

Besos en la mirada

Por Pablo Ferrando García

*A mis padres y a Luz.
Dos miradas de afecto.*

“Los que bien se quieren,
desde las atalayas de sus corazones ahúman,
entre sueños razonan y por señas se entienden”

Francisco de Quevedo

En las últimas películas de Yasujiro Ozu se advierte un mayor peso del registro melodramático a causa del acento melancólico y crepuscular que tienen sus relatos. Sobre todo porque la presencia de la muerte y el sentimiento pesimista contaminan sus imágenes finales. Sin embargo, existe una línea temática coherente a lo largo de todo su cine¹: como telón de fondo se aprecia la pérdida de los valores tradicionales de la sociedad nipona ante la llegada de la industrialización del país y el contagio del mundo occidental². En primer término, hay una serie de constantes que discurren en una buena parte de su filmografía y reflejan las circunstancias sociales de la posguerra. Para ello, el cineasta japonés pone en escena los conflictos intergeneracionales de la familia de clase media: la comunicación, la ausencia, la soledad, la desintegración familiar, la fugacidad de la vida y el vacío.

Así pues, el universo familiar representa el microcosmos de la sociedad nipona y la vida cotidiana se erige en el flujo y el pulso³ de los acontecimientos dramáticos. Los propios títulos de las películas apuntan en esta dirección: **Las hermanas Munakata** (*Munakata shimai*, 1950), **El comienzo del verano** (*Bakushu*, 1951), **El sabor de la sopa de arroz** (*Ochakuze no aji*, 1952), **Cuento de Tokio** (*Tokyo monogatari*, 1953), **El comienzo de la primavera** (*Soshun*, 1956), **El color del crepúsculo en Tokio** (*Tokyo Boshoku*, 1957), **Flores de equinoccio** (*Higanbana*, 1958), **Buenos días** (*Ohayo*, 1959), **La hierba errante** (*Ukigusa*, 1959), **La paz de un día de otoño** (*Akibiyori*, 1960), **El otoño de la**

¹ Ozu comenzó su trayectoria profesional en el período mudo. No obstante, esta firme base enunciativa ha sido planteada por muchos estudiosos: Donald Richie, Antonio Santamarina, Santos Zunzunegui, o Noël Burch, entre otros.

² Tales huellas, mucho más tarde, Wim Wenders trató de rastrearlas en su diario fílmico **Viaje a Tokio** (*Tokyo Ga*, 1985) con la intención de rendir un homenaje emotivo al cine de Ozu.

³ Debemos señalar que una de las singularidades es la desobediencia con la fórmula causal de la narración clásica. En sus películas no se produce el encadenamiento de una secuencia a otra aplicando el procedimiento de acción-reacción o causa-efecto. Más bien hay un devenir errático producido por el seguimiento de los personajes que van encontrándose con sus situaciones personales hasta llegar a una encrucijada vital.

familia Kohayagawa (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), **El sabor del pescado de otoño** (*Samma no aji*, 1962). Todos sus filmes cuentan las mismas historias y el propio Ozu expresaba esta afinidad por un pequeño repertorio de argumentos al considerar su gusto en los detalles gozosos de la vida: “Soy como una tienda *tofu* incluso cuando hago una nueva película, no puedo cambiar súbitamente a algo completamente diferente. Tiene que ser algo como, quizá, *tofu* frito, o *tofu* a la parrilla, pero desde luego no chuletas de cerdo.”⁴

Ozu siempre tuvo una enorme libertad creativa en la *Shochiku*, productora en la que trabajó durante sus últimos años y especializada en películas de *shomin-geki* (sobre argumentos cotidianos de la gente de la calle). En cualquier caso tuvo un limitado éxito comercial⁵ porque trató de escenificar las costumbres de la vida cotidiana mediante un acentuado formalismo plástico y con unas estrategias dramáticas completamente alejadas de las convenciones al uso. Estaba más interesado en reflejar los pequeños gestos de los personajes antes que sus grandes instantes. Su preocupación por representar las situaciones banales hace que emerjan a la superficie, de forma muy chejoviana, las represiones y/o frustraciones de los personajes. Como si el conflicto personal entre el *giri* (deber) y el *ninjo* (impulso humano) se forjaran en el propio destino de los padres y de los hijos. El sacrificio de el/la hijo/a por su madre o su padre (o viceversa), el desarraigo familiar, el choque generacional entre los progenitores con los hijos o las crisis conyugales, se manifiestan bajo un elocuente comedimiento y contención. Bien a través de las elipsis, o por las famosas “naturalezas muertas” según Donald Richie o los *pillows-shot* en la denominación de Burch⁶, es decir los planos vacíos confinados a la temporalidad dramática del filme para eludir los acontecimientos de los personajes, ayudan a sedimentar el poso emocional del relato en lugar de ser éstos quienes lo transmitan.

Los protagonistas de Ozu apenas expresan sus sentimientos, casi nunca se tocan o se besan, entre sus relaciones mantienen largos silencios bajo miradas lacónicas de pesadumbre, las etiquetas sociales preservan sus propios actos. Son los niños, definidos como la primavera de la vida⁷, los únicos personajes que actúan de forma fresca, primaria y franca, todo lo contrario al mundo de los adultos, sujetos a los valores morales que les impone la sociedad. En el amable film titulado **Buenos días**, versión actualizada de una producción muda, **He nacido, pero...** (*Umarete wa mita keredo*, 1932), los niños Isamu

⁴ Richie, Donald: **Cien años de Cine Japonés** Ediciones Jaguar. Madrid, 2001. p. 119. Traducción de Rafael Rodríguez Tapia. Prólogo de Paul Schrader. Sus diarios están llenas igualmente de alusiones culinarias, así como de los encuentros con su equipo artístico y técnico habitual, los cuales constituían, del mismo modo, su familia profesional: Kogo Noda (guionista), Yuharu Atsuta (director de fotografía), Yoshiyasu Hamamura (montador), Tatsuo Hamada (escenógrafo), Setsuko Hara (actriz), Chishu Ryu (actor fetiche del cineasta). Véase la **Antología de los diarios de Yasujiro Ozu** Edición a cargo de Nuria Pujol y Antonio Santamarina. Prólogo de Ángel Fernández-Santos. Filmoteca Generalitat Valenciana. Donostia Kultura y Centro Galego de Artes da Imaxe. 2000.

⁵ Los extras del DVD de **La hierba errante** (*Ukigusa*, 1959), distribuida por el sello Orient Express-DeA Planeta, hacen referencia a la poca atención dispensada en las pequeñas ciudades y pueblos japoneses en los que, dado el escaso interés, por parte del público, los proyccionistas suprimían algunos rollos de película para acabar antes con la sesión, por lo que apenas se llegaban a ver íntegras.

⁶ También llamados por Schrader “éxtasis”. Noël Burch llega a desarrollar este rasgo estilístico a modo de “suspensión de la presencia humana, paso a lo inanimado, pero también inverso, pivote, emblema, contribución a la planitud de la imagen, composición pictórica” en *Pour un Observateur lointain*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, págs. 175-176. A su vez remitido por Deleuze, Gilles **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2** Paidós Comunicación. Barcelona. 1996. Traducción Irene Agoff. p. 30.

⁷ Irureta, Luis: **Niños de primavera. Los niños de Ozu**. Donostia Kultura. Nosferatu. n.º 25-26. Diciembre 1997. págs. 52-57.

(Masahiko Shimazu) y Minoru (Koji Shitara), se enfrentan a sus padres porque desean una televisión para disfrutar de las retransmisiones del Sumo. Ante las continuas negativas de sus progenitores comienzan a proclamar abiertamente la cobardía de éstos al esquivar el problema real utilizando frases banales y anodinas (la ocultación de sus sentimientos verdaderos hacia los vecinos). Lo mismo les ocurre a la joven pareja entre el profesor de inglés de los chavales, Heichiro (Keiji Sada) y su tía Setsuko (Yoshiko Kuga) en la clausura de este filme. Ambos se encuentran en el andén de la estación, el joven se acerca en un modo de gesto atento hacia la chica, pero el rubor, la discreción y timidez de ambos les impulsa de nuevo a verbalizar sus sentimientos a través de un diálogo banal. Esta sensible y emotiva escena permite transmitir el *Kisu* (beso) en la *manasashi*⁸ (mirada), situación que el espectador bien podrá encontrar en muchas de las películas de Ozu donde pretende reflejar tales escenas sentimentales.

Sólo tendremos ocasión de ver representadas varias acciones románticas de beso⁹ en su posterior producción, **La hierba errante** (*Ukigusa*, 1959), presumiblemente por eso de que los personajes provienen del mundo de la farándula y se aprestan a disfrutar, sin tapujos, de los placeres carnales. No obstante, las escenas de beso a las que hacemos mención provienen de los encuentros escondidos entre el hijo del actor principal de la compañía itinerante, Kiyoshi (Hiroshi Kawaguchi), y una de las hermosas actrices de dicha empresa teatral, Kayo (Ayako Wakao). Los tres momentos en los que la joven pareja expresa su amor con los cuerpos son escenificados sin ápice de erotismo. El primero de los besos se produce en el interior del teatro. Kiyoshi clava su mirada en la joven, quien a su vez, momentáneamente turbada, contempla al joven en la penumbra. Gracias a un plano medio de Kayo, el espectador advierte que la actriz decide seducirle para cumplir el encargo de la actual amante del actor principal de la compañía, Komajuro (Ganjiro Nakamura). La siguiente imagen resulta particularmente expresiva porque en el plano subjetivo de Kayo, donde vuelve a mirar a Kiyoshi en la sombra, no le ve el rostro: sólo aprecia la silueta y viene a mostrarnos la impresión de la joven, quien parece encontrarse con un fantasma o tal vez sería más pertinente hablar de un oscuro objeto de deseo. En el siguiente plano la cámara se coloca detrás del chico mientras lentamente se aproximan y la joven actriz lo rodea con sus brazos, ante la inminencia del beso en los labios, en un gesto muy maternal.

La segunda ocasión donde se establece un contacto amoroso entre la joven pareja, se producirá en la secuencia que transcurre en medio de unos buques encallados. En un querer y no deber de Kayo, expresa abiertamente sus verdaderos sentimientos hacia Kiyoshi, incluso le confiesa que su primer beso fue más bien producto de un favor, una simulada seducción. Cuando aconseja a su amante que se olvide de ella porque no es una buena chica para él, dado que su vida es itinerante y su mundo no le conviene, ya que le aconseja que acabe sus estudios, Kiyoshi, firmemente enamorado de la chica, no atiende a sus razones y con otro beso en la mirada facilita su acercamiento para que, de nuevo, sus labios vuelvan a

⁸ Estas expresiones me han sido facilitadas por mi amiga Luz Izquierdo, una gran entusiasta de la cultura japonesa.

⁹ Según Romaine Slocombe, el primer beso en los labios se dio en un melodrama de 1947, titulada **Cómo te llamas?** (*Kimi no na wa*) de Hideo Oba. Ver en Slocombe, Romaine: *Amor, sexo y elipsis*. Donostia Kultura. Nosferatu. nº25-26. Diciembre 1997. p. 64. Sin embargo, Donald Richie señala que esta película forma parte de una trilogía que fue estrenada siete años después. Richie, Donald: **Op. cit.** p. 177. En **La hierba errante** (*Ukigusa*, 1959) no sólo vamos a tener ocasión de ver contactos afectuosos: también se producen varias agresiones hacia la amante actual por invadir la vida privada de Komajuro, el actor principal.

unirse. Ozu no esconde el pudor de la escena y reitera un emplazamiento similar al primer contacto físico. La chica envuelve dúctilmente con sus brazos los hombros de su amado para protegerlo de su afecto. La diferencia con la situación amorosa anterior es que aquí ya no será Kiyoshi un misterio para Kayo: expresarán sus sentimientos a plena luz del día y abrigados por las naves estancadas en medio de la arena.

Finalmente, el tercer beso de la película transcurre en un pequeño hotel próximo a la estación ferroviaria. Antes se ha producido una elipsis. La noche ha transcurrido y se supone que los jóvenes se han amado. La chica vuelve a insistir a su novio que se aleje de ella dado que su condición de artista no va a contribuir a una vida estable de éste, pero las miradas de ambos se encuentran de nuevo y los besos se funden en un cariñoso gesto de ternura por parte de Kayo. La cámara vuelve alejarse, a colocarse en un plano general corto, de espaldas a Kiyoshi, para dejar a la pareja vivir su momento de intimidad. **La hierba errante** presenta, no obstante, un desenlace abierto y optimista ante la reconciliación de los amantes maduros: el actor principal de la compañía, Komajuro, y su pareja actual, Sumiko (Machiko Kyo). En el andén de la estación la mujer le enciende un cigarro para, luego, encenderse otro a ella misma como un gesto inequívoco de que ambos se necesitan y de que no pueden sobrellevar la soledad. La pareja madura se solidariza en sus sentimientos sin manifestarlos con la palabra. Las miradas bastan, pero el desgastado amor desemboca en una compañía necesaria de supervivencia, aunque también de afecto: los ojos no engañan, únicamente hay contacto visual y en ellos existe una inercia reafirmadora de la pulsión vital. Ya en los setenta y ochenta, con Nagisha Oshima y Shohei Imamura, entre otros, las parejas se amarán bajo una determinación sexual de vida y de muerte.

Pese al final positivo de **La hierba errante**, el espectador no olvida que se mantiene la doble disolución familiar: la teatral y la de Komajuro: una circunstancia que resuena en otras películas de Ozu. Hoy nos parece que el ejemplo extremo de la desintegración absoluta del núcleo familiar lo proporciona **Nadie sabe** (*Dare mo shinarai*, 2004) de Hirokazu Kore-eda, cuyo influjo alcanza, a su vez, a la coproducción hispano-mexicana, **La influencia** (2007) de Pedro Aguilera, tan radical como contundente: ambos filmes están contaminados, sobre todo en sus desenlaces, por una devastadora pulsión de muerte. Por otra parte, el cine oriental contemporáneo abandona la dimensión moral de los personajes para optar por un formalismo plástico, recreándose en el deseo físico y la frustración amorosa. Tanto **Deseando Amar** (*In the mood for love*, 2000) de Wong Kar-Wai, como **Deseo, Peligro** (Sié, Jié, 2007) del taiwanés afincado en Estados Unidos, Ang Lee¹⁰ son claras ilustraciones al respecto. Será, probablemente, la bella, luminosa y personal película de Hou Hsiao Hsien, **Café Lumière** (*Kôji Jikô*, 2004), la que más se acerque al universo familiar de Ozu, ante el problema de la comunicación y los afectos, merced a la sobriedad estética basada en los planos fijos y los campos vacíos. Sin embargo, las jóvenes parejas de hoy, parece decirnos Hou Hsiao Hsien, carecen por completo de comunicación afectiva verbal y/o gestual porque la realidad está dominada por una abandonada educación familiar, por un absoluto

¹⁰ Ang Lee planteó en **El banquete de bodas** (Xi Jan, 1993) y en **Comer, beber, amar** (*Yin shin nan nu*, 1994) historias de familias, donde, como en las películas de Ozu, todos los personajes tenían razón ante los conflictos con sus allegados. Sin embargo la factura cinematográfica del director taiwanés es convencional y las estrategias dramáticas más próximas a la narración clásica

distanciamiento a causa de un mayor egoísmo y falta de sensibilidad social. En definitiva, el director de **Café Lumière** sostiene que los besos en la mirada ya no existen, ni en las películas¹¹, ni en la vida real.

¹¹ El cine europeo ha tenido el consuelo de regalarnos con **Cinema Paradiso** (1989) de Giuseppe Tornatore, uno de los finales más emotivos de los últimos tiempos. Los besos (y desnudos) en el cine son convertidos, para el espectador, en una nostálgica mirada hacia el pasado (evocando su propia experiencia vital), en un retorno de lo reprimido gozoso para la vista.