

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La intertextualidad en el cine mudo de Ozu. De los géneros clásicos a la política de lo efímero

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1997). La intertextualidad en el cine mudo de Ozu. De los géneros clásicos a la política de lo efímero. Nosferatu. Revista de cine. (25):58-62.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41053>

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



La intertextualidad en el cine mudo de Ozu

De los géneros clásicos a la poética de lo efímero

Àngel Quintana

Yasujiro Ozuk 1930etik 1935era bitartean egindako filmek testuartekotasun-arazo interesgarriak aurkezten dituzte, amerikar zine klasikoaren forma adierazgarriekiko aipamenak erakusten baitituzte behin eta berri, eta hori kontraesanean dago zinegilea egikera japoniar hutsean lerrokatzen duen klitxearekin. Lan mutuek agerian jartzen dute amerikar zinearen generoek inposaturiko sistema tradizionalaren eta sistema propioaren arteko tentsioa, azken horretatik azaleratzen baita piskanaka egunerokotasunaren poetika. Hastapenetako filmek ebazten guztiz zaila den galdera luzatzeko aukera eskaintzen digute: non dute irudiek jatorria Ozuren zinean?

En muy pocas películas de Yasujiro Ozu sus personajes van al cine. Una excepción a la regla es **La mujer de Tokio** (1933). Ryoichi,

el protagonista, decide ir a ver una película junto con Harue, su novia. La película es la comedia colectiva **Si yo tuviera un millón** (*If I Had A Million*, 1942)

(1), de la que Ozu muestra el episodio dirigido por Ernst Lubitsch, "The Clerk", cuyos aires tragicómicos y su sentido de la composición filmica se encuentran en las

antípodas de la puesta en escena interiorista y del tono melodramático de **La mujer de Tokio**. La proyección de un fragmento de **Si yo tuviera un millón** plantea un interesante problema de intertextualidad. Si nos atenemos a las categorías establecidas por Julia Kristeva sobre la intertextualidad literaria (2), podemos definir el ejercicio llevado a cabo por Ozu como un ejercicio de "intertextualidad interna", ya que busca elementos citacionales a partir del propio medio cinematográfico. No obstante, lo que nos interesa de dicho ejercicio intertextual no es el acto de alusión propiamente dicho, sino el sentido que adquiere el acto dentro del sistema poético del cineasta. En la estructura narrativa cerrada -y casi claustrofóbica- de **La mujer de Tokio**, la presencia de una escena de comedia americana sobre la desesperada búsqueda idealista de la felicidad de un funcionario en los años de la depresión tiene una función secundaria, ya que actúa como proyección de los deseos de los protagonistas, y no altera el devenir del relato. Pocos momentos después de la escena de la proyección cinematográfica, en **La mujer de Tokio** tiene lugar la revelación casual de un elemento inesperado que se halla escondido tras las apariencias: la prostitución de la hermana. Lo excepcional hace vascular los rituales de la cotidianidad y conduce la película hacia la tragedia inevitable.

La cita de **Si yo tuviera un millón** nos proporciona interesantes pistas sobre los referentes del cine de Ozu, sus filiaciones, sus influencias y sus tensiones. Los largos *travellings* por pasadizos y puertas de la película de Lubitsch pretenden crear un sentimiento de continuidad y se oponen a la brusca fragmentación utilizada por Ozu. Sin embargo, en el episodio de Lubitsch -construido a partir de tres palabras, un personaje y un efecto sonoro- hay una voluntad de depuración formal

que guarda ciertas correspondencias con la progresiva depuración estilística llevada a cabo por Ozu, de la que **La mujer de Tokio** constituye uno de sus primeros eslabones. ¿Qué función ocupa una comedia americana dentro de la poética de un cineasta que ha sido considerado como prototipo de lo japonés? ¿Cómo se proyecta en la cita de Lubitsch una tensión entre el peso específico de lo tradicional y los ideales de bienestar económico planteados por el proceso de occidentalización? ¿Qué papel puede llegar a jugar la proyección de una escena de una película sonora en el interior de una película muda que resiste al sonoro?

Todas estas preguntas pueden hacerse extensivas -si dejamos de particularizar en el ejemplo de Ernst Lubitsch- a la mayoría de las películas rodadas por Ozu entre 1930 y 1935, el período de consolidación de su popularidad en el Japón -recibió diferentes premios de reconocimiento público- y de gestación de los rasgos esenciales de su poética. Dicho período, anterior a la Segunda Guerra Mundial, coincide con una época de tensión en el interior del Japón, donde se produce un reagrupamiento nacionalista que reivindica el peso de la tradición, mientras la sociedad exterior sufre un proceso progresivo de occidentalización. Es el período de desencanto frente a las promesas de la era Meiji. Si tomamos como objeto de análisis un *corpus* de ocho de los más importantes textos filmicos de dicho período -**Caminad con optimismo** (1930), **He nacido pero...** (1932), **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932), **La mujer de Tokio**, **Una mujer fuera de la ley** (1933), **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), **Historia de una hierba errante** (1934) y **Un albergue de Tokio** (1935)- veremos que los problemas de intertextualidad se multiplican y que algunos de los tópicos que se han establecido

sobre el estilo, la temática y los materiales que han influenciado el cine de Yasujiro Ozu entran en contradicción.

Las películas mudas de Ozu no pueden contemplarse como si fueran monumentos emblemáticos de un cine japonés sujeto a su propia tradición e impermeable a la influencia occidental. Las obras del período proponen un proceso de mestizaje con el cine americano y rechazan unas formas representativas tradicionales, provenientes del teatro *kabuki* y de las funciones de marionetas. Las ocho películas plantean un riquísimo juego de intertextualidades respecto a los modelos preestablecidos por el cine americano y llevan a cabo una aproximación hacia determinados géneros, como el cine de *gangsters*, el melodrama e incluso la comedia. El problema clave que dichas películas proponen no reside en la forma como proyectan la imagen externa de una sociedad japonesa que está metamorfoseando sus costumbres, sino en el modo como un sistema representativo hegemónico, que durante años rechazó el ilusionismo, es capaz de introducir unos modelos representativos provenientes del cine hollywoodiano. Así, es curioso constatar que todo el cine de Ozu del período está repleto de citas internas -mediante carteles como el de **Rain** (1932), de Lewis Milestone, que preside **No debe dejar de quererse a la madre**- que evidencian el impacto y la filiación del cineasta hacia las formas americanas. Dicho proceso de mestizaje parece encontrar una notable resistencia dentro de unas formas representativas tradicionales japonesas en las que domina la presentación. En las diferentes formas del teatro japonés, una figura fundamental es el personaje que actúa de mediador entre la representación y el público, destruyendo todo efecto de ilusión. En el cine mudo dicho rol lo llevó a cabo el *benshi*, que tal

como ha establecido Noël Burch, fue uno de los principales obstáculos a la imposición del sonoro en el cine japonés -Ozu no realizaría su primera película sonora hasta 1936- y a las fórmulas ilusionistas del cine americano (3).

Para comprender dicha resistencia, resulta interesante comparar la evolución experimentada en las dos principales películas de *gangsters* que Ozu rueda en el período, **Caminad alegremente** y **Una mujer fuera de la ley**. Ambas exploran el mundo de los bajos fondos y utilizan como pretexto la historia de unos personajes estrechamente relacionados a la mafia que pretenden alejarse de su entorno de perversidad gracias al amor que sienten por una mujer. Los espacios en los que transcurre la acción no son los interiores familiares -en **Caminad alegremente** el hogar familiar sólo aparece como reflejo del entorno inocente de la chica-, sino los clubes nocturnos -en **Una mujer fuera de la ley** actúa un grupo de negros procedente de Brooklyn-, los gimnasios donde se entrenan futuros boxeadores y los espacios exteriores de la vida urbana. Mientras **Caminad alegremente** nos muestra una simple historia de redención de un *gangster* por el amor de una chica y diseña una tipología del género muy limitada, **Una mujer fuera de la ley** propone una exploración más detallada de los clichés del primerizo cine de *gangsters*, tanto en la reconstrucción de los espacios -los clubes nocturnos poseen un mayor grado de sofisticación- como en la creación de una iconografía que define los personajes. **Caminad alegremente** fue rodada en 1930, y el referente más inmediato del género era **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), de Joseph von Sternberg -film por el que Ozu sentía una atracción manifiesta-; en cambio, **Una mujer fuera de la ley** fue filmada en 1932, cuando habían aparecido algunas obras que solidificaron el

género e implantaron una ajustada tipología, como **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930), de Mervin Le Roy, o **El enemigo público número 1** (*Manhattan Melodrama*), de W. S. Van Dyke.

Si nos alejamos del cine de *gangsters* y nos acercamos al terreno de la comedia, veremos que la primera parte de **¿Dónde están los sueños de juventud?** no es heredera del puro *slapstick* -como las obras primerizas que rodó Ozu a finales de los años veinte-, sino que se inscribe de forma directa en el interior del universo de Ernst Lubitsch, cuya obra no es objeto de citación interna, sino de una detallada relectura, factor que convierte el film de Ozu en una especie de palimpsesto inconfesado de Lubitsch. **¿Dónde están los sueños de juventud?** retoma algunos de los trazos narrativos de **El teniente seductor** (*The Smiling Lieutenant*, 1931). La primera parte se centra en las desventuras de Horino, un joven rico que rechaza todas las proposiciones de matrimonio de su familia y nos describe sus correrías con los compañeros del instituto. A partir de la muerte del padre de Horino, el tono de la comedia cambia y Ozu empieza a tejer una reflexión sobre las estructuras de poder y sobre el paso del tiempo. Horino se convierte en un empresario y sus compañeros trabajan a sus órdenes... Mientras, Horino cree que puede recuperar un antiguo amor de juventud, pero la chica de sus sueños está comprometida con un viejo amigo de la infancia. El tiempo ha modificado las cosas y las relaciones de poder han establecido una importante barrera entre los personajes. La imagen final de la película resulta prototípica de la nueva poética de la verosimilitud que se propone articular Ozu, a partir de la poetización de lo efímero. Horino y sus compañeros esperan que pase el tren donde la chica y su nuevo amor viajan hacia la luna de miel. El cineasta focaliza la situación a

partir del exterior y del interior del tren, para capturar en paralelo el saludo de despedida. El tren circula a toda velocidad, pero en cambio todos los personajes aseguran haberse visto en el momento de decirse adiós. El efecto del instante -el paso del tren-, la imposibilidad de fijar lo permanente, de atrapar lo imperceptible, aparece como una forma de poetización de la realidad construida. El montaje no busca una verosimilitud narrativa de la acción, ya que prefiere establecer una verosimilitud de carácter poético. En otras películas de Ozu, como **Caminad alegremente**, la poética de lo efímero se manifiesta a partir de la imagen de unas hojas rotas de papel que caen al suelo. El tiempo real, como las hojas rotas, es algo que se diluye eternamente.

La estructura narrativa de las obras primerizas de Ozu se apoya muchas veces en la lógica dramática de una casualidad que irrumpe como elemento excepcional dentro de una frecuencia determinada por los gestos de la cotidianeidad. Las películas no transcurren en ese entorno familiar pequeño-burgués, que en las películas de los años cincuenta se convertirá en prototipo de las obras de Ozu. Tampoco reflejan historias de desintegración de un universo familiar de clase media, sino que exploran temas de carácter marcadamente social, como las estructuras de poder establecidas en las pequeñas comunidades, muestran el sacrificio como forma de purificación o insisten en el tema de la perversión de la inocencia mediante el desengaño o la desilusión.

Las transformaciones generadas por las diferentes etapas de la vida son los factores que desestabilizan el inexorable ritmo de una cotidianeidad en las obras más depuradas de la etapa de madurez de Ozu. Dichas películas rechazan la presencia de elementos heterogéneos, de situaciones de urgencia

generadas por la intriga y alteran continuamente las expectativas del espectador ante los hechos establecidos por la trama. En las obras primerizas, Ozu no rechaza el drama en beneficio de la trama, sino que utiliza elementos melodramáticos, conflictos prototípicos que dan un sentido de continuidad a la historia explicada. Como los melodramas tradicionales, se preocupan de los problemas generados por la difícil preservación de la pureza o por el tema de la legitimidad paterno-filial. En **No debe dejar de querer-se a la madre**, cuya copia conservada está inconclusa, el conflicto estalla cuando Sadao descubre que es hijo de otra mujer y que su madre nunca ha sido su verdadera madre biológica. La revelación de la verdad lanza al personaje hacia la decadencia. En **La mujer de Tokio**, el descubrimiento de la prostitución de la hermana conduce a Ryoichi hasta el suicidio. Los golpes de efecto melodramático también están presentes en **Historia de una hierba errante**, la única obra del período que transcurre en un ambiente rural y en la que se proyecta un cierto tradicionalismo japonés en los elementos referenciales. El conflicto central de la película está marcado por la presencia de un hijo ilegítimo, fruto de la relación entre un actor de teatro *kabuki* y la propietaria de un bar. En esta película, Ozu desplaza el conflicto; el problema ya no es la toma de conciencia del joven, sino la nueva relación que se establece entre los viejos amantes, el resurgimiento del amor de juventud en un mundo crepuscular. No es ninguna casualidad que Ozu reconstruyese, como *remake*, la misma película en 1959 y la convirtiera en una reflexión sobre el tiempo, sobre la imposibilidad de recuperar el pasado, de retomar desde la vejez los problemas de juventud.

La reflexión sobre lo efímero es lo que Youssef Ishaghpour consi-

dera como la creación de una musicalidad de las imágenes a partir de poder "*convertir el tiempo en perceptible en su realidad como espacio, en su visibilidad*", hasta conseguir que el tiempo acabe convirtiéndose en ese "*eterno presente que pasa*" (4). Dicho aspecto, que hemos visto que aparecía de forma aislada en **¿Dónde están los sueños de juventud?** y **Caminad alegremente**, no cesará de emerger en las otras películas del período. La preocupación por la temporalidad es el elemento que conduce al cineasta hacia una depuración estilística y narrativa. Mientras en la mayoría de textos filmicos adscritos a un género concreto, el peso específico del tiempo de la vida está marcado por los sentimientos de presencia y ausencia, en **He nacido pero...** y **Un albergue de Tokio** se ponen de manifiesto con una fuerza que rompe con todos los estereotipos. **He nacido pero...** posee una estructura interna marcada por los rituales familiares cotidianos que actúan en alternancia con los rituales de poder en los juegos infantiles y en el trabajo. En la estructura narrativa de **He nacido pero...** los hechos no se producen, sino que se reproducen durante los cinco días perfectamente detallados en los que transcurre la acción. En el mundo de la infancia se imponen los juegos de rol, mientras en el mundo adulto los juegos son más peligrosos y acaban ridiculizando a los subordinados. La reflexión sobre las estructuras cotidianas de poder en el contexto de la industrialización de los años treinta adquiere una significación especial, sobre todo si tenemos en cuenta que en la sociedad japonesa el proceso de sumisión a la autoridad feudal empezó a transformarse en un proceso de sumisión a los órganos de poder de la empresa. El auténtico conflicto de **He nacido pero...** no surge hasta los momentos finales, cuando los hijos comprenden -gracias a una proyección de cine familiar- que su padre es un simple

títere del jefe y la figura paterna deja de ser un héroe invulnerable. **He nacido pero...** fue objeto de una reelaboración, dirigida por el propio Ozu, en los años cincuenta, **Buenos días** (1959), en la que se mantenían los aspectos centrales de la historia pero cambiaba el marco diegético de la acción, resaltando los elementos de modernización establecidos en la sociedad de consumo de la inmediata posguerra.

Un albergue de Tokio ha sido considerada como un precedente del neorrealismo, por la forma como explora un paisaje suburbial y por la implicación social en el tema de la pobreza. El realismo que propone Ozu diverge del prototipo de un realismo social de primer nivel, ya que el cineasta intenta buscar lo social como punto de partida para construir una poética de la miseria, que le permita investigar la temporalidad. En la primera parte, Ozu construye un tiempo circular en el que se repiten los movimientos, los desplazamientos y los gestos de los personajes. Un padre y sus hijos se desplazan por un decorado suburbial desolado donde todos los elementos aparecen como prototipos de la inestabilidad del paisaje industrial. El reto principal consiste en la dilatación del tiempo, en la búsqueda de una correspondencia entre el tiempo filmico y el tiempo de la vida. Es esta reflexión la que acerca la película a una serie de preocupaciones que en los años cuarenta retomarán algunos teóricos del neorrealismo, como Cesare Zavattini, preocupados en destruir la falsa temporalidad del relato. Ozu no puede mantener toda la película la poética de la cotidianidad -como lo consigue en **He nacido pero...**- y en las últimas secuencias introduce un elemento heterogéneo que conduce la película hacia el melodrama. Como en **La mujer de Tokio**, la chica que conoce Kihachi, el protagonista masculino, es una prostituta que debe sacrificarse para salvar

a su hija. Para ayudar a la hija de la mujer que ama, Kihachi roba y se entrega a la policía, realizando un acto de sacrificio ético.

Las películas mudas de Ozu proponen una serie de rupturas estilísticas respecto a la convención que desarrollan la función de apuntes del sistema representativo que el cineasta establece en sus obras posteriores. El estudio estilístico de los filmes de dicho período permite romper con algunos prejuicios, como el que indica que en todo el cine de Ozu la puesta en escena se articula a partir de una bidimensionalidad que entronca con el legado de la tradición pictórica japonesa. La cámara no siempre es estática, ni está situada en una posición baja, la posición del *tatami* japonés. En las películas primeras, muchas veces la cámara está en movimiento. El primer plano de **Caminad alegremente** es un largo *travelling* de retroceso que avanza en dirección opuesta al movimiento de los personajes principales, y el plano final de **La mujer de Tokio** es un depurado y lento *travelling* por una acera, un espacio vacío que cumple una función equivalente a las estáticas naturalezas muertas que marcan las transiciones. En muchas de dichas obras existe un montaje de planos-contraplanos a partir de la lógica de los 180 grados establecida en el cine clásico americano, aunque en determinados momentos el cineasta introduce discretamente los *raccords* de continuidad a partir del sistema en círculo de 360 grados, que acaban reflejando, tal como ha estudiado David Bordwell en su impecable análisis formalista de la obra del cineasta (5), una nueva forma de espacialidad opuesta a la subjetivización de la cámara.

Partiendo del método de representación del cine clásico, Ozu lleva a cabo un proceso progresivo de depuración formal durante el que se gestan numerosos elementos estilísticos de su sistema poético.

Un elemento básico son los *pillow-shots* -las naturalezas muertas-. Su función no es la de romper con la densidad dramática de una escena, sino la de actuar como elementos de transición o reforzar el sentimiento atmosférico del propio espacio. Las naturalezas muertas tampoco representan una irrupción de lo estrictamente pictórico en la obra de Ozu, sino que suponen el establecimiento de un sistema propio de localización espacial que se oponga a las formas diseñadas por Hollywood a partir de los sacrosantos planos generales de situación. La relación entre los primeros y los segundos términos a partir de la utilización de focales cortas también ayuda a redefinir el espacio.

Las películas mudas del período de formación de Ozu son obras de tensión que esbozan las figuras clave de su estilo. A los (equi)distantes observadores lejanos de la cultura japonesa nos permiten plantearnos una serie de interrogantes, con el fin de dilucidar una pregunta hermenéutica clave, de difícil resolución: ¿De donde proceden las imágenes? En los textos filmicos que Ozu realiza a inicios de los años treinta, las posibles respuestas a dicha pregunta sólo están esbozadas. En todo caso, es evidente que las imágenes de Ozu no proceden de la cultura tradicional japonesa, sino de un proceso de mestizaje intertextual con el cine americano. La fructífera tensión entre dichos sistemas representativos es la clave para comprender unas obras atípicas y entender las claves de la progresiva depuración de sus obras de madurez.

NOTAS

1. **Si yo tuviera un millón** fue una película colectiva dividida en siete episodios dirigidos por Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen S. Roberts, Norman McLeod, James Cruze, William A. Seiter y H. Bruce Humbers-

tone. En ella se proponían siete variaciones sobre el tema del deseo de riqueza.

2. Kristeva, Julia: *Séméiôtique*. Ed. Seuil. Paris, 1969. El problema de la intertextualidad en el cine, a partir de las categorías de Kristeva, ha sido planteado recientemente por Carlos Losilla: "El *tex* *recreat*". *Transversal*, número 2. Barcelona. Febrero, 1997.

3. Burch, Noël: *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. Cahiers du Cinéma-Gallimard. Paris, 1982.

4. Ishaghpor, Youssef: *Formes de l'impermanence: le style de Yasujiro Ozu*. Yellow Now. Bruselas, 1994.

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