

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Conciencia y fugacidad. La vida frente a la muerte

Autor/es:

Santamarina, Antonio

Citar como:

Santamarina, A. (1997). Conciencia y fugacidad. La vida frente a la muerte. Nosferatu. Revista de cine. (25):34-37.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41048>

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**



El color del crepúsculo en Tokio

# Conciencia y fugacidad

## *La vida frente a la muerte*

**Antonio Santamarina**

*Kontakizunaren hasieratik bertatik Ozuren pertsonaiek pairatzen duten familia-galeraren eragile gisa edo metrajean zehar bizi behariko duten esperientzia gisa, heriotzak zinegilearen irudi gehienen gainetik planeatzen dihardu eta bere aztarna uzten du berarekin batera bizitzen ohitu behar duten eta ikasbidetzat hartu behar duten izakien existentzian. Kutsu nostalgiko eta garrantz batek blaitzen du haren presentzia eta Ozuren pertsonaiaak aurre egiten saiatzen dira, zen filosofia, oroipenak eta, noiz edo behin, sakearen eflubioak lagungarri dituztela.*

Íntimamente asociado a motivos temáticos como el de la pérdida o el de la soledad y a figuras de estilo como los planos vacíos (la ausencia) o el propio humo (la fugacidad de la vida), el tema de la muerte aparece como una constante reiterada en la filmografía de Ozu que va adquiriendo mayor protagonismo según ésta se desliza hacia su conclusión final.

Elidida en muchos casos, pero dejando sentir su influencia sobre la existencia cotidiana de los personajes del cineasta, la muerte es un acontecimiento que la mayoría de ellos ha conocido ya en sus vidas, pues es frecuente que, en cualquiera de las familias que Ozu presenta en sus ficciones, falte siempre algún miembro de ésta, ya sea el padre, la madre, un hijo,

un hermano, el marido, etc. Dejando al margen las connotaciones de otro tipo que esta pérdida representa o puede representar dentro del universo conceptual del cineasta, lo cierto es que la presencia de aquélla no parece alcanzar todavía un gran peso en la primera parte de su obra o, al menos, no presiona con la misma fuerza de gravedad sobre el desarrollo

argumental y estilístico del relato como lo hará en los últimos títulos de su producción.

Todavía en dos películas del período mudo como **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932) y **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), la muerte del padre de los protagonistas respectivos -presentada de manera similar en ambos filmes- es el acontecimiento inicial que desata el desarrollo de la narración y que obliga a asumir nuevas responsabilidades tanto a Tetsuo (en el primero de los títulos citados) como a Sadao (en el segundo), amenazando también con la desintegración del núcleo familiar en este último caso. A pesar de esta circunstancia, ambas películas llevan sus líneas temáticas principales por otros caminos (como ilustran de alguna forma sus títulos respectivos) sin excluir incluso hasta el deslizamiento por los senderos intrincados del melodrama en **No debe dejar de quererse a la madre**.

Por esos mismos vericuetos se adentra también **La mujer de Tokio** (1933) para concluir, como sucede también en **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), con el suicidio del protagonista masculino en un caso y femenino en otro. Ambos tipos de muerte -absolutamente infrecuentes en el cine de Ozu- guardan relación en los dos supuestos con la deshonra familiar y personal que sufren respectivamente ambos personajes y que, por encima de los avatares de la narración en cada caso, dejan entrever la pervivencia de viejos vestigios feudales en la sociedad japonesa de esos años sin llegar todavía a ese "ser para la muerte" característico del ideal guerrero *samurai*.

Inmersos en lo que podría denominarse la superficie externa del relato, Ozu presenta todos estos decesos de manera indirecta, recurriendo -como será habitual en

el tratamiento de este tema a lo largo de toda su obra- a sutiles elipsis que evitan el enfrentamiento directo con la muerte en la pantalla y que conjugan la omisión de ésta en las imágenes con la ausencia que el fallecido dejará en la vida del resto de los personajes de la narración. Todavía en una fase menos depurada de su estilo, el cineasta inserta inmediatamente a continuación del suicidio de Ryoichi (en **La mujer de Tokio**) un plano de varios relojes funcionando al unísono, e igual procedimiento emplea en **No debe dejar de quererse a la madre**, pero en este caso utilizando un reloj de pared. Este tipo de planos (demasiado evidentes en su significación, que aluden a la fugacidad de la existencia y a la continuidad inalterable del fluir del tiempo) desaparecerán prácticamente en su obra del período sonoro, siendo sustituidos por otras figuras estilísticas y procedimientos más elaborados y sutiles, algunos de los cuales anticipa el primero de los títulos citados.

La narración de **La mujer de Tokio** arranca, así, con una secuencia donde se muestra la armonía familiar existente entre Chikako y Ryoichi, los dos hermanos protagonistas de la narración, para a continuación salir la cámara al exterior e insertar dos planos que dejan ver un artificio que se mue-

ve con el viento y el humo que se escapa de las chimeneas de una fábrica. Dos planos que parecen prolongar la armonía interior con la exterior representada en este caso por el movimiento continuo de la naturaleza (el viento) y de la actividad humana (el humo de las chimeneas).

Esos dos mismos planos volverán a reaparecer, sin embargo, para cerrar la narración tras el suicidio de Ryoichi y la imagen aludida de los relojes en funcionamiento, pero, en este caso, trocando su significación y dejando, por una parte, entrever que la vida continúa tras la muerte de éste, que la existencia es efímera -como afirma uno de los personajes de **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961)-, y, por otra parte, haciendo sentir la ausencia definitiva del suicida, pues ambos planos vienen precedidos ahora de una escena donde Chikako y una amiga lloran la muerte del hermano.

La antítesis y, a la vez, la conexión existente entre ese juego de dos planos nace así de la propia sintaxis de la narración, de la propia estructura de la película, y permite mostrar, al mismo tiempo y de manera ambivalente, la ausencia física de Ryoichi y la continuidad de la existencia cotidiana sin él, dos elementos centrales en



El otoño de la familia Kohayagawa

la visión que el cineasta ofrece habitualmente de la muerte en sus filmes. Una disposición narrativa que Rafael Míret Jorba ha puesto de relieve también analizando la estructura de varias de las películas del cineasta y que lo han llevado a proponer que *"por lo general el principio y el final de las mismas suelen ser coincidentes, con la diferencia de que algunos de los personajes han 'desaparecido' (boda, fallecimiento) en su transcurso, pero los restantes miembros del grupo, generalmente familiar, seguirán repitiendo las mismas acciones con o sin ellos"* (1).

La circunstancia de que, como destaca el crítico citado y como señala el mismo Ozu en **Flores de equinoccio** (1958) por boca de uno de sus personajes: *"Hoy una boda, mañana un entierro"* (2), este tipo de estructura -y aun este tipo de procedimiento sintáctico- se utilice tanto cuando se produce un fallecimiento como cuando tiene lugar, habitualmente, el casamiento de una de las hijas, muestra la conexión que este tema mantiene con el de la pérdida (por abandono en los dos casos del domicilio familiar) y con el de la soledad que acecha a sus protagonistas, obligados a continuar viviendo en un hogar donde, después de ese suceso, nada será ya como antes y donde una sensación de vacío -como ilustran los planos finales de **El fin de la pri-**

**mavera** (1949), **Cuento de Tokio** (1953) o **El sabor del pescado de otoño** (1962)- invade todo el ambiente.

A pesar de ello, y como apunta también Rafael Míret Jorba, el mundo sigue su camino sin detenerse por estos acontecimientos completamente naturales en su discurrir, pero extraordinarios para quienes los sufren, y los personajes de Ozu -acaso imbuidos de esa filosofía *zen* que, como ama a la naturaleza, la siente siempre en movimiento y se acompasa a su ritmo- deben aprender a vivir con esa pérdida. De esa necesidad y de esa conciencia de la transitoriedad de la vida nace el sencillo comentario que, por todo epitafio, el abuelo de **Cuento de Tokio** realiza tras la muerte de su mujer, pronosticando simplemente que ese día será caluroso, una constatación resignada que, por lo demás, realizan también frecuentemente otra serie de personajes a lo largo de la filmografía del cineasta, certificando también que la vida sigue su curso a pesar de esos sucesos dolorosos y que la naturaleza apenas sufre alteraciones por ellos.

#### El recuerdo doloroso y la lucidez

Tras la experimentación de la pérdida y la aceptación, más de rai-gambre *zen* que estoica, de la misma, los personajes de Ozu profe-

san el recuerdo vivo de los fallecidos hasta tal punto que, como afirma Youssef Ishaghpour, *"los viudos y, sobre todo, las viudas, mantienen el culto de la memoria y de la viudedad eterna"* (3). En **No debe dejar de quererse a la madre** ese culto se aviva a través de los objetos que pertenecieron al padre (las pipas de fumar, la chistera, la pala de remero...); en **El comienzo del verano** (1951) se anticipa con la fotografía que, tras el retrato de toda la familia en la boda, se realizan los dos padres solos; en **Cuento de Tokio**, donde toda la película gira sobre la premonición de la muerte de la abuela, el recuerdo se plasma en el reloj de ésta que el abuelo regala a Noriko y se encuentra en el origen de la conversación que aquélla intenta mantener con su nieto; y en **El color del crepúsculo en Tokio**, por citar un último ejemplo, la oración que reza el padre ante el retrato de Akiko, tras haberse suicidado ésta, es el primer recuerdo que aquél dedica a su hija.

Más interesante resulta aún destacar que es precisamente la necesidad de preservar esta memoria la que se encuentra en el origen del conflicto que se desarrolla en **El fin de la primavera**, donde Noriko -una mujer educada en las costumbres tradicionales japonesas, como la película se encarga de subrayar- es incapaz de comprender a su padre cuando éste, para conseguir que ella misma acepte casarse, inventa una treta diciendo que pretende desposarse él también. Una incomprensión que manifiesta asimismo Ayako con su madre en **La paz de un día de otoño** (1960), cuando cree equivocadamente que ésta va a casarse de nuevo y que, por lo tanto, va a traicionar en cierta forma, como en el caso anterior, la memoria del esposo difunto.

En cualquier caso, esta necesidad de preservar intacto el recuerdo del desaparecido parece radicar,



en el cine de Ozu, en la propia esencia del individuo, en el interior de éste, ya que como el cineasta se encarga de subrayar en **Cuento de Tokio** o en **El otoño de la familia Kohayagawa**, las reuniones familiares no son, al fin y a la postre, más que simples rituales donde afloran, por lo general, otro tipo de intereses, casi siempre de raíz económica o laboral. Algo parecido sucede también con los funerales, que, por muy tradicionales que sean (con *bonzo* incluido, según se dice en la película), se toman también a la ligera algunos de los personajes de **Flores de equinoccio** precisamente por ese mismo carácter de fórmula ritual que tienen aquéllos.

No se trata, por supuesto, de una memoria que sea fácil de conservar y de un vacío que sea sencillo de rellenar, de ahí que, a medida que la muerte va adquiriendo mayor presencia en los últimos títulos del cineasta, la afición de sus protagonistas al *sake* vaya en aumento hasta llegar a la borrachera final de Mr. Hirayama en la película postrera del cineasta (**El sabor del pescado de otoño**) cuando, tras la viudedad y la boda de su hija, sólo le quedan a éste la soledad y los recuerdos.

En todo caso la experimentación de la pérdida o la vivencia de la muerte (si así puede llamarse) proporciona a los protagonistas de estas películas una especie de sabiduría nueva sobre la existencia humana que se traduce también en sus propios comportamientos a partir de entonces. Así, tras la muerte de su marido en **Las hermanas Munakata** (1950), Setsuko (la mayor de éstas) decide no volver a casarse por el momento con su antiguo novio, y otro tanto sucederá con Akiko en **La paz de un día de otoño** y Noriko en **El otoño de la familia Kohayagawa**.

La aceptación de la transitoriedad de la vida y de la fugacidad de



ésta, que la muerte revela a quienes la sienten cerca de ellos, parecen transmitir a los personajes de Ozu una mayor tolerancia y comprensión hacia los otros y un mejor conocimiento, al mismo tiempo, de sí mismos. De ahí, por una parte, que Takako intente, tras el suicidio de su hermana en **El color del crepúsculo en Tokio**, una última reconciliación con su marido pensando sobre todo en la felicidad de sus hijos, y de ahí, por último, que Noriko (que ha vivido ya la muerte de su cónyuge) sea el único personaje capaz de sacrificar una parte de sí misma para atender a los abuelos políticos en una película tan amarga como **Cuento de Tokio**.

Yendo un paso más allá aún podría afirmarse que es esa misma lucidez -unida inevitablemente a la deriva de los nuevos tiempos- la que conduce a varios de los protagonistas masculinos de estas películas a buscar la felicidad de sus hijas aun a riesgo de quedarse luego solos, con el único consuelo del *sake*, y es esa misma lucidez también la que, desde otro punto de vista, conduce a Akiko a casarse con quien ella desea (en **El otoño de la familia Kohayagawa**) sin sacrificarse por la familia o por el mantenimiento de unos intereses económicos y de unas costumbres ya añejas.

La aceptación de la presencia inevitable de la muerte parece conducir,

pues, a la mayoría de estos personajes a una valoración mejor del sentido que tiene su propia vida, la de los demás y la misma naturaleza, sin que esta conciencia deje de producir en ellos, sin embargo, una sensación de nostalgia, que combaten con la ayuda de los recuerdos, y una impotencia y amargura que ahogan, a veces, en el alcohol. La conciencia de la fugacidad de la existencia parece convertirse de este modo en un jalón necesario en ese tránsito hacia la lucidez que proclama la filosofía *zen*, en un paso necesario -y doloroso- que es preciso realizar si se quiere entender el decurso del hombre y el orden cosmogónico que rige sus destino. Una operación que, sin embargo, no es siempre fácil de resolver, como ilustran, pese a todo, las criaturas de Ozu.

#### NOTAS

1. Miret Jorba, Rafael: "Yasujiro Ozu. Primavera perenne de un cineasta intemporal". *Dirigido por*, número 81. Marzo, 1981. Página 31.
2. Un comentario similar surge también en **El sabor del pescado de otoño**, cuando, tras haber asistido al casamiento de su hija, la camarera de un bar pregunta a Mr. Hirayama, al verlo tan atribulado, si viene de un entierro o de un funeral, y éste le responde que, en alguna medida, sí.
3. Ishaghpour, Youssef: *Formes de l'impermanence: le style de Yasujiro Ozu*. Yellow Now. Bruselas, 1994. Página 16.