

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir

Autor/es:  
Hernández, Javier; Pablo Pérez Rubio

Citar como:  
Hernández, J.; Pablo Pérez Rubio (1997). Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir. Nosferatu. Revista de cine. (25):46-51.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41051>

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**



# Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir

**Javier Hernández Ruiz**

**Pablo Pérez Rubio**

*Yasujiro Ozuk bere karreran zehar sarrien landutako zinematografi generoa, zalantzarik gabe, melodrama da. Bere istorio guztiek dute genero horretatik zerbaít, neurri batean edo bestean: batzuetan komediarekin batera biziiz, edota guztiz estilizatu eta soildurik (berrogeita hamarreko hamarkadan eta hirurogikotaren hasieran). Ozuren melodramak, japoniar antzerki tradizionala nahiz amerikar melodrama klasikoa (Fidor zein Chaplin) iturburu dituela, oso esparru egokia eskaintzen du iragana eta etorkizuna, hau da, tradizioa eta modernitatearen orekatzeko ahalegin etengabearen krisialdian murgildutako gizartearen erretratua egiteko.*

Los estudios sobre la obra filmica de Yasujiro Ozu, especialmente en el ámbito occidental, han tendido a lanzar su mirada hacia aspectos que se refieren a la representación formal, opción fácilmente entendible si tenemos en cuenta que el cineasta japonés hace reposar gran parte de su imaginario filmico en un insólito despliegue de recursos cinematográficos, haciendo gala de un virtuosismo y una depuración inquestionables. Son menos, en cambio, los exégetas que han profundizado en las raíces argumentales y genéricas para establecer el modelo de referencia en el que se basan las heterogéneas historias que nutren sus ficciones. Comedia y melodrama son los dos marcos en los que se asienta de forma predominante su cine, algunas veces como moldes genuinos y las más interrelacionados en una sugestiva propuesta mestiza. En cualquier caso, si hubiera que privilegiar un género en el conjunto de su dilatada filmografía, éste sería el melodramático, hasta el punto de haberse convertido en cronista aventajado de los pequeños sufrimientos cotidianos de un Japón contemporáneo sometido a permanentes y traumáticas transformaciones. El debate entre tradición y modernidad, una de las obsesiones más recurrentes del universo ozuiano, provocará la aparición de fisuras en el orden familiar y social, que el cineasta explorará con una mirada bien diferente a la que caracterizaba a las viejas historias de *samurais*, mucho más cercanas a los planteamientos de una tragedia de tintes orientales, tamizada por la perspectiva budista. Parece pertinente, por tanto, el análisis de los mecanismos que operan en esta nueva forma de aproximarse a las "carencias" de un pueblo y de las manifestaciones dramáticas y narrativas que articulan cada uno de sus filmes.

Resultaría engañoso abordar esta incisión en el supuesto melodrama japonés, y de Ozu en particular, con el objetivo de agotar, e incluso comprender con total plenitud, un universo cultural que nos es tan ajeno, por no decir abiertamente refractario. No resulta cómodo, en consecuencia, acometer sin cautela un problema teórico que devendría pretencioso sin tomar las debidas precauciones; aunque se ha intentado la aproximación más objetiva a aquellos aspectos que se derivan de una cultura melodramática genuinamente japonesa, no nos consideramos capacitados para lanzar afirmaciones definitivas en un territorio tan resbaladizo como éste. Nos parece más sensato intentar indagar en aquellas estrategias de dicho género que están en sintonía con los códigos que lo delimitan en Occidente. Porque, ¿hasta qué punto los melodramas de Yasujiro Ozu son el resultado cinematográfico de una tradición literaria y teatral específicamente nipona? ¿En qué medida afecta a su obra el conocimiento que el cineasta tenía de las principales propuestas en este campo desarrolladas en Europa y, fundamentalmente, en Hollywood?

No deja de ser curioso que Ozu haya sido considerado casi unánimemente como "el más japonés de los cineastas japoneses". Este tipo de afirmaciones responde muchas veces más a estereotipos y lugares comunes transmitidos en cadena que a un verdadero conocimiento, muchas veces complicado, de la obra completa de los cineastas. Contemplar las películas de Ozu supone enfrentarse a un complejo mosaico de relaciones que van desde la cultura teatral clásica de su país (*kabuki*, *shinpa*) a los planteamientos de la literatura de su tiempo; pero no es tarea complicada percibir en ellas las influencias del celuloide occidental a través de los más diversos géneros y tendencias: cine cómico norteamericano, cine ne-

gro, comedia e, incluso, en casos particulares, como **Historia del caballero de la pensión** (1947), neorrealismo italiano. Y por lo que se refiere al melodrama, el propio Ozu comentó en más de una de sus herméticas y lacónicas entrevistas que entre las referencias conscientes más importantes de su cine de la etapa silente se encontraban King Vidor, Charles Chaplin, Rex Ingram o las cintas de Lillian Gish.

En este mismo foro (1), Dario Tomasi profundizaba no ha mucho en las fuentes autóctonas de que se nutre el melodrama japonés, sobre todo en el período anterior a la aparición del sonoro. Pero no es ocioso recordar ahora las dos vertientes dramáticas tradicionales que adaptó el cine en un intento de asimilar y actualizar las tendencias más populares de la cultura nacional: el *jidai-geki*, drama histórico vinculado al *kabuki* que narra historias épicas contextualizadas en el Japón feudal (explotado, por ejemplo, por Mizoguchi en sus películas más conocidas aquí) y el *gendai-geki* o drama contemporáneo y familiar, vinculado al más moderno teatro *shinpa*. En este último ámbito, el cinematógrafo desarrolló el *shomin-geki*, drama doméstico de clase media o media-baja ("drama de gente corriente"), que a veces puede compatibilizar en su trama algunos elementos propios de la comedia. No en balde es una de sus estrategias habituales la mezcla de sonrisas y lágrimas con el objeto de capturar la vida cotidiana de los japoneses del siglo XX en su forma más pura y esencial (2). El *shomin-geki* es, dentro de estas coordenadas, un marco multiforme que aúna subgéneros como el *sarariman* (*salary man* o problemas relacionados con la economía familiar), el *haha-mono* (film que relata las relaciones entre una madre y sus hijos), el *gakusei-mono* (film sobre estudiantes) y otras variaciones que juegan con diferentes

contextos sociales y familiares. Ozu encontró en él el acomodo perfecto a sus necesidades expresivas e ideológicas, y más si tenemos en cuenta que Shiro Kido, director de la productora Shochiku, para la que trabajó casi en exclusiva, se había especializado en este tipo de películas dirigidas a un público pequeño-burgués o al proletariado urbano, y en su mayoría femenino.

### Generaciones en conflicto: la herida familiar

Inscrito en este marco referencial, el cine de Ozu no destaca precisamente por la originalidad de sus planteamientos temáticos ni de los problemas desplegados a través de ellos. La recurrencia casi hasta el agotamiento y la repetición de fórmulas con mínimas variaciones argumentales le convierten en un cineasta del gesto, del detalle, casi podríamos decir minimalista. Un análisis pormenorizado de sus melodramas (a veces, como ocurre en Hollywood, sometidos a un mestizaje con la comedia o el cine negro -**Una mujer fuera de la ley** (1933)- permite detectar un limitado abanico de conflictos; el principal de todos ellos es el que afecta a las relaciones familiares y, más concretamente, entre padres e hijos, al permitirle efectuar una revisión permanente de las transformaciones sociales experimentadas por el colectivo nipón a lo largo de las cuatro décadas que abarcan su obra. Desconociendo la totalidad de su filmografía -en su mayor parte perdida- hasta **He nacido pero...** (1932), se constata cómo en los años treinta la relación paterno-filial adquiere tintes abiertamente folletinescos; así, en **No debe dejar de quererse a la madre** (1934) una viuda se hace cargo de sus dos hijos. Cuando el primogénito se dispone a ir a la universidad, descubre que la mujer que le ha cuidado y en la que ha depositado todo su amor no es

en realidad su madre natural. Tal hallazgo supondrá un derrumbamiento moral que le acarrearán problemas tanto con la madre como con su hermano, sobre todo al creer que el trato hacia ambos no es igualitario, pero tras una temporada conviviendo con una *geisha* volverá al hogar como hijo pródigo. Igualmente, en **Un albergue de Tokio** (1935) se plantea el problema del paro ilustrado con el caso de Kihachi, un padre viudo con dos hijos que debe vagar en busca del sustento; tras jornadas de hambre e intemperie, una piadosa hostelera les da cobijo gratuito. El orden parece reinstaurado una vez que el padre ha encontrado trabajo, pero las complicaciones reaparecen a través de una madre y una hija en circunstancias agravadas porque la niña sufre una enfermedad difícilmente curable. La madre debe prostituirse para facilitarle medicamentos, y Kihachi, que ha dudado de su honor en un principio, llega a sacrificarse por ella robando el dinero que permite curar a su pequeña pero que le declarará prófugo de la justicia. Bastan estos dos ejemplos para observar la mixtificación que con-

tienen estos filmes, en los que se aprecian rasgos tanto del folletín occidental decimonónico como del teatro *shinpa*, del que procede precisamente esta concepción de un nuevo género bautizado en japonés como *merodorama*.

Este problema familiar habrá evolucionado en los años cincuenta hacia una fórmula más relajada y contemplativa, sin los excesos argumentales de los antes comentados. Películas como **Historia del caballero de la pensión** o **Una gallina azotada por el viento** (1948) se sitúan como gozne entre ambas perspectivas; la primera de ellas (3), tamizada por una mirada próxima a la del neorrealismo italiano, que entonces se encontraba en su cima expresiva, y que informa del hallazgo de un niño perdido en una gran ciudad, permitirá a Ozu la reflexión sobre el abandono de los padres hacia sus hijos en el duro período de posguerra; cuando todo parece encaminarse hacia las líneas más acusadas de un nuevo folletín, reaparece el padre del niño que, frente a la creencia social de que lo ha abandonado por no poder alimentarlo, en realidad demuestra que lo

perdió días atrás y que ha recorrido toda la región en su busca. Aunque Ozu no desdeña aspectos críticos (e incluso muestra en los planos finales, de inequívoco sabor neorrealista, los grupos de huérfanos sin hogar), se descubre ya aquí una mirada más pausada y contemplativa que estiliza su contenido hacia territorios alejados de la crispación melodramática habitual. Por su parte, **Una gallina azotada por el viento** nos devuelve a los territorios aparatosos próximos a los de **Un albergue de Tokio**, aunque expuestos formalmente de manera más contenida (anticipo de la escritura del autor en el decenio final de su obra), al narrar el sufrimiento de una madre que debe recurrir -nuevo sacrificio en forma de derrumbamiento moral- a la prostitución para hacerse cargo de las facturas de hospital de su hija enferma.

No es fácil inscribir películas como **El fin de la primavera** (1949), **Las hermanas Munakata** (1950), **Flores de equinoccio** (1958), **La paz de un día de otoño** (1960) o **El sabor del pescado de otoño** (1962) como melodramas en el sentido estricto del término. Todas ellas abordan, con ligeras variantes, el debate entre una visión paterna, celosa de la tradición familiar, y el individualismo de los hijos, de aire occidental. Se trata de un recurso melodramático propio del acervo cultural japonés, que recrea la tensión "entre el giri (las obligaciones contraídas con la familia, la sociedad, el Estado) y el ninjo (o sentimientos personales)" (4). Muchas veces la primera se constata en la figura del cabeza de familia, auténtico patriarca que dicta la moral, a veces con la hipocresía de quien se siente en la obligación social de parecer "moderno", pero de puertas adentro es incapaz de superar sus ancestrales creencias familiares (en **Flores de equinoccio**, el padre que acaba de saludar en público una boda por



La paz de un día de otoño

amor, es incapaz de reconocer este derecho a su hija, cuando él mismo le ha buscado un pretendiente de mayor rango social). Aquí radicará la vertiente más "melodramática" de este grupo de filmes; los hijos, aunque convencidos de que deben luchar por su libertad sentimental, optarán por el sacrificio (ley suprema del aparato melodramático) para no conculcar el orden patriarcal y para no abandonar a su progenitor -siempre viudo- en la mayor soledad. Una excepción, por lo que tiene de sorprendente regreso a patrones más folletinescos y sórdidos, es **La hierba errante** (1959), que relata la historia de un actor de teatro *kabuki* cuya compañía actúa, como cada año, en un pequeño pueblo costero (otra novedad en un autor eminentemente urbano); su joven amante, actriz a su cargo, explotará de celos al comprobar cómo visita asiduamente a una mujer y su hijo. La revelación de que en realidad es el padre de éste dará paso a una catarsis colectiva: el protagonista se replantea su identidad; su hijo reniega de sus orígenes y se fuga; la madre expía en silencio la huella de un error pasado; finalmente, la joven amante, tras turbulentas dudas, reafirma su amor. En definitiva, el falso orden inicial será reinstaurado: toda una parábola, en clave de melodrama, sobre la inmutabilidad de este cosmos moral que se cuestiona y se reafirma a la vez.

Las mutaciones de la sociedad japonesa y su incidencia en las relaciones familiares quedan al descubierto de manera ejemplar en **Cuento de Tokio** (1953), una de las cimas expresivas del autor. Se trata en realidad de una fábula que destila nostalgia de los valores tradicionales irrecuperables, según los cuales los hijos debían ocuparse de procurar una vejez feliz a sus padres. Si el sacrificio de éstos era el detonante del sufrimiento en los melodramas ozuianos de esta década, ninguno de los vástago



gos de los ancianos protagonistas de este film parece estar dispuesto a renunciar a su bienestar en favor del de ellos. Aparente contextualización nipona de **Make Way for Tomorrow** (Leo McCarey, 1937) (5), no se trata *strictu sensu* de un problema generacional, sino de la denuncia del desajuste entre lo que los padres-ancianos han dado a sus hijos y lo que éstos les devuelven (la ignorancia, cuando no el más explícito desprecio: "*son unos amigos campesinos que han venido a visitarnos*", dice de ellos una de las hijas). Esto coloca el dedo en una llaga melodramática de primer orden.

Otra de las grandes fisuras que padece la institución familiar, y que genera conflictos sobredimensionados, es la pobreza derivada de la inestabilidad social del Japón de las décadas centrales del siglo XX. El problema económico no lo es en sí mismo, sino como causa de seísmos más profundos que afectarán al terreno sentimental y, frecuentemente, al del honor familiar. **He nacido pero...** habla de la pérdida de la autoridad paterna a partir de la visión de unos niños que contemplan cómo su padre debe arrastrarse ante el jefe

para preservar su empleo y mantener a su familia; **La mujer de Tokio** (1933) ilustra el sacrificio de una joven que tiene que prostituirse para poder sufragar los estudios universitarios de su hermano, que termina suicidándose; y en la citada **Una gallina azotada por el viento** será la madre la que recurra a esos dolorosos extremos, como ocurriera trece años atrás en la parte final de **Un albergue de Tokio**.

Todos estos elementos convergen de manera ejemplar en **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), una especie de *summa* de situaciones, estrategias y personajes trabajados con un lúcido sincretismo sin renunciar a la poética más acendrada de Ozu. En el entramado argumental se dan cita sin colisionar los temas recurrentes del autor: la crisis matrimonial provocada por el individualismo a ultranza; la pérdida de la autoridad paterna; el descenso a los infiernos de una joven que termina, al abortar, desafiando a las leyes de la vida; la herida de la madre que abandonó a su familia por un amante ocasional... En definitiva, un cataclismo colectivo que no es sino consecuencia de que cada uno de los personajes ha hecho

dejación de sus funciones en el entramado social.

### Melancolía, poesía cotidiana

En el melodrama de la tradición occidental se parte de una situación y unos personajes heridos en el pasado: una carencia que supura en el presente haciendo la vida irrespirable a la espera de una purificación retardada. Este esquema se adapta, bajo formas y grados diferentes, a las películas de Ozu de los años treinta; una progresiva (y ya aludida) estilización terminará por desproveer a sus relatos de los punzantes espolones melodramáticos en el grueso de sus cintas de los años cincuenta y primeros sesenta. Ozu opta ahora por limar el contenido puramente dramático, por difuminar esta herida en el ámbito del día a día. No hay en su cine grandes pasiones, ni encendidos rencores, ni terremotos sentimentales; tan sólo la falla que nace de la profunda insatisfacción existencial. El clima social posbélico nipón había propiciado una fase de desesperación existencial, de falta de ilusiones colectivas; incluso la determinante conciencia de la muerte había sumido en el individualismo y el egoísmo a toda la generación que había padecido los horrores de la guerra. Estos dramas de Ozu plasman en el fondo la melancolía

de la "herida del tiempo" (6) que revierte en la conciencia de envejecimiento, en la sensación de pérdida inexorable, de la desesperante inmutabilidad de las cosas, sobre la que **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961) es una reflexión sensible y profunda. Una fuga temporal que queda de manifiesto en los títulos de esta etapa final que hacen alusión a estaciones y subestaciones asociadas a estados de ánimo que ilustran el tono argumental: **El fin de la primavera**, **El comienzo del verano** (1951), **El comienzo de la primavera** (1956), **El color del crepúsculo en Tokio**, **Flores de equinoccio**, **La paz de un día de otoño** y **El otoño de la familia Kohayagawa**. El director asume así la tradición que proviene del pensamiento *zen* y que se manifestaba de manera brillante en los *haiku*, en los que el poeta se sentía interpelado en su subjetividad por el tránsito entre las diferentes estaciones del año.

Este desasosiego existencial se hace presente de manera especial en **El comienzo de la primavera**, donde un gris oficinista de una fábrica de ladrillos constata la mediocridad en que se halla sumido y huye de ella a través del adulterio y el alcohol. Esta actitud contrasta con el sosiego y resignación con que los otros personajes de este grupo de filmes aceptan

los avatares de su destino, incluso cuando éste implica el sacrificio de su propia felicidad. Las leyes del azar, que determinan buena parte de los melodramas occidentales y que conforman una imaginaria muy reconocible, han sido diluidas en un lago estancado como metáfora de un determinismo asumido por todos de manera natural, sin conciencia del "yo". De hecho, y de acuerdo con la mentalidad budista, se ha producido una desactivación -suponemos que consciente- del sustrato romántico conformado en torno a la subjetividad y que ocasiona los tormentos y frustraciones de los héroes melodramáticos.

### La poética de la desdramatización

Ozu renuncia deliberadamente a los grandes acontecimientos que caracterizan los melodramas en clave occidental en beneficio de una sucesión de eventos instalados en la cotidianeidad. Como las bodas, los fallecimientos o los encuentros y rupturas amorosos están generalmente elididos o narrados en *off*, debe recurrir a los pequeños ritos para otorgar cierta relevancia a un devenir diario que sin ellos resultaría demasiado anodino (por carente de tejido dramático). Así, las reuniones domésticas al atardecer, las comidas y los encuentros entre amigos en los salones de té, ritmados por los sorbos de *sake*, adquieren el relieve de auténticos ceremoniales en los que se inyecta implícitamente, secundados por la palabra, la sustancia dramática. Liturgia que tiene lugar comúnmente en espacios que adquieren una función narrativa específica: el salón de té como planteamiento de los problemas y esbozo de sus posibles soluciones, la oficina como santuario laboral mucho más cercano al dinamismo occidental y el hogar como epicentro de intimidad en el que tienen lugar los desenlaces y los acontecimientos más



El color del crepúsculo en Tokio

## El comienzo de la primavera

sustantivos de la trama. El *atrezzo* no permanece ajeno a esta dramaturgia: los atuendos occidentales se reservan para el trabajo y para personajes que hacen gala de independencia y modernidad, mientras el *kimono* tradicional "viste" las confesiones nocturnas en el ámbito hogareño.

Los aspectos hasta ahora analizados han venido a hacer notar la existencia de una curiosa dialéctica de aceptación y desmarque respecto a los modelos del universo melodramático occidental. No obstante, si hay una variable en la que la aportación de Ozu al género se singulariza en su dimensión oriental, ésta es la tendencia acusada a la desdramatización acompañada de una profunda estilización, operación estética que se enmarca en el contexto de la herencia tradicional del teatro nipón. Contemplados sus largometrajes con nuestros parámetros, constatamos que falta la "potencia expresiva" de los melodramas a los que estamos acostumbrados; los actores no se tocan (de acuerdo también con los usos sociales), apenas gesticulan (los actores recibían la orden tajante por parte de Ozu de contenerse al máximo), los acontecimientos parecen diluirse en los recovecos del relato: se percibe, en suma, una ausencia de naturalidad que dificulta la pregnancia del discurso (7). Incluso los sucesos más climáticos son narrados verbalmente más que dramatizados, como señalara David Bordwell (8). La catarsis, tal como se entiende desde los griegos, es suspendida hasta el punto de evitar cualquier explosión de afectividad y dramatismo; los momentos álgidos se camuflan entre los más anodinos; y la banda sonora musical renuncia a su capacidad enfática para, a lo sumo, perderse en la diégesis, a excepción de los planos de transición entre secuencias. Todo el complejo (y aparentemente sencillo) despliegue filmico se pone también al servicio de este efecto



desdramatizador; la cámara ausculta a los personajes con pudor, refugiada en planos fijos y en la distancia suficiente como para salvaguardar la intimidad de los sentimientos. En este proceso distanciador desempeña un papel determinante la dimensión plástica; tanto los esmerados encuadres como la profundidad de campo, la iluminación o el desplazamiento de personajes y objetos contribuyen a neutralizar cualquier asomo de dramatismo explícito, en contraste con las soluciones filmicas occidentales, casi siempre tendentes al exceso y al subrayado. Pocos cineastas en la historia han conseguido contagiar al espectador la sensación de melancolía que rezuman las películas de Ozu, sobre todo en la etapa final de su carrera; y ello valiéndose de muy escasos recursos, pero enormemente expresivos. La mirada oriental de Ozu propició uno de los más sorprendentes milagros: el melodrama sin -aparentemente- drama. Sólo queda, pues, la música (*melo*) tejida con sus irrepetibles y depuradas imágenes.

## NOTAS

1. "Los japoneses, el melodrama y el amor". *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. Páginas 54-63.
2. Cfr. Noletti Jr., Arthur: "Ozu's *Tokyo Story* and the Recasting of McCarey's *Make Way for Tomorrow*". En Desser, David (ed.): *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge University Press. Cambridge, 1987. Páginas 25-52.
3. Al parecer, esta película inauguró en el cine japonés la moda de las películas sobre niños, que se plasmó en títulos como *Te o tsunagu kora* (1948) o *Wasurewarata kora* (1949), ambas de Hiroshi Inagaki, así como otras de Hiroshi Shimizu o Minoru Shibuya.
4. Santos, Antonio: *Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Página 65.
5. Al parecer, Ozu no llegó nunca a ver esta cinta, pero sí su guionista Kogo Noda. Cfr. Noletti Jr., Arthur: op. cit. Nota 2.
6. Miret, Rafael: "Viaje a Tokio". *Dirigido*, número 200. Páginas 84-85.
7. Cfr. Yoshimoto, Mitsushiro: "Melodrama, Postmodernism and Japanese Cinema". En Wimal Dissanayake (ed.): *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press. Cambridge, 1993. Páginas 101-126.
8. *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988.