filmear escenas y personajes; la inserción en el flujo narrativo de los denominados *pillow-shots* -también conocidos por *cutaway still-lifes*-, cuya finalidad suele relacionarse con voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discorrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para edificación de sentidos alternativos; la rarefacción -creciente a medida que la obra de Ozu se iba desarrollando- de las panorámicas y de los movimientos de cámara; la eliminación casi permanente del encadenado como forma de asegurar la transición entre escenas y planos y el uso sistemático del corte neto; la utilización de la figura retórica del campo/contracampo prescindiendo en su instrumentación del canónico *raccord* de mira-

das; y, *last but not least*, la insistencia en lo que Burch denomina "el reconocimiento de la superficie de la pantalla" en la que se inscriben sus imágenes, es decir, la subordinación de los efectos de profundidad al tratamiento de aquella como "página en blanco" (2).

Antes de ocuparnos de algunos de estos rasgos estilísticos en tanto en cuanto parecen susceptibles de fundar adecuadamente la poética visual de la obra de Ozu, es necesario hacer una precisión. Si más arriba hemos hecho una pequeña llamada de atención hacia los riesgos de una lectura etnocéntrica de un cine construido en base a parámetros que, quizás, sólo encuentren su adecuado marco de referencia en el interior de una marco cultural bien concreto, ha llegado el momento de alertar hacia la que es la última y más sutil variante de implementación de este tipo de aproximaciones, si bien el caso que vamos a ver a continuación se presenta bajo la apariencia de proceder a una revalorización adecuada del cine en cuestión. Me estoy refiriendo a las lecturas "formalistas", tal y como pueden ejemplificarse en los trabajos de K. Thompson y D. Bordwell (3).

En esta línea de aproximación el acento se pone en que la estilística de Ozu tiene por finalidad intrínseca denegar al mismo tiempo la doble "motivación" compositiva (la sujeción de figuras y temas a la lógica narrativa) y la realista (que asegura la creación del efecto de verosimilitud) que sustentan de manera fundamental, el que nuestros autores denominan, en varias de sus obras, "modelo clásico de Hollywood" (4). De esta manera los films de Ozu son objeto de una lectura que insiste en esa

dimensión "artística" -fruto de una serie de elecciones puramente formales- que lo constituye en figura de tipo gestáltico que se recorta sobre el fondo informe del cine de todos los días.

Esta lectura, que tiene indudables virtudes -basta recordar su atención preferente al trabajo del cineasta sobre el plano de la expresión de sus films-, presenta el notable inconveniente de que obliga a contrastar a un cineasta surgido de una tradición cultural radicalmente opuesta a la nuestra, con un modelo -también edificado sobre bases estrictamente formales- al que no puede menos que oponerse. Así se confirma un efecto de "extrañamiento" formal, sin duda importante, pero que deja en el aire cuál es el contenido que vehicula todo un conjunto de elecciones identificadas en términos de parámetros a combinar.

Porque éste es el problema. Para las modernas poéticas estructurales la "motivación" puede ser entendida de manera alternativa. No se trata de un puro juego formal sin trascendencia en el plano del contenido de la obra, sino de una manera de organizar el nivel de los significantes que permite llevar a cabo una homologación precisa con el plano del significado. La poeticidad de un texto remite tanto a prácticas de referencialidad internas (del que las "rimas" visuales o de otro tipo ofrecen un buen ejemplo) como a la manera en que esa trabazón interna del tejido textual contribuye a situar la significación de la obra.

De esta manera se puede proceder a valorar un texto en su dimensión formal sin perder de vista la manera en que sus estrategias textuales reescriben los parámetros culturales y

artísticos en los que se inserta.

Si nos centramos, por un momento, en la puesta en relieve de la planitud de la pantalla que Burch destaca como elemento identificatorio del estilo de Ozu, convendremos en que nuestro cineasta ejercita la movilización de toda una serie de elementos que, tomando como punto de partida la misma base tecnológica del cine, terminan resituando algunos de los componentes sustanciales de la escritura pictórica tradicional de su país.

La cámara cinematográfica está llamada por su propia estructura tecnológica -la combinación de la cámara oscura y de la impronta fotoquímica- a inscribirse en la estela peculiar de las imágenes deudoras de las leyes de la *perspectiva artificialis*, cuya característica más obvia es la de reproducir las apariencias del mundo, sobre una superficie plana, de forma que exista una equiparación entre el efecto visual producido por la imagen y la percepción directa de la escena en cuestión (5).

Por otra parte la tradición pictórica japonesa se edificó, *grosso modo*, a lo largo de la historia al margen de la convención arriba explicitada.



Ohayo
("Buenos días", 1959),
de Yasujiro Ozu

Ohayo
("Buenos días", 1959),
de Yasujiro Ozu



Puede decirse que la práctica japonesa -oriental, en términos amplios- destinada a "construir" el espacio en el que encarna la representación visual, se ha sustentado antes en la necesidad psicológica de permitir una "buena visión" de los personajes y objetos situados en la lejanía del observador presupuesto que en la voluntad de reproducir dicho espacio en términos de una verosimilitud anclada en presupuestos ópticos o geométricos. De aquí deriva que el encuentro con la *maniera* occidental diese lugar a la aparición de imágenes en las que el punto de vista era situado en posición elevada, produciendo la eliminación de la línea del horizonte dando lugar al surgimiento de una pintura paisajística en la que los planos tendían a superponerse y la dimensión ya no se reducía a medida que aumenta la distancia.

Si nos centramos -por mor de la efectividad- en el film de Ozu más difundido entre nosotros, el memorable **Tokyo monogatari** ("Cuentos de Tokio", 1953) (6), encontraremos en sus imágenes abundantes huellas de esta tradición y más en general de toda la estética visual japonesa: de un lado, en la utilización del punto de vista elevado a la hora de componer

los paisajes que, por ejemplo, puntean la escena final y en los que la perspectiva es utilizada como "medio camino" capaz de reconciliar las leyes ópticas y la tradición secular mediante el lugar de encuentro que facilita la elección del "punto de vista" (7); de otro, todas las escenas que enfrentan a personajes en diálogos alternados, permiten tomar nota del hecho de que para Ozu, como para la mayor parte de la cultura visual japonesa, las nociones de plano y profundo dejan de oponerse. Casi todos los planos medios y medios cercanos sobre los que se vertebra este film -pero este es un rasgo que puede amplificarse a todos los Ozu de los años 50- sitúan a los personajes sobre un fondo, de dominante geométrico, situado ligeramente fuera de foco. Este hecho, combinado con la radical frontalidad del encuadre, hace resaltar de manera notable la dimensión plana de la imagen, tratada como superficie en blanco sobre la que se disponen no ya los volúmenes de las cosas y los cuerpos sino las manchas que los constituyen.

Un ulterior detalle puede mostrar aún con más precisión la inscripción de nuestro cineasta en una tradición multisecular. Como es bien sabido la pintura

japonesa, como la china, es una pintura en la que la tradición caligráfica -uso del pincel sobre superficie inmaculadamente blanca- ocupa un lugar preponderante. El tercer plano de **Tokyo Monogatari**, que muestra el paso de un tren, entrevisto entre los tejados de Onomichi, trata el espacio, sin duda, como una serie de estratos superpuestos capaces de acercar el fondo y el primer término de la imagen. Pero además lo hace insistiendo en ver la pantalla como una hoja de papel sobre la que se extiende con inexorable gesto caligráfico el paso del expreso de Tokio. De esta manera se reconcilia el poder de la tecnología fotoquímica -la capacidad de inscribir una realidad, propia del cinematógrafo-, con una tradición que se convoca de manera precisa.

Quiero detenerme ahora, y apenas por un momento, en un complejo rasgo de la poética visual de Ozu en el que tienden a coagularse el efecto combinado de la inmovilidad de sus encuadres con la posición baja de la cámara -estamos ante una literal "vista desde el *tatami*"- y la repetición sistemática de los puntos de vista elegidos para filmar los espacios de la ficción a los que el film nos hace retornar, una y



otra vez, en el curso del relato.

Los encuadres fijos consiguen el oxímoro de dejar fluir el tiempo y apuntar, en el mismo gesto, hacia su congelación. Hecho reforzado porque para Ozu, un plano es el espacio de una composición visual autosuficiente: si, en términos de desarrollo narrativo, un plano es una piedra en un camino que debe ser necesariamente hollada para poder avanzar en el laberinto del relato, desde un punto de vista complementario es, también, un espacio de contemplación autónomo, un territorio equilibrado en el que reposan formas, valores cromáticos -Ozu era un maestro balanceando tanto las densidades del color como las gamas de grises- y donde la luz moldea las apariencias dotándolas del peso específico de lo que apunta hacia lo general sin dejar de ser radicalmente particular.

En relación con lo anterior cobra todo su sentido la elección del punto de vista bajo de la cámara: expresa el deseo de composición y permite, de manera ejemplar, sacar partido del carácter marcadamente geométrico de los *fusuma* (puertas deslizantes) que forman las paredes de cierre de la casa japonesa, tratadas como fondo sobre el que destacar la organicidad del cuerpo humano y sus formas no regulares. La composición generada por la escasa altura a la que se coloca la cámara no funciona como en, por ejemplo Orson Welles, donde esta misma ubicación combinada con el objetivo angular y el contrapicado, produce un estiramiento del espacio que es fuente básica de inestabilidad, sino que, al ejercerse sobre actores muchas veces arrodillados y a menudo colocados frontalmente, produce un efecto que denominaré de "horizontalidad", destinado



Bakushu
("Verano temprano",
1951), de Yasujiro Ozu

a reforzar esa especial suspensión del tiempo que hemos señalado más arriba.

Por último, la repetición sistemática de los encuadres tiende a constituir, adicionalmente, un espacio del retorno de lo mismo que parece orientar estos filmes en la dirección de un ascetismo estético que es, también, una posición moral: la dialéctica entre los lugares -designados como inmutables mediante la insistencia en la visión de los mismos- y la fragilidad de los elementos que aspiran a ocuparlos es puesta en escena con una discreción ejemplar.

Con todo parece claro que el elemento más subrayado por la crítica al evaluar la obra de Ozu es lo que más arriba hemos denominado, de la mano de Noël Burch, *pillow-shots*. Es en la inserción de estos planos en el flujo narrativo de la obra donde se quiere detectar el efecto estilístico dominante y ejemplar de nuestro autor.

Ya hemos dicho más arriba que para muchos autores -desde Donald Richie (8) hasta Noël Burch, pasando por Paul Schrader (9)- es en estas imágenes, aparentemente desprovistas de cualquier función na-

rrativa, donde la obra de Ozu se vuelve más irreductiblemente personal, donde su cine exhibe su gesto más radical.

¿Estamos ante efectos puramente artísticos -como proclaman autores como los citados K. Thompson y D. Bordwell-, por el contrario, estos momentos suponen la cristalización de efectos de sentido pleno que, sin dejar de situarse como motivos expresivos, apuntan hacia la misma esencia de la "forma del contenido" construida por el trabajo de Ozu?

Mi respuesta apuesta por la segunda de las posibilidades enunciadas. Y para intentar explicar cómo y por qué no hay más remedio que remitirse a ejemplos concretos pertenecientes a films concretos. El primero de ellos puede extraerse del ya citado **Banshun** ("Primavera tardía", 1949); veremos inmediatamente que no es nada sorprendente que en un film como éste encontremos una secuencia como la que se desarrolla en un albergue de Kyoto y en la que mientras Noriko (Setsuko Hara) intenta disculparse ante su padre por sus impertinentes apreciaciones sobre su amigo Onodera (Masao Mishima), Somiya (Chishu Ryu) (10) se entrega

al sueño. Los dos últimos planos de Noriko alternan con dos extraordinarias "composiciones" en las que un jarrón colocado sobre el suelo se destaca sobre el fondo, suavemente iluminado, de un *shoji* (especie de pared semi-transparente) que deja traslucir un hermoso motivo floral.

Despegue de la narración en curso, por supuesto; desvinculación de esta imagen de todo punto de vista imputable a uno de los actores en presencia, sin duda. Pero, ¿podemos contentarnos con una lectura de este tipo? ¿O tenemos que recurrir a las realizadas por Richie (el jarrón como elemento que nos permite compartir las emociones de Noriko, su ascensión de que debe casarse) o Schrader (el jarrón como transcripción en términos de pura forma de un sentimiento concreto) que cierran el sentido de las imágenes de manera más o menos rotunda?

Creo que si pensamos, por un momento, en otra escena del mismo film las cosas aparecen más claras: me refiero por supuesto a la visita al jardín zen de Ryoan-ji. En este jardín que sirve de espacio privilegiado a la conversación entre dos personajes del film, cinco grupos de rocas -quince en total- de irregulares contornos se desta-

can sobre un fondo de arena rastrillada geométricamente. Al decir de algunos estudiosos, no es la arena la que está allí para ser observada, sino las rocas. Si trasladamos esta reflexión a la estructura de los films 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 éstos apenas si constituyen el fondo sobre el que emergen las auténticas "figuras". Los planos vacíos de Ozu vienen, así, 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" la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no tenerlo unívoco. Auténticos "signos en rotación", capaces de producir lo que Rubert de Ventós (11) definía, al describir la "lógica" del pensamiento japonés, con las siguientes palabras: *"nada es puro significante ni estricto significado. La operación del sentido no pasa aquí por la remisión de uno a otro de estos polos, sino por la progresiva difuminación -perversión del orden, depuración de la forma, erosión del sentido- que nos introduce a un mundo transfigurado, a una experiencia sin causa y sin nombre ante la que no tenemos nada donde agarrarnos si no es a la experiencia misma en la que, por fin, nos sumergimos"*.

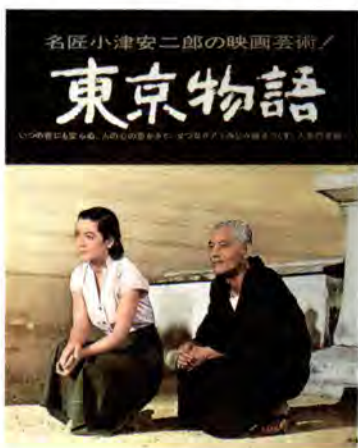
El siguiente ejemplo es algo

más complicado pues implica la necesidad de comparar dos secuencias (la inicial y final) de un mismo film (el tan traído y llevado **Tokyo monogatari**) para captar en toda su trascendencia la dimensión del uso de los planos vacíos y su combinación con las demás estrategias estilísticas movilizadas por Ozu.

Como es bien conocido, el film que nos ocupa relata el desplazamiento del matrimonio Tomi (Chieko Higashiyama) y Shukichi Hirayama (Chishu Ryu) desde Onomichi, donde viven en compañía de su única hija soltera Kyoko (Kyoko Kawaga), hasta Tokio para visitar a su hijos Koichi y Shige. El viaje se revelará profundamente descorazonador para los ancianos que sólo encontrarán ternura en Noriko (Setsuko Hara), la viuda de su hijo Shoji. Vueltos al hogar, Tomi morirá. Tras un funeral dominado por la impaciencia y el malestar de los hijos, Shukichi permanecerá unos días acompañado por su nuera. La marcha de ésta -y la soledad de Shukichi- clausurarán el relato.

Y digo "clausura del relato" (y quiero subrayar, en este caso, lo restrictivo de la fórmula) porque en ningún caso el anterior resumen apresurado del esqueleto narrativo del film y su final, pueden dar cuenta de lo que allí se juega. Es necesario movilizar otro tipo de elementos si se quiere realmente alcanzar el núcleo duro de la película.

Esta se abre con cinco planos que merecen una consideración atenta: el primero, dominado por el sonido de las sirenas de los barcos, muestra el puerto de Onomichi; el segundo, una calle por la que transitan unos colegiales con sus carteras a la espalda, mientras en primer plano



Tokyo Monogatari
("Cuentos de Tokio", 1953),
de Yasujiro Ozu

de la imagen aparecen dos botellas (12); el tercero, nos da a ver los tejados de Onomichi, atravesados -ya lo hemos comentado antes- por el avance rectilíneo de un tren; el cuarto reincide en la visión de un tren, ahora desde un punto de vista elevado; el quinto, por fin, nos muestra una casa sobre el borde de una colina que domina el puerto.

Aparentemente un comienzo absolutamente tradicional: de lo general se pasa a lo particular (del puerto a la casa de los Hirayama, pues de ésta se trata en el citado plano quinto) y, de esta manera se nos introduce progresivamente en la ficción. Pensemos por un momento en la imagen de los colegiales: sin duda tenemos aquí un adelanto de lo que la primera secuencia con personajes nos va a dar, es decir estamos ante una referencia evidente al trabajo de Kyoko. Otro tanto puede decirse de los planos de trenes que, por supuesto, adelantan el tema del "viaje a Tokio". Nada de extraordinario, pues, hasta el momento.

De hecho las cosas son más complejas. Y para percibirlo habremos de esperar hasta la última secuencia del film en la que se entrelazan la partida de Noriko en tren, la expectación de Kyoko que, desde su escuela, atisba el paso del expreso de Tokyo y la soledad de Shukichi. Como puede verse la figura del tren es investida de nuevo sentido: si en la escena inicial se cargaba de una obvia dimensión relacionada con un futuro viaje previsiblemente alegre, en los momentos finales del film se ve investida con la alusión a la ausencia de cualquier consuelo real.

Esta escena final comienza, tras un abrupto corte neto que nos hace abandonar a una Noriko



Bakushu
("Verano temprano",
1951), de Yasujiro Ozu

que solloza después de mantener una conversación con Shukichi en la que éste la invita a olvidar a su marido fallecido y a rehacer su vida, con dos planos que muestran, primero, el exterior y, luego, el interior de la escuela en la que Kyoko ejerce de maestra. Esta última imagen -un vacío pasillo, filmado desde una posición de "ojo de perro"- es un ejemplo notable de esa dialéctica, que Ozu retomó del arte clásico japonés, entre lo vacío y lo lleno (13): si la dimensión visual del plano apunta hacia el primer aspecto de la relación binaria citada, la sonora -esos cantos de colegiales que, cruzarán, por un instante al fondo de la imagen en otro nuevo "trazo caligráfico"- la complementan dotándola de una plenitud inesperada.

Inmediatamente después, tres planos de Kyoko en clase y en la ventana serán seguidos por dos planos de las vías del tren y un plano medio de una Noriko que, sentada en su vagón y con la mirada perdida, acaricia entre sus manos el reloj de Tomi que Shukichi le ha entregado. Un nuevo plano de las vías cierra esta parte de la secuencia. No hace falta subrayar que la misma disposición de las imágenes, en dos bloques

bien diferenciados, sin que exista el menor entrelazamiento entre ellos, expresa la imposibilidad de cualquier esperanza de reencuentro entre los personajes. La mera ordenación formal se revela, una vez más, como portadora de significación, como auténtico espacio del sentido.

Un nuevo corte neto nos devuelve a casa de Shukichi mediante el recurso a uno de los planos generales -opuestos trescientos sesenta grados entre sí- que habían servido en la secuencia anterior para estructurar la conversación final entre Noriko y Shukichi. Pero ahora una flor, que en el primer término trazaba una diagonal con las cabezas de los actores, ha desaparecido, y, sobre todo, un espacio permanece vacío: el que recientemente ha ocupado Noriko y que en la secuencia segunda del film era ocupado por Tomi (14). La doble ausencia -muerte, partida- de la que estas imágenes se hacen cargo se expresa únicamente a través de un espacio físico que permanece inocupado. El contenido deviene forma, la apariencia se transforma en esencia.

Un plano medio de Shukichi que emite un suspiro que es casi un estertor, nos conduce,

Samma no aji
("El sabor del pescado
de otoño", 1962),
de Yasujiro Ozu



嫁ぎゆく娘の倅せを暖かく見守る父の慈愛！

秋刀魚の味

さんま

監督 小津安二郎

脚本 野田高梧
小津安二郎
撮影 厚田雄春
製作 山内静夫
松竹映画



加杉 岸三 高環 牧北 東野 中上 吉岡 岡佐 笠若
東村 田宅 橋三 野村 七田 田下
大春 今邦 千紀 龍治 伸 輝 啓 智
介子 子子 上世 子二 郎 雄 子 二 業 麻

CINE JAPONES

sobre una banda sonora ocupada por el obsesivo sonido de los motores de los buques que ya puntuaron el funeral de la madre, a una imagen del puerto de Onomichi. Un nuevo plano general de Shukichi y el film termina con dos nuevas visiones de los barcos que parten hacia el Mar Interior.

¿Qué decir de estas imágenes? Me parece que puede verse con claridad cómo en ellas se encuentra, sin duda, un eco de la imagen de partida de la película (ver *supra*) pero lo que allí se podía pensar era un mero recurso de comienzo o un plano desprovisto de toda trascendencia narrativa, se convierte ahora en la forma de hacer pasar desde una tragedia particular a una dimensión impersonal. Esos buques que, cargados de personas anóni-

mas, salen de Onomichi, amplifican hasta el infinito lo que de otra manera permanecería en un nivel singular. Deteniendo la narración particular, la abren en direcciones nuevas.

Puede reconocerse en ejemplos como los arriba manifestados varios estratos significativos que merecen ser convocados como conclusión siquiera parcial: para Ozu, la misma inmutabilidad de las cosas y el mundo considerado como entidad global, es la única que otorga un marco para la comprensión adecuada de las tragedias humanas. 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 ni-

vel expresivo es impertinente pues las cosas no tienen sentido sino forma. O si se prefiere, formulado de una manera que no desagradaría a la tradición estructural que en nuestra cultura tiene su punto de partida en los análisis lingüísticos de Ferdinand de Saussure, el sentido es un problema de forma. Y que en el arte que se reclama de esa tradición zen la sustitución de los detalles "agitados" por la quietud, la necesidad de mantener espacios en blanco tiene la finalidad de permitir que sea la propia mente del espectador la que los llene.

Antes hemos hecho referencia al paralelismo existente entre ciertas estrategias de sentido detectables en ciertos films de Ozu y los jardines zen. Ahora quisiera prolongar la comparación recordando que una de las interpretaciones canónicas del sentido de Ryoan-ji es el de unos barcos (las rocas) que se ubican en el espacio del océano (la arena rastrillada). Continuando con la metáfora de los buques y el mar, propongo entender las imágenes finales de **Tokyo Monogatari** como un espacio de transformación en el que las naves mantienen con las aguas que surcan, idéntica relación que la que esos planos (barcos; rocas) guardan con la dimensión narrativa del film al que pertenecen (la arena rastrillada). Ozu se incorpora, así, a lo que Roland Barthes (15) definió como combate fundamental del zen: la lucha contra la prevaricación del sentido.

NOTAS

(1) Noël Burch: "To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema", London, Scholar Press, 1979.

(2) A estas características se podría añadir -sin ánimo de exhaustividad- la que David Bordwell y Kristin Thompson han denominado "uso de un espacio de 360 grados", en oposición al de 180 típico del modelo canónico occidental (vid. David Bordwell y Kristin Thompson: "Space and narrative in the films of Ozu", *Screen*, vol. 17, nº 2, 1976).

(3) Cf. nota 2. Véase también David Bordwell: "Ozu and the poetics of cinema", London, Princeton, Princeton University Press, 1988 y K. Thompson: "Late spring and Ozu's unreasonable style", en "Breaking the glass armour", Princeton, Princeton University Press, 1988.

(4) D. Bordwell, K. Thompson y J. Staiger: "The classical Hollywood cinema", London, Routledge, Kegan Paul, 1985.

(5) Las cosas son bastante más complejas, como revela la lectura de los textos clásicos de Panofsky, por ejemplo. Aceptemos la simplificación en aras de la brevedad.

(6) Difundido repetidas veces por TVE con títulos como "Cuentos de Tokio" o "Viaje a Tokio".

(7) Esta estructura de tipo transaccional no afecta sólo al plano de la expresión de los films de Ozu. Por el contrario es una de las características mayores de su forma del contenido (al menos en las obras de su madurez):

en una película como la ejemplar **Banshun** ("Primavera tardía", 1949) encontramos en la peripecia toda una serie de referencias directas al mundo de la "japonesidad" más tradicional (ceremonia del té, representaciones de teatro *No*, visitas a jardines zen -en concreto a Ryoan-ji-, etc.) junto a la reformulación de una serie de normas de comportamiento vinculadas con la práctica del matrimonio que se deben al injerto de la cultura occidental en el árbol de la tradición propia.

(8) Donald Richie: "Ozu", Berkeley, University of California Press, 1974.

(9) Paul Schrader: "Trascendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer", Berkeley, University of California Press, 1972.

(10) Aprovecho esta referencia a actores concretos para subrayar un hecho importante: Ozu, como John Ford, utilizaba una tropa propia de actores, lo que venía a hacer más patente aún el aire de familia de sus films. Pero es que, además, la práctica del *remake* fue una de sus cláusulas de estilo. Veamos algunos ejemplos: **Umarete wa mita keredo** ("Nací, pero...", 1932) / **Ohayo** ("Buenos días", 1959); **Ukigusa monogatari** ("Historia de una hierba ondulante", 1934) / **Ukigusa** ("Hierba ondulante", 1959); **Banshun** ("Primavera tardía", 1949) / **Akibiyori** ("La paz de un día de otoño", 1960). Este contar una y otra vez una historia bien conocida emparenta el cine de Ozu con el teatro *No*.

(11) Xavier Rubert de Ventós: "De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica", Barcelona, Península, 1980.

(12) De pasada digamos que en esta imagen se tiende un puente iconográfico con la que será unos años después la extraordinaria apertura de **Ukigusa** ("Hierba flotante", 1959), formada por una serie de "composiciones con faro" y cuya primera imagen compara, de manera explícita, las formas de una botella, situada en primer término a la derecha y notablemente oscura, y un faro, situado al fondo, a la izquierda, ostentosamente blanco. David Bordwell (op. cit.) ha rastreado los posibles orígenes inspiradores de estas "composiciones" en films como **Joriku no dai-ippo** ("Primer paso hacia la tierra", 1932) de Yasujiro Shimizu o **Minam no kaze** ("Viento del sur", 1940).

(13) Además de prolongar, en otro nivel y con diferente impostación, las "figuras" que ya hicieron su aparición en el segundo plano de la película. De esta sutil manera se limita el grado de "arbitrariedad" que las imágenes iniciales parecían presentar. Pero esto se realiza *a posteriori*.

(14) Hecho aún más patente porque, como en la secuencia segunda de la película, una vecina vendrá a intercambiar unas palabras con el solitario Shukichi.

(15) Roland Barthes: "L'empire des signes", Genève, Skira, 1970.



Akibiyori
("La paz de un día de otoño", 1960), de Yasujiro Ozu