

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Niños de primavera. Los niños de Ozu

Autor/es:
Lrureta, Luis

Citar como:
Lrureta, L. (1997). Niños de primavera. Los niños de Ozu. Nosferatu. Revista de cine. (25):52-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41052>

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



Buenos días

Niños de primavera. Los niños de Ozu

Luis Irureta

Ozuk bere filmeetan agertzen dituen haurrengan munduko edozein hiritarrek neke handirik gabe ikus lezake bere burua islaturik, eta haien portaera, ia inoiz hutsik egin gabe, bere filmeetariko batetik atera genezakeen printzipioaren araberakoa da: "Haurrak, benetan haur izango bada, nahitaez bihurria behar du izan". Nork ez du, gurasoei telebista ikusten geratzeko baimena eskatu ondoren, ezezkoaren aurrean kasketaldia harrapatu? Nork ez du eskolako lagunekin sekula borrokarik egin, edota, edozein aitzakia dela medio, eskolara joateari utzi? Nork ez du noizbait gurasoei bizitza osoan berriro hitz egingo ez diela zin egin? Hortzorearen tutua erdialdetik zanpatu izanagatik inoiz errieta egin ez diotenak jaurti dezala lehen harria.

"La infancia es el mejor momento de la vida", dice Kihachi, el protagonista central de **Un albergue de Tokio** (1935), mientras contempla a sus hijos, que juegan junto a la hija de Otaka.

Y a partir de ahí, la nostalgia, habría que añadir.

Porque, en efecto, toda la filmografía de Ozu, o al menos la parte más significativa de lo que conocemos, no es sino una recreación

nostálgica del tiempo presente, una mirada melancólica que se lamenta de haber perdido la inocencia, propia de la niñez, y que se adentra en un universo adulto donde la vida no se manifiesta ya en el estado primario, lleno de pureza y fascinación,

con que se despliega ante los ojos de un niño, sino a través de los pequeños problemas cotidianos que la conforman, una vida que transcurre lenta, pausada, a través de todas las estaciones, a golpe de abanico.

Cuando leemos -casi habría que decir "escuchamos"- las palabras de Kihachi, de pronto nos parece estar asistiendo a uno de esos momentos en que el autor habla más claramente por boca de sus personajes.

"Puede parecer una tontería, pero me gustaría volver a ser una niña", contesta Otaka, clamando por la recuperación de esa inocencia. Una pérdida de inocencia que Ozu trata de sublimar en el mundo adulto a través de una visión poética de la vida y a través de un sentido del humor que le reconcilian con el tiempo presente y con las ganas de vivir.

El interés de Ozu por la plasmación del universo infantil se manifiesta de manera clara en su filmografía, con varias películas donde los niños son protagonistas y otras donde se convierten en personajes secundarios que suman su presencia a la trama central. Películas como **He nacido pero...** (1932), **Buenos días** (1959), **Historia del caballero de la pensión** (1947) o **Un albergue de Tokio**, tienen a los niños como eje central de sus tramas, sin olvidar que en otras películas, como **El comienzo del verano** (1951), mantienen igualmente una presencia destacada. Por no citar aquellas que se han perdido, como **Los sueños de la juventud** (1928), situada en un internado escolar, u otras como **El coro de Tokio** (1931). También conviene recordar los filmes protagonizados por universitarios, como **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932) o **He terminado la universidad pero...** (1929), que de alguna manera reflejan el mismo espíritu de inmadurez previo a la edad adulta, y

que reflejan una universidad que no deja de ser un trasunto de su hermana menor, la escuela. En **Cuento de Tokio** (1953), la presencia de los niños, aun siendo testimonial, no deja de ser importante: el hermano mayor de los dos niños es el primero en quejarse y en dejar patente que los abuelos son un estorbo, al comprobar que le han quitado la mesa de estudio de su habitación para que en ella duerman los abuelos. Son el elemento sincero, alejado de la hipocresía de sus mayores.

Pero, ¿qué atractivo encuentra Ozu en los niños para realizar a través de sus personajes unas afirmaciones como las de Kihachi u Otaka, o para dedicarles dentro de su filmografía una atención, si no principal, sí por lo menos destacada?

La respuesta está en que en los niños de Ozu está la esencia de la vida misma, el contacto del hombre con su propia animalidad, con las leyes más elementales de la naturaleza, el hedonismo más básico, un proceso previo a la paulatina civilización a la que se verá sometido, mediante un largo e implacable proceso de educación, particularmente severo en la sociedad japonesa. Por eso, para los niños de Ozu, lo más importante tiene que ver con la satisfacción directa de los sentidos y las necesidades más primarias.

Los niños de Ozu tienen hambre, les gusta el dulce, quieren ver la televisión y que su padre les compre una, que les compre también unas vías de tren eléctrico, son capaces de dormirse en cualquier esquina, les da pereza levantarse por la mañana, hacen como que se van a lavar la cara y no, mentirán todo lo que haga falta para conseguir algo a cambio, pedirán dinero por darle un masaje a su abuela, respetarán sólo a aquél que tenga la fuerza, discutirán sobre quién tiene el padre más importante, harán chocar su comportamiento con las rígidas reglas de etiqueta y cortesía japonesas a través de un variado repertorio escatológico que va desde rascarse los genitales o dejarse la bragueta abierta, a mear en la calle, mearse en la cama (o en el *futon*, mejor dicho), tirarse pedos, manchar los calzoncillos o decir de manera demasiado directa que se van al baño; actuarán por mimetismo, imitando siempre el hermano menor al mayor y, sobre todo, mantendrán siempre una postura digna y rebelde ante la autoridad de los padres, dispuestos a declararse en huelga de hambre, en huelga de silencio o en huelga de lo que sea con tal de mantener esa dignidad, pero, ¡ay!, siempre dispuestos a hacer excepciones y a renunciar a sus principios de manera corrupta, a inclinar la cabeza ante los padres, cuando la natura-



Buenos días

leza o el estómago comienzan a reclamar la satisfacción de esos mismos sentidos.

Los niños de Ozu son unos trastos. Como dice el señor Yoshii, padre de los dos niños de **He nacido pero...** (¡y pocos como él con tanto derecho a decirlo!), "*los niños dignos de ese nombre son todos traviesos*". Los verbos con los que mejor se manejan son los de pedir, comer, jugar, pelear, dormir, quejarse... Pura volición. Y si no tienen lo que quieren no tardarán en recurrir a su medio de protesta más socorrido: la célebre pataleta.

Porque los niños de Ozu son niños verdaderos, reales, niños que se expresan a través del juego, niños que son la quintaesencia del egoísmo sin complejos, niños que proyectan el pensamiento hacia fuera, hacia la acción, con nula capacidad de introspección y cuya toma de contacto con la vida es principalmente a través de los sentidos. Son, en cierta manera, como animales, como gatos que juegan con una pelota.

Los niños de Ozu se encuentran alejados de esos niños de mirada enigmática a los que estamos acostumbrados por estos lares -con resultados muy notables, por otro lado: pensemos en clásicos como **El espíritu de la colmena** (Víctor Erice, 1973), **Cría cuervos** (Carlos Saura, 1975) o la más reciente **Secretos del corazón** (Montxo Armendariz, 1997)-, niños que enseguida interiorizan sus pensamientos, y detrás de cuyas pupilas siempre adivinamos la presencia de un señor más o menos entrado en años, niños-adultos de cuyas bocas surgen a menudo unos "porqués" más o menos existencialistas ante el descubrimiento del mundo. Los niños de Ozu, no. Están más cerca de la travesura que de la sensibilidad, que no deja de ser una cualidad adulta. Es más, si hay algo que llama la atención en ellos es precisamente eso, su insensibilidad, in-

cluso en ocasiones cierta crueldad, su frialdad, esa incapacidad para apreciar acciones que no estén directamente regidas por la ley del más fuerte.

Y no es que los niños de Ozu no tengan nunca motivos para interiorizar ni para tener traumas. Es muy emblemática en este sentido **Un albergue de Tokio**, una de las películas más conmovedoras de Ozu, en la que se nos presenta a unos niños que vagan por los suburbios de Tokio junto a su padre, y que viven el problema del hambre como un drama cotidiano. Pues bien, a pesar de todo, esos niños no abandonan en ningún momento su condición de niños y su inocencia se convierte en el mejor aliado para afrontar las dificultades con el mejor espíritu. En contraposición al padre, que se abate con relativa facilidad ante la dureza de su situación (los adultos piensan, son conscientes, luego se deprimen), son los niños (inconscientes) quienes terminan por animarle y quienes saben reaccionar con soluciones imaginativas que jamás saldrían del cerebro de un adulto. Ese conmovedor festín invisible que se saca de la manga el mayor de los hermanos para levantar la moral de su padre, festín que acaban disfrutando casi como si fuera real, nos enfrenta a unos niños que no reciclan las dificultades en introspección o en melancolía, sino que utilizan la ingenuidad para ignorar las mismas. No pierden en ningún momento su ilusión por la vida, incluso en las circunstancias más sangrantes, y serán capaces de preferir una bonita gorra a un perro que se puede comer.

La infancia en Ozu es un paraíso feliz previo a la asunción de las responsabilidades del mundo de los adultos y anterior a la toma de conciencia de las pequeñas miserias de la vida. Hasta los momentos duros de la vida lo son menos si se miran a través del punto de vista de un niño. ¡Qué diferentes

las lágrimas de los mayores a las de los pequeños! Las lágrimas de los niños de Ozu son lágrimas de cocodrilo, casi una excrecencia más como los mocos o la orina; los niños de Ozu se arrancan a llorar de repente y dejan de llorar con la misma facilidad con la que empezaron. Lloran como los de los tebeos, con los puños cerrados y enjugando las lágrimas con los nudillos. Y sus motivos nos hacen reír por la pequeñez de sus problemas: querer ver la televisión o no poder jugar al *baseball* porque no se ha secado el barniz con que han pintado el bate. "*Debe haber un niño llorando en alguna parte*", dice el abuelo en **El comienzo del verano** al ver un globo que se pierde en el cielo. ¡Qué diferente ver llorar, o simplemente lamentarse, a sus mayores!

Los niños de Ozu representan la vida en estado puro. Tanto es así que Ozu llega incluso a utilizarlos como recurso dramático en dos momentos particularmente brutales en los que actúan como contrapunto vital de la muerte. En **Cuento de Tokio** la abuela observa en el descampado cómo el pequeño Isamu arranca las hierbas, ajeno a las preguntas que ella le hace. Le pregunta qué quiere ser de mayor, si quiere ser médico como su padre. Entonces, la abuela realiza un giro a su pregunta convirtiéndola en amarga reflexión: ella no podrá verlo porque ya no estará aquí. Lo dice en voz alta pero, por supuesto, el niño permanece inconsciente a sus palabras. Si tuviera algo de conciencia, ésta le ligaría a la muerte. Y los niños son la vida. El otro momento en que la niñez se contrapone frontalmente con el sufrimiento amargo y con la muerte es aquél en que Akiko, una de las hermanas de **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), regresa a casa enferma y trastornada debido a varios desengaños. Cae al suelo. De pronto ve andar hacia ella a un bebé balbuceante que apenas ha aprendido a andar. Le

observa unos segundos y se arranca a llorar desconsoladamente. Akiko terminará por arrojarse a las vías de un tren (precisamente de un tren...) y morirá poco después. Es revelador que para estas dos secuencias Ozu haya elegido a dos niños muy pequeños, particularmente incapaces de interpretar los signos de sufrimiento, particularmente inconscientes, particularmente ligados a la vida que comienzan a descubrir. Curiosamente, Akiko, en pleno delirio de fiebre anterior a la muerte, dice que no quiere morir, que quiere comenzar de cero. Comenzar de cero: la misma expresión que utiliza Otaka en **Un albergue en Tokio** cuando echa de menos volver a ser una niña. Comenzar de cero: regresar a ese paraíso feliz anterior a que las cosas se torcieran.

Y es que la infancia para Ozu es un mundo cercano a la precivilización, cuasi animal, anterior a las responsabilidades y al verdadero sufrimiento. Todo lo que viene después no es sino la progresiva represión de la animalidad del hombre para ceñirlo a patrones de comportamiento preestablecidos a través de una sucesión de instituciones cuyo primer eslabón es precisamente la escuela, seguido posteriormente de la universidad, del trabajo en la oficina o el matrimonio.

Sabemos que Ozu no amaba la escuela, que no era un buen estudiante, y que llegó incluso a ser expulsado de la Escuela Superior con un cero en conducta; mucho nos tememos que tampoco era muy entusiasta del trabajo de oficina habitual del *salaryman* japonés; y no nos cabe duda (y no nos referimos aquí a su conocida soltería) de que tampoco sentía particular simpatía por el matrimonio en su vertiente más institucional y más social representada por el *Omiai* o matrimonio arreglado. Todas ellas instituciones que condicionan e incluso en ocasiones anulan el sentimiento ver-



dadero de los hombres y los obligan a actuar según patrones externos, ajenos a su naturaleza esencial.

Sin embargo, conocemos bien su faceta de defensor sin complejos del placer de beber, es decir, del placer de disfrutar de la desinhibición que proporciona la bebida, un placer que le acerca de nuevo a su animalidad, a su naturaleza verdadera, alejado de los comportamientos rígidos de la sociedad japonesa, en la que la bebida constituye una de sus válvulas de escape mejor toleradas, a pesar de tener que ser soportada por esposas abnegadas. Los bares de Ozu, al menos cuando de lo que se trata es de beber, son el reencuentro con la propia esencia del hombre, el lugar donde uno puede decir lo que piensa, libre de ataduras, exactamente como cuando era un niño, una especie de tiempo muerto en el entramado social.

No es casualidad que una de las películas más emblemáticas de Ozu en el tratamiento de la infancia se titule precisamente **Buenos días**, título que hace referencia a esa multitud de normas de cortesía que hacen posible las relaciones en el mundo de los adultos y que desde el punto de vista de los niños no son sino meras manifestaciones de hipocresía. Los niños, como animales que casi son, no están acostumbrados a reprimir sus instintos, a regir su compor-

tamiento por normas. Recordemos que uno de los rasgos más característicos de la sociedad japonesa es la represión de las emociones y la no exteriorización de las mismas como signo de fortaleza moral. Todos hemos visto alguna vez a esos luchadores de *sumo* que ganen o pierdan conservan su gesto hierático y pétreo. La infancia es en Japón casi el único momento en que las palabras y las emociones van de la mano, en que estas últimas se expresan libremente. A partir de ahí comienza ese ceñir las emociones a una complicada maraña de reglas preconcebidas: esa pareja de enamorados que en lugar de declararse el amor directamente en el andén de la estación, habla del tiempo, o ese empleado que en lugar de comportarse con libertad, se inclina con sumisión ante el jefe del que depende su puesto.

En cuanto al punto de vista que Ozu adopta frente a la postura díscola de sus niños, cabría pensar, en primer lugar, que Ozu se siente plenamente identificado con el enfoque rebelde de sus niños, dado que no hay nada en ellos que tenga que ver con las mezquindades e indignidades del mundo adulto. No obstante, pronto nos damos cuenta de que los niños actúan como un elemento dramático que sirve para poner a los mayores frente a un espejo de lo que son sus vidas. "*Tú no eres importante*", le espeta el pequeño

Minoru a su padre, el señor Yoshii, en **He nacido pero...** Sin embargo, cuando todo parecía indicar que iba a tomar partido por la actitud de sus niños, concluyendo que efectivamente el padre es un mediocre, Ozu opta entonces por dar a sus mayores la oportunidad de justificarse. El señor Yoshii acaba reflexionando amargamente sobre el sacrificio personal que supone tener que renunciar en ocasiones a la propia dignidad o a la libre conducta para sacar una familia adelante. Pero lo peor no será eso, sino la terrible pregunta que se hace a sí mismo relativa a si sus hijos estarán finalmente condenados a repetir los esquemas mediocres de sus mayores. En este contexto amargo no es de extrañar que ante la visión de sus respectivos hijos, tanto Kihachi como Otaka echen de menos la inocencia de la infancia. ¿Acaso algo más significativo que terminar por titular una de sus películas **¿Dónde están los sueños de juventud?**, precisamente en un film donde los protagonistas principales se niegan a crecer, comportándose en el mundo adulto como

si todavía fueran unos muchachos?

La conclusión final es que los niños reproducirán el mismo esquema que en su día protagonizaron sus mayores, creando una estructura cíclica que se repite y repite, como las estaciones del año. A fin de cuentas, y en sentido contrario, en **Historia del caballero de la pensión** la señora Otane termina por reconocer, al igual que su vecina, que ella también se hacía pipí en la cama, como el muchacho al que regaña.

Historia del caballero de la pensión refleja un tipo de niño un tanto diferente al que Ozu recoge en el resto de sus películas. Para empezar es un niño que se presenta en solitario, a diferencia de la pareja habitual formada casi indefectiblemente por un Minoru y un Isamu, una especie de equivalente del Pepito y el Juanito de por aquí. Sin embargo, esta diferencia es más aparente que real, pues conserva los rasgos fundamentales de los niños de Ozu. Se trata aquí de un niño perdido al que nadie quiere cuidar en el vecinda-

rio y de cuyo cuidado se hará cargo la señora Otane, que le tratará desde un principio con bastante poca delicadeza. Para caracterizarlo Ozu recurre de nuevo a los rasgos más primarios: el niño tiene hambre, sigue a la persona de la que depende, se cae muerto de sueño y, en fin, se mea en la cama. Tampoco habla. La primera imagen que nos viene a la cabeza es la de un perro abandonado. Ya hemos dicho que una de las características fundamentales de los niños de Ozu es su animalidad, una relación muy directa con los sentidos y unos reflejos muy rápidos para satisfacerlos, un fuerte instinto de supervivencia y una gran familiaridad con los principios de Darwin. Ozu, consciente de esa imagen de perro abandonado, de esa animalidad, llega incluso a ponerle al niño sobre el cuerpo una buena colección de pulgas. Después, una vecina llegará a comparar al niño con un perro de rabo corto y fino, atemorizado por la señora Otane, de quien dice que es como un *bull-dog*. Al finalizar el film, el niño volverá a casa con su padre y la señora Otane irá a la búsqueda de un niño al que adoptar, precisamente al parque de Ueno, lugar donde juegan los niños sin hogar y donde se levanta la estatua en bronce del Gran Saito, líder de la Restauración Meiji, a cuyos pies está igualmente esculpida la figura de un perro, cerrando el paralelismo creado entre los niños y los perros.

Es particularmente interesante este paralelismo entre niño y perro con relación al ya muy conocido debate de por qué Ozu situaba la cámara a escasos dos o tres palmos sobre el suelo. Es un lugar común, cuya explicación tiene origen en el propio Ozu, que la cámara era colocada a esa altura para adoptar el punto de vista que se adquiere al estar sentado sobre el suelo, postura habitual en que las personas se sientan en el interior de una casa japonesa. Sin



Historia del caballero de la pensión

embargo, a pesar de ser un razonamiento muy lógico, no deja de parecerse una explicación para salir del paso, pues son muchas las ocasiones en que esa posición no se encontraría justificada al tratarse a menudo de planos rodados en lugares donde un espectador imparcial jamás estaría sentado sobre el suelo. Hablamos de los pasillos de las oficinas, de los propios despachos, de los exteriores, de los callejones, etc., lugares donde el hecho de observar la escena desde abajo, no dejaría de ser una posición forzada.

En un coloquio sobre este particular, en el que varios colaboradores de Ozu comentaban los motivos por los que situaba la cámara en esa posición, Kazuo Miyagawa, operador de cámara en **La hierba errante** (1959), recordaba la elocuente expresión de Yamanaka, que se refería a esa posición como "*la posición del ojo de un perro*". Lo cierto es que a pesar de sonar a broma amable, es la expresión que mejor define esa posición. Es difícil conocer a ciencia cierta los motivos. Probablemente no haya uno solo. Miyagawa no obtuvo del propio Ozu una respuesta clara al respecto, y él apunta a la voluntad de encontrar un estilo nuevo como el más probable. Su operador habitual Atsuta declaraba que a Ozu no le agradaba incluir los bordes del *tatami* dentro del campo, y Miyagawa insistía en que esa posición ayudaba a evitar los elementos superfluos dentro del campo. Luego está la ya mencionada por Ozu como la posición del hombre sentado.

Sin ánimo de ir demasiado lejos y aun a riesgo de ser tomado por un psicoanalista de tercera fila, me aventuro a sugerir que hay algo de mirada infantil en esa altura de ojo de perro, pero no en el sentido de mirada inmadura sino en el sentido de mirada que se acerca a lo que son los primeros recuerdos de la infancia, una mirada que se



limita a observar, desprovista de cualquier veleidad reflexiva propia del mundo adulto. Se trata de una mirada limpia y pura que sólo pretende convertirse en ojo y no en cerebro, en un instrumento meramente orgánico, en un ojo de perro que percibe el mundo con los sentidos, en definitiva.

Fue el dramaturgo gallego Valle-Inclán quien en una entrevista concedida en 1928 habló de "*tres modos de ver el mundo artística y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire*". Desde abajo los personajes se verían como héroes superiores, como sucede en las tragedias clásicas griegas. Vistos de frente obtendríamos una mirada realista, el fiel retrato del hombre, como en Shakespeare. Y desde arriba, los personajes se verían como monigotes, y eso daría lugar a la sátira, a la farsa, al esperpento.

Dentro de estos tres puntos de vista Ozu se decantó claramente por el segundo, es decir, la mirada realista, la mirada de hombre de su tiempo, pero quiso dotar a esa mirada de la pureza con la que mira un niño. Bajando la cámara Ozu consigue crear una especie de épica de la realidad cuyos ingredientes principales son el espíritu poético y la nostalgia.

Pero Ozu reflejó el punto de vista de los niños no sólo desde su

acepción infantil sino también desde su acepción masculina. Ozu tenía dos hermanos varones y es fácil imaginar que detrás de sus traviesos estudiantes haya un fuerte componente autobiográfico. Pero es que, además, apenas aparecen niñas en las películas de Ozu. Las niñas no le sirven como elemento dramático de rebeldía en la medida en que las niñas japonesas son educadas en la sumisión, y siempre se valora de ellas que sean una ricura; es decir, son sujetos pasivos. De hecho, la única niña que tiene alguna frase es la niña de **Un albergue en Tokio**, y no es precisamente una niña que "hace" algo sino a la que "le pasa" algo: Ozu le hace enfermar de disentería.

Son los niños, esos niños vivaces y traviesos, con los que Ozu identifica su mirada. Qué mejor que recordar esa secuencia de **El comienzo del verano** en la que toda la pandilla de niños se reúne en la casa para jugar con un tren eléctrico. ¿Acaso no se puede casi adivinar la presencia de Ozu detrás de la cámara disfrutando como un niño más? ¿Acaso no tiene algo de fascinación infantil esa obsesión por los trenes en todas sus películas, valores simbólicos aparte? ¿Acaso no son como niños los adultos en multitud de secuencias de sus películas? ¿Acaso no había quedado suficientemente claro que la infancia es el mejor momento de la vida?