

Yasujiro ozu. Lococentrismo, fractalidad e impermanencia

Entre cine y digital

Autor:

Yoel, Gabriel Humberto Gerardo

Tutor:

Russo, Eduardo A.

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
MAESTRÍA ANÁLISIS DEL DISCURSO

Título de la tesis

**YASUJIRO OZU. LOCOCENTRISMO, FRACTALIDAD E
IMPERMANENCIA: ENTRE CINE Y DIGITAL**

Alumno

GABRIEL HUMBERTO GERARDO YOEL
DNI 11.574.220 - EXPEDIENTE N° 904.556/14

Director

EDUARDO A. RUSSO

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
Referencias bibliográficas	20
CAPÍTULO I. OZU, LA TEORÍA Y LA CRÍTICA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
Referencias bibliográficas	36
CAPÍTULO II. BREVES ANTECEDENTES SOBRE LA TRADICIÓN ESTÉTICA JAPONESA Y SU INFLUENCIA EN EL CINE JAPONÉS Y EN LA SISTEMÁTICA OZU	39
1. ¿Por qué Japón?	40
Influencias entre Japón y Occidente	46
Brecht: ida y vuelta	50
2. ¿Por qué Japón? El cine japonés	52
3. ¿Por qué Japón? Antecedentes y consolidación estética	57
<i>Vacío</i> y detención del lenguaje	59
4. ¿Por qué Ozu? El benshi, el neorrealismo	65
Del mudo al sonoro	66
Influencia del cine americano	68
Géneros y neorrealismo	68
5. ¿Por qué Ozu? Un presente continuo	71
“Realismo”	74
Referencias bibliográficas	78

CAPÍTULO III. GEOMETRÍA NATURAL	82
1. Historia de las relaciones entre arte y matemática	83
2. Estética de la matemática	84
3. Investigaciones sobre el número y la imagen	84
4. Matemática y cine	84
5. La repetición geométrica: el número 3	89
6. Conjunto de Cantor: el ternario	96
7. Fractales	97
8. La repetición geométrica: cajas chinas	101
Referencias bibliográficas	105
CAPÍTULO IV. ENTRE CINE (Y) DIGITAL. LO CONTINUO, LO DISCONTINUO Y EL LOCOCENTRISMO	109
1. Un campo de fuerzas: dos movimientos	110
Ampliar el campo virtual. Entre la regla de oro y el <i>raccord</i> ozuziano	115
Un juego de fuerzas ontológico	121
Un juego de fuerzas. <i>Pausa</i> que encierra movimiento	123
Un juego de fuerzas. El contexto	125
Un juego de fuerzas. Los personajes están <i>cargados</i>	127
Intertexto ozuziano	129
2. <i>Ensanchar</i> el dispositivo. Hacia el interior, hacia el exterior	132
Intertextos semánticos y formales	134
3. <i>Ensanchar</i> el dispositivo. La música	140
Congelar el movimiento	140
Breve introducción a la música en el cine japonés	142
Secuencias Teatro Noh (<i>Primavera tardía</i>) y <i>Gunkan Machi</i> (<i>El gusto del sake</i>)	146

4. <i>Ensanchar el Dispositivo. Planos-objeto.</i>	
Fuera de campo en campo y la devolución de la mirada	155
Plano-objeto jarrón	158
Plano-objeto árbol	159
Objetos. Repeticiones. Iteraciones. Fractales	160
Un objeto temporal anacrónico	164
Manet. Ozu. Una indiferencia activa	167
Retrato y naturaleza muerta	172
Esquizia ozuziana	174
5. Lococentrismo, enunciación colectiva y digital	180
Electrónico y digital	184
Referencias bibliográficas	188
CONCLUSIÓN	193
Referencias bibliográficas	203
ANEXOS A LOS CAPÍTULOS II Y IV	205

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primer lugar a Elvira Arnoux– directora de la Maestría– y a mi director Eduardo A. Russo por la paciencia, sapiencia y amistad que han demostrado, atributos humanos y académicos sin los cuales esta investigación no habría visto la luz.

Reconocer la importancia de los conocimientos recibidos –reflejados en las páginas que siguen– por los profesores de la Maestría Análisis del Discurso, así como también, por lo producido por los integrantes y colaboradores del grupo de investigación Arte y Matemática de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

También reconocer la colaboración y el afecto recibido de Elena Velente, Patricia Alonso, Gustavo Zappa, Silvia Merani y Raquel Varrotti. Sin ellos me hubiera resultado imposible finalizar este trabajo.

Ha sido fundamental la colaboración de Nélica Chinen, profesor de Lengua Japonesa en el CRRR-UBA (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires); Diego Vila, reconocido director musical; Héctor Dematine, ex profesor titular de Problemas Fundamentales de la Psicología en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires; al doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Gustavo Aprea y al vice Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Américo Cristófalo, a quienes agradezco haber compartido sus conocimientos que son parte de esta investigación.

Asimismo, reconocer la colaboración de alumnos, amigos y familiares: Cynthia Milosz, Ernesto y Cannelle Phedhetazque, Tencha de Sagastizabal, Ludmila Kasimiersky, Marina Zeilicoff y Jorge Nobua.

Agradecer el inmenso privilegio de haber compartido el valioso aporte de los filósofos franceses Alain Badiou y Jacques Rancière, de los teóricos en medios Raymond Bellour y Jean-Paul Fargier, así como el intercambio entretenido con el cineasta alemán Harun Farocki y el crítico brasileiro Ismail Xavier en Buenos Aires y con el escritor y teórico

iraní Youssef Ishaghpour en caminatas atravesando el Sena, en París. Los conceptos de estos intelectuales – varios producidos aquí en Buenos Aires– son parte principal de esta tesis.

También reconocer a Jean Narboni que me dirigiera, junto a Dominique Villain, en una tesis sobre Ozu y la cultura japonesa, hace ya demasiado tiempo, en la Universidad de París VIII; y, especialmente, a mi amigo Jean-Louis Comolli cuya influencia me ha impulsado a no abandonar esa “mentira” llamada cine.

Finalmente, agradecer el invaluable aporte de Alejandra Figliola, que me ha acompañado con amor en la vida, en la maestría y en el grupo de investigación– como directora-Arte y Matemática.

INTRODUCCIÓN¹

*Si soy un fabricante de tofu, todo lo que puedo hacer es tofu.*²

Yasujiro Ozu

*Los extranjeros un día comprenderán mis filmes. En fin, no. Ellos dirán, como todo el mundo, que mis filmes son muy poca cosa.*³

Yasujiro Ozu

*Si nos perdemos en un lugar así –le dice Tomi (Chieko Higeshiyami) a Shukichi (Chishu Ryu)– podríamos pasar la vida entera buscándonos sin que jamás nos volvamos a encontrar.*⁴

Cuentos de Tokio

1. ¿Por qué Ozu? La respuesta a esta pregunta afronta un primer obstáculo que es el de iniciar una investigación sobre un realizador perteneciente a una cultura, la japonesa, distante de la nuestra, occidental. Una primera respuesta se advierte en el reconocimiento creciente, sobre todo en los últimos veinticinco años, que hace la crítica internacional de Yasujiro Ozu (1903-1963). La revista británica *Singh & Sound* publicada por el British Film Institute (BFI) propuso en 2015 a 358 cineastas confeccionar un listado de las diez mejores películas de toda la historia del cine. El

¹ Las traducciones del francés, inglés y portugués al castellano han sido realizadas especialmente para esta investigación.

² Declaraciones de Yasujiro Ozu en: Asahi Shimbun, 28 de agosto de 1962, edición vespertina. Citado en: Yoshida, Kiju, (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify. 33.

³ Su jefe operador Yûharu Atsuta revela estos dichos de Ozu al final de su vida. Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/ Cahiers du Cinéma. Col. Auteurs. 10.

⁴ Diálogo de la pareja de ancianos, abandonados por sus hijos, sin alojamiento, mientras esperan en un rincón del parque Ueno, en Tokio, la llegada de su nuera Noriko (Setsuko Hara) en *Tokyo monogatari* (Cuentos de Tokio, 1953) de Yasujiro Ozu. Citado en: Yoel, Gerardo (2004). "Prólogo". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 23.

resultado colocó al filme *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953) de Ozu en primer lugar, desplazando a clásicos como *A Space Odyssey* (*Odisea del espacio*, 1967) de Stanley Kubrick, *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles y *Vértigo* (1956) de Alfred Hitchcock.

David Bordwell⁵ comenta la paradoja de que el realizador japonés menos conocido termine siendo una imagen de marca para la Shochiku, productora en la que Ozu realiza el 99 por ciento de sus filmes. Prueba de ello es la instalación de una estatua gigante del realizador dirigiendo una escena de *Cuentos de Tokio* en el parque temático Shochiku Kamakura Cinema World, creado en 1995 por la propia productora con un costo de 150 millones de dólares. Si bien el parque cierra sus puertas en 1998 a causa de una debacle financiera, la productora insiste y produce para la celebración del centenario del nacimiento del cineasta en 2003 un filme en homenaje a Ozu: *Kôhî jikô* (*Café Lumière*, 2003) del realizador Hou Hsiao-hsien⁶. El homenaje a Ozu no se limita a la Shochiku,⁷ sino que podemos ver la influencia de su obra en *Kagemusha* (*Kagemusha, la sombra del guerrero*, 1980) de Akira Kurosawa, en el reconocimiento que éste le hace a Ozu insertando un plano⁸ en el que se muestra ropa blanca colgada, entre dos secuencias fundamentales para el nudo dramático de la película; en *Stranger than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, 1984) de Jim Jarmusch, el personaje Willie enumera los caballos que irían a participar en la segunda carrera, y entre los nombres figura Tokyo

⁵ Bordwell, David (2013). “Regarde encore! Regarde bien! Regarde!” (Prefacio). En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur.

⁶ Los nombres de los realizadores chinos o japoneses llevan primero el apellido y luego el nombre. Se respetará este procedimiento para los realizadores asiáticos no tan conocidos como es el caso de Hou. Realizador nacido en 1947 en la provincia china de Cantón e instalado en Taiwán junto a su familia a la edad de 2 años. Entre sus filmes se destacan *Beiqing Chengsi* (*Ciudad de la tristeza*, 1989) y *Hai Shang Hua* (*Las flores de Shanghai*, 1998). En un filme anterior *Nilouhe Nüer* (*La hija del Nilo*, 1987) un llamado telefónico despierta a la protagonista que adormecida se sienta en la mesa de la cocina. Vemos ahí, a través de una panorámica, un televisor encendido. En la pantalla: una escena de *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) de Yasujiro Ozu. Dicha escena – la analizaremos en el capítulo III- nos muestra a Noriko Somiya (Setsuko Hara), la hija, paseando en bicicleta con el asistente del padre, Soichi Hattori (Jun Usami). Referencia: Reynaud, Bérénice (1999). *Nouvelles Chines. Nouveaux cinémas*. Paris: Cahiers du cinéma. 246.

⁷ Se puede mencionar entre los filmes asiáticos que han recibido su influencia a *Dim Sum* (1985) del cineasta chino, residente en Estados Unidos, Wayne Wang, *Ano natsu, ichiban Shizukana umi* (*Escenas fente al mar*, 1992) del japonés Takeshi Kitano, *He Liu* (*El río*, 1997) del realizador nacido en Malasia y radicado en Taiwán, Tsai Ming-Liang, *À la verticale de l'été* (*Pleno verano*, 2000) del realizador nacido en Vietnam y radicado en Francia, Tran Anh hung y *Maboroshi no hikari* (*Naborosi*, 1995) y *Still Walking* (2008) del japonés Koreeda, Hirokazu nacido en 1962. Veamos Elena, Alberto (2001). “Miradas de Oriente. Sesenta y cinco realizadores contemporáneos”. *Nosferatu. Revista de cine*. N° 36/37. Agosto 2001. 160-191.

⁸ Kurosawa hace referencia a los llamados planos objeto o naturalezas muertas, característica fundamental de la sistemática Ozu.

Story, ahí Willie hace una pausa y dice que va a apostar por ese caballo; o también el documental que el cineasta alemán Wim Wenders realiza sobre Ozu: *Tokyo-Ga*⁹ (1985) y el magnífico filme del realizador iraní Abbas Kiarostami dedicado a Ozu, *Five* (2003).¹⁰ Las relaciones de analogías e influencias generadas por Ozu no se limitan a la evocación de realizadores sino también a estudiosos y teóricos de su obra. El guionista americano Paul Schrader (1999 [1972]) en un conocido aunque prematuro ensayo, establece una comparación entre Ozu, Bresson y Dreyer. Por otra parte, el filósofo francés Gilles Deleuze¹¹ considera a Ozu un precursor de la modernidad comparándolo con neorrealistas como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini y Michelangelo Antonioni, y al mismo tiempo con cineastas como Rohmer, Straub, Resnais, Robbe-Grillet, que definen el cine moderno a partir de un ida y vuelta entre la imagen y la palabra. En el plano de la comedia se establecen, también, analogías entre actores como Tatsuo Saito y Mariko Okada con Harold Lloyd, Jerry Lewis, Buster Keaton y Audrey Hepburn. Por ejemplo, el crítico americano Jonathan Rosenbaum¹² hace una comparación, haciendo referencia al filme *Wakodo no yume* (*Sueños de juventud*, 1928) –en un artículo publicado en *Sight and Sound* en 1977– entre el actor fetiche de la primera época de Ozu, Tatsuo Saito,¹³ con Harold Lloyd y Jerry Lewis, así como el crítico japonés Shiguéhiko Hasumi en relación con el mismo filme compara a ese actor con Buster Keaton,¹⁴ o el crítico francés Jean-Michel Frodon, en un reciente ensayo, establece una analogía entre las expresiones de Mariko Okada en *Akibiyori* (*Fin de otoño*, 1960) y Audrey Hepburn¹⁵ en *Funny Face* (*Una cara de ángel*, 1957) y *Breakfast at Tiffany's* (1961). Podemos

⁹ Wenders realiza dos grandes reportajes en ese filme. Uno, a quien fuera su asistente de cámara primero y luego su director de fotografía Yûharu Atsuta y otro, a su actor fetiche, quien realizara más de treinta filmes bajo su dirección: Chishu Ryu.

¹⁰ Se trata de un filme producido por Irán, Francia y Japón de 75 minutos sin diálogo que consta de solo 5 planos sobre el mar donde el gran realizador iraní deja explícita la influencia de Ozu en su filmografía.

¹¹ Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-Temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit. Collection Critique. 7 y 322. Se trabajará también en esta tesis con la traducción castellana: Deleuze, Gilles (2001). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 cine.

¹² Richie's Ozu: "Our Prehistoric Present. Sing and Sound". Vol. 44. N° 3. Verano de 1977. 175-179. Citado por Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc. 217.

¹³ Actuó en 22 filmes dirigidos por Ozu.

¹⁴ Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/ Cahiers du Cinéma. Col. Auteurs. 26.

¹⁵ Jean-Michel Frodon establece una comparación entre Audrey Hepburn –en filmes realizados por Stanley Donen (*Funny Face*, 1957, *Charade*, 1963) y Blake Edwards (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)– y la actriz Mariko Okada –protagoniza a Yukiko Sasaki en *Akibiyori* (*Fin de Otoño*, 1960–)–, señalando el impactante parecido entre ambas. Frodon, Jean-Michel (2013). "Yasujiro Ozu, réalisateur de comédies musicales". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin, (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J. 185-189.

mencionar, también, al crítico y realizador Mark Cousins.¹⁶ En su Historia del cine de quince capítulos producidos en 2011 considera a Ozu como un verdadero clásico¹⁷, en detrimento del clasicismo de Hollywood, además de colocar al realizador nipón entre los mejores directores de cine de todos los tiempos.

Finalmente, Pedro Costa, autor de la trilogía de Fontainhas, barrio pobre –hoy desaparecido– de Lisboa, uno de los grandes realizadores actuales, con el que podríamos establecer una relación formal con el director japonés a partir de dejar explícita la *violencia* del cuadro,¹⁸ ha dejado constancia de la modernidad de Ozu en artículos y entrevistas: “Un cineaste Punk”¹⁹, “los mejores cineastas están fuera del cine como los Straub, Chaplin, Ozu”²⁰, “Ozu tiene mucho de los Sex Pistols”²¹.

El comentario de Bordwell sobre la paradoja que implica que Ozu se haya transformado en la imagen de marca de la Shochiku resume de alguna manera la historia y evolución del cine japonés. El propio Ozu y la Shochiku no consideraban, en los años cincuenta, la posibilidad de dar a conocer los filmes de Ozu en Occidente ya que estos eran “demasiado japoneses para interesar a los occidentales”. En 1954, mientras Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi ganaban sendos Leones de Plata en el festival de Venecia por sus películas *Schickimin no Samurai (Los siete samurais)* y *Sansho Dayu (El intendente Sansho)*, Ozu había realizado una obra maestra de los mismos quilates: la referida *Cuentos de Tokio* (1953) pero solo destinada al mercado japonés.

Lo cierto es que Yasujiro Ozu (1903-1963), a más de cincuenta años de su muerte y de su primer retrospectiva en el festival de Berlín en 1963, sigue vigente. Esta vigencia de

¹⁶ *Film's story and odyssey*. Capítulo 1.

¹⁷ Mark Cousins hace una comparación con *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, famoso clásico de Hollywood con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. Comenta que el filme de Curtiz es demasiado romántico para ser clásico, a diferencia de, por ejemplo, *Nagaya shinshiroku (Historia de un vecindario)*, 1947) de Yasujiro Ozu donde todo está quieto, encuadrado entre geometrías: un gato, un reloj... todo parece un templo griego.

¹⁸ Véase Comolli, Jean-Louis (2012). “Cadres et corps. Notes sur trois filmes de Pedro Costa: *Ossos*, *Dans la chambre de Wanda*, *En avant jeunese!*”. En: Jean Louis Comolli. *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Verdier. 535-547.

¹⁹ Artículo escrito por Pedro Costa en el número especial de *Cahiers du Cinéma*, nº 603 de julio-agosto de 2005 titulado “Un cineaste Punk: le cinema retrouvé”. 82, 83. El realizador portugués es el creador de la trilogía de Fontainhas: *Ossos* (Huesos, 1997), *No quarto de Wanda (En el cuarto de Wanda)*, 2000), *Juventude em marcha (Juventud en marcha)*, 2006).

²⁰ Entrevista realizada por Martín Pérez en *Página 12* el 23 de abril de 2002. La ocasión fue la retrospectiva que se le hacía a Pedro Costa en el Bafici.

²¹ Es el título de una entrevista – retomando sus declaraciones- que le hiciera Jordi Minguell para el diario español *El País* el 20 de abril del año 2010. El filme estrenado es *Ne change rien*, su primer estreno comercial en España.

Ozu excede el círculo de críticos, teóricos y especialistas de cine, y se extiende a los jóvenes realizadores. Es esta, sin duda, la verdadera motivación de esta investigación. En un curso sobre estética e historia del cine japonés que realicé en el CRRR²² en 2001, pude apreciar en dos estudiantes su interés por el realizador japonés. Uno de estos estudiantes, María Paz Encina, de origen paraguayo, había realizado un video arte muy interesante y significativo: *Hamaca Paraguaya* (2000). En ese video, Paz Encina dejaba entrever la influencia de Ozu (cámara fija, discontinuidad narrativa, descentramiento) en su obra.²³ Este video sería, a su vez, el embrión de un proyecto mayor “a la manera de los poemas japoneses separados y encadenados entre sí –llamados “Renga”–²⁴ como si se tratara de un juego de intertextos. Y la continuación de esta serie sería un filme que se denominaría también *Hamaca Paraguaya* (2007) y que cuando se presentó en el festival de Cannes y en Argentina cosechó premios y críticas diversas,²⁵ incluso en la histórica revista *Cahiers du Cinéma*.

Esta percepción en cuanto a la actualidad de Ozu tuvo un primer desarrollo en el año 2004 con la publicación del ensayo *Ozu, La geometría natural* (Yoel, Figliola, 2004b) en el cual se hace hincapié en las relaciones entre el número y la imagen a partir de la fractalidad que despliega Ozu en la espacialidad de su puesta en escena.

2. El director japonés Yasujiro Ozu ha desarrollado una extensa obra que consta de 54 filmes. Su filmografía se podría clasificar en tres grandes períodos. A su primer filme *Sange no yaiba* (*El sable de la penitencia*, 1927)²⁶ le siguen 25 realizaciones –se destacan *Tokyo no gassho*²⁷ (*El coro de Tokio*, 1931) y *Umareke wa mitakeredo*²⁸ (*Naci*

²² Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

²³ El rojo brillante del termo con el que el personaje de Ramón ceba mate bajo la lluvia hace recordar el rojo brillante con el cual Ozu irrumpía la tonalidad opaca de sus filmes.

²⁴ Yoel, Gerardo (2010b). “Un instante entre dos textos. O la hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video *Hamaca paraguaya*”. En: Yoel, Gerardo y Alejandra Figliola (coords.). *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 260.

²⁵ Véase Yoel, Gerardo (2010a). “Bordes femeninos. Sobre el filme *Hamaca Paraguaya*”. En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 249-256.

²⁶ Filme perdido, fue terminado por Toraijo Saito, debido a que antes de terminar el filme (faltaban 2 o 3 escenas) Ozu fue requerido por el ejército. Luego en 1928 realiza 5 filmes siendo el primero *Wakodo no yume* (*Días de juventud*).

²⁷ Conocido también como *Tokyo no korasu*. Noël Burch considera que es su comedia más refinada desde el punto de vista de los códigos narrativos del cine americano. Burch, Noël (1982). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers du Cinéma. 170.

pero..., 1932)– hasta *Tokyo no onna* (*Mujer de Tokio*, 1933) donde se marca un punto de inflexión en la construcción de su sistemática. En ese período, el realizador japonés se revela como un maestro en el dominio de la sintaxis gramatical que formulaba el cine americano (Dark Griffith). En su segundo período se destacan obras maestras como *Ukigusa monogatari* (*Historia de hierbas flotantes*, 1934), *Tokyo no yado* (*Un albergue en Tokio*, 1935), *Hitori musuko* (*El hijo único*, 1936), *Toda-Ke no kyôdai* (*Los hermanos Toda*, 1941), *Chichi ariki* (*Erase una vez un padre*, 1942).²⁹ Ozu retoma las bases de la estética tradicional japonesa³⁰ para sumergirse en un movimiento que se gesta en la década de 1930 en Japón y que Noël Burch (1982) denomina la edad de oro del cine japonés. Y un tercer y último período que comienza –luego del fracaso comercial de *Kaze no naka no mendori* (*Una gallina al viento*, 1948)– con *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949), y en él se acentúa la inmovilidad³¹ y fractalidad en sus filmes hasta *Samma no aji* (*El gusto del sake*, 1962) su último filme, un año antes de su muerte.

Como dice Deleuze,³² Ozu construye en un contexto japonés una obra moderna que guardaría tiempo después puntos de contacto con la modernidad europea. Su dibujo geométrico del espacio y su representación del tiempo se hallan en los límites de la vanguardia cinematográfica. Son muchos los ejemplos en el arte de la aparición de “precursores”, artistas que se adelantan a su época y en alguna medida anuncian los cambios que se están por producir. Como plantea Alain Badiou³³ (2004) Ozu construye una perfecta síntesis entre continuidad y discontinuidad, y esa relación entre lo tradicional y lo moderno que está en toda su obra se extrapola a la actualidad, explicando, tal vez, su vigencia. Vigencia que implica la complicidad de espectadores, y que, como explica Gilles Deleuze, parafraseando a Paul Klee en una conferencia en *La*

²⁸ Considerado por muchos el primer filme neorrealista.

²⁹ Véase Burch, Noël (1982). 193, 194. Burch considera estos cinco filmes como las cinco obras maestras de Ozu. Y señala que, excepto Kurosawa, ningún otro realizador ha generado una obra de semejante factura.

³⁰ Estética (que se revela por ejemplo en el teatro Noh y en el Bunraku, teatro de marionetas de Osaka) que, acuñada en poco más de dos siglos y medio, en el llamado período Edo, cuando Japón se cierra al extranjero, difiere del modelo narrativo de la novela y el teatro occidental decimonónico, que sería el espejo que utilizaría el cine para construir los códigos de representación que se van a mantener hasta la actualidad.

³¹ Realiza su último *travelling* en *Soshun* (*Primavera precoz*, 1956). Véase Yoel, Gerardo (2004). 23.

³² Deleuze, Gilles (1985). 22, 23.

³³ Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Mannatial. Col.Bordes. 50.

Femis,³⁴ no es clara y nunca será clara la relación que establece la obra de arte con la construcción de su pueblo (espectadores). Estos están, pero, sin embargo, siempre faltan, porque el arte los está construyendo.

El propósito de esta tesis es el estudio del lenguaje estético y los mecanismos de puesta en escena desarrollados por Yasujiro Ozu, que generan no solo una obra “moderna” que se relaciona, abrevando en la estética japonesa, con las vanguardias sino que, podríamos plantear, *ensancha* su Dispositivo³⁵ al organizar su topología con una propuesta estética que comulga con los actuales lenguajes audiovisuales.

Ozu jerarquiza la bidimensionalidad del cuadro y pone en jaque el concepto de linealidad narrativa del cine clásico al utilizar, a veces sí, a veces no, los *faux raccords* produciendo una puesta en abismo con la lógica narrativa aristotélica. Puesta en abismo que se intensifica a partir de la reiteración de las formas geométricas que abren el concepto de fractalidad en sus filmes. Al fragmentar las imágenes multiplicándolas, las asemeja a las producidas por medios electrónicos. Como consecuencia de estas operaciones de puesta en escena, el tiempo fluye estirándose en el plano, adoptando un lugar propio en la narración donde se conjuga –como plantea Jean-Paul Fargier (2004), estableciendo una comparación entre la temporalidad de la materia filmica y la electrónica– el pasado del cine con el presente del video.

El montador de Ozu, Yoshiaki Hamamura, le comenta al crítico japonés Tadao Sato que a pesar de que Ozu había recibido influencia del cine americano no respetaba una de sus reglas de oro: el *raccord* de miradas. Método que se había convertido en una época en un axioma de hierro³⁶, inatacable (este método clásico coloca la mirada en el centro de la escena y plantea el intercambio plano-contraplano como canónico: el personaje A

³⁴ Deleuze, Gilles (2007 [2003]). “Qué es el acto de creación”. *Dos Regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos. 281-289.

³⁵ Es necesario aclarar aquí lo que entendemos por “Dispositivo”. Es este un concepto amplio, tal como el propuesto por Giorgio Agamben basándose en Foucault. Dispositivo es para el filósofo italiano todo lo que de una manera u otra tiene la capacidad de capturar, determinar, modelar los gestos, conductas y discursos de los seres vivos. Agamben, Giorgio (2007 [2006]). *Qu’est-ce qu’un dispositif?* París: Payot & Rivages. Col. Petit Bibliothèque. Vamos a utilizar el concepto de Dispositivo con mayúscula que utiliza Ismail Xavier y que involucra lo escrito arriba y se separa de la concepción de dispositivo en minúscula referido al universo técnico. Véase Xavier, Ismail (2008 [2005]). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.

³⁶ Jacques Aumont, en un reciente libro publicado en 2015, plantea cómo el cine norteamericano que ha seguido este axioma de hierro, no tiene problemas hoy para subvertirlo. Un ejemplo es el filme *The Hurt Locker* (2008) de Kathryn Bigelow. Véase Aumont, Jacques (2015). *Montage “la seule invention du cinema”*. París: Vrin. Col. Philosophie et cinéma. 45.

está sentado enfrente de B entonces A mira ligeramente a izquierda y B ligeramente a derecha de cuadro, generando así un eje que liga ambas miradas). En el caso de Ozu, explica Hamamura, los personajes miran en la misma dirección. Hamamura le comenta entonces a Ozu que ha incurrido en un error. Ozu lo desafía a filmar la escena según el método americano y según su propio método, y luego de ver el resultado del rodaje de las dos escenas se vuelve hacia Hamamura y le dice: “Pero es exactamente lo mismo, no es así? No hay ninguna diferencia, no es cierto?”.³⁷

Lo cierto es que más allá de los comentarios de Ozu a su jefe operador Yûharu Atsuta, reproducidos en epígrafe lo que hace el realizador japonés es *ensanchar* el Dispositivo. O sea, ampliar el espacio virtual por donde se desplazan las miradas de personajes y espectadores. *Ensanchar* el Dispositivo es lo que genera puntos de contacto entre la organización morfológica de Ozu con las imágenes digitales. Estas, plantea Deleuze “ya no tienen exterioridad (fuera de campo) ni tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas”. Y haciendo referencia a *La región central* (1971) de Michael Snow el filósofo francés escribe: “El espacio enreda sus direcciones, sus orientaciones, y pierde cualquier primacía del eje vertical que pudiera determinarlas [...]”.³⁸

Se establece, entonces, un juego entre espectadores y personajes, donde estos, plantea el especialista en cine japonés Donald Richie,³⁹ se presentan como anfitriones de aquellos. Esto genera, escribe el realizador Kiju Yoshida,⁴⁰ una especie de imán en sus filmes, como un espejismo que nos incita a seguir. Ozu, escribía Yoshida, consideraba la expresión cinematográfica como algo caótico y artificial como el mundo. Sin embargo, presenta un mundo ordenado dentro del universo de luz y sombra que emerge de la pantalla. Su público, continúa Yoshida mira fijo la pantalla y fluctúa entre el orden y el caos para sostener imágenes ambiguas e infinitamente abiertas. Cuando los actores miran fijo hacia el vacío como si estuvieran mirando al espejo, lo que realmente ven es

³⁷ Richie, Donald (1980 [[1974]]. *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc. 147. Richie extrae este comentario de: Sato, Tadao (1971). *Yasujiro no Geijutsu*. Tokio: Asahi Shimbunsha.

³⁸ Deleuze, Gilles (2001). 351.

³⁹ Donald Richie plantea que los personajes de Ozu están siempre en presente, al igual que los personajes de Antonioni, por ejemplo en *La aventura* o en *El eclipse*. La diferencia entre ellos es que mientras en Antonioni, Monica Vitti debe aprender a aceptar el olvido, el fin de las cosas y la duración del filme (en el Eclipse) es lo que le lleva al personaje a aceptar la situación; los personajes de Ozu aceptan esa situación como natural. Richie, Donald (1980). 179.

⁴⁰ Yoshida, Kiju, (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify. 286.

al público y el público se sumerge en la pantalla pero no identificándose con estos sino en un espacio periférico. Tal como escribe Alain Bergala en un artículo en *Cahiers du Cinéma*,⁴¹ Ozu construye una especie de espectador *flotante*. Espectador que es arrastrado a una especie de campo gravitatorio donde los personajes parecen responder a una fuerza colectiva que los determina. Este campo gravitatorio se conforma a partir de poner en escena dos modalidades del sujeto (SE/YO) que no se supeditan una a la otra: cohabitan.

Al reformular el concepto de fuera de campo, a partir de darle a los objetos el mismo lugar que los personajes, se amplía el campo escópico: ya no se trata de un sujeto que se posiciona en un lugar central y que construye una lógica argumentativa donde el objeto, a partir de la mirada del sujeto, queda subordinado. La actividad artística, plantea Edmond Couchot (1998) pone en escena dos modalidades en tensión: el SE producto de la experiencia tecno-estética y el YO subjetivo e irreductible. Esta tensión no solo la encontramos en los orígenes mismos del cine –plantean el filósofo francés Jacques Rancière (2012) y el realizador y teórico del cine Jean-Louis Comolli (2015)– entre la potencia de las imágenes y las intrigas narrativas determinadas por la lógica aristotélica, sino que es parte de la fragilidad ontológica de la imagen que se debate entre el deseo de libertad y la necesidad de control. Podemos, entonces, observar puntos en común entre lo que propone Couchot para el arte digital y la enunciación propuesta por Ozu, la que, al igual que en los modos de enunciación de la lengua japonesa (Ishaghpour, 2002a) (Levis-Strauss, 2011, 2012) el YO se retira.

La consideración de Yoshida, que describimos arriba, nos introduce directamente en el universo Ozu que, como el arte, es inestable y de difícil discernimiento. Universo que podemos asociar a las nuevas tecnologías ya que rompe con el lugar que tiene la unidad narrativa del plano en el relato argumentativo al otorgarle al plano una unicidad propia. Tal como plantea Gilles Deleuze (1985) en *Imagen tiempo*, la imagen cinematográfica en el período de posguerra ya anunciaba necesidades y propuestas estéticas aun antes de la existencia del número en la conformación de la imagen. No se puede hablar de espacio en la imagen electrónica o digital, sino de superficie de líneas donde las imágenes seuxtaponen en vez de separarse en un juego dialógico de causa y efecto.

⁴¹ Bergala, Alain (1980). “L’homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma*. N° 311. Mayo de 1980. 25-30.

Podemos definir el universo Ozu como un *entre-dos*, que se construye en tensión y armonía con sus contrarios. Como plantea el crítico japonés Shiguéhiko Hasumi,⁴² el relato de Ozu en el verdadero sentido del término es establecer una fusión entre los elementos más contradictorios que conviven en el filme. El estilo de Yasujiro Ozu, aparentemente “natural”, describe la cotidianidad de la vida de los japoneses (de clase media alta en su tercer período) pero se revela como “arbitrario” ya que pone en abismo las reglas sintácticas del sistema clásico de narración. En el campo semántico también se establece una síntesis entre los opuestos: podemos tomar un ejemplo que proporciona David Bordwell y que demuestra cómo en *Bashum (Primavera tardía, 1949)* el concepto de *japonesidad* es redefinido: “Ningún otro filme de Ozu está tan saturado de iconografía de una cierta japonesidad –la ceremonia del té, los jardines Zen, los templos, el teatro Noh, el paisaje alrededor de Kyoto, el ciclo estacional al que se refiere el título–. Sin embargo, esta iconografía es utilizada para un propósito específico: mostrar que la tradición japonesa puede ser conciliada con el nuevo liberalismo de la ocupación”.⁴³ Podemos presentar infinidad de ejemplos en ese sentido: *Primavera tardía* y *El gusto del sake* tratan de historias donde el objetivo es casar a la hija, y sin embargo el casamiento nunca se ve; en *Primavera tardía* una amiga de Noriko, divorciada, le aconseja a esta que acepte, siguiendo la tradición, un casamiento arreglado por un tercero; en *El gusto del sake*, cuando Hirayama (Chishu Ryu), el padre, le dice a su hijo en relación con el casamiento de Michiko, su hija, que si se casa por amor es mejor pero, si no es así, también es bueno, o cuando Hirayama y Sakamoto rememoran en la barra del bar Torys una marcha militar festejando irónicamente la derrota imperial.

Ozu construye un sistema de intertextos formales –altura baja de cámara, cuadro dentro de cuadro, congelamiento y reducción de los movimientos de cámara, importancia dada a los llamados por Noël Burch (1982) *pillow-shots*–⁴⁴ y semánticos –repetición de objetos como botellas de sake en *Ukigusa (Hierbas flotantes, 1959)*, *Cuentos de Tokio* y *El gusto del saké*; actores (Chishu Ryu, Setsuko Hara), nombres de personajes

⁴² Hasumi, Shiguéhiko (1998). 38.

⁴³ Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press. 307.

⁴⁴ Este concepto tiene su origen por analogía aproximativa en *pillow-words* (palabras de almohada) que que tiene una función específica en la poesía japonesa clásica. La traducción literal de *pillow-shot* es disparo de almohada. Véase Burch, Noël (1982). 175.

(Noriko⁴⁵) e historias (el padre viudo casa a su hija en *Primavera tardía* y *El gusto del sake*, por ejemplo)–, que junto con la ampliación de sentido que implica fusionar los contrarios *ensancha* el Dispositivo. Lo hace hacia el exterior del circuito diegético pero también hacia su interior.

Ozu diseña sus planos como el maestro Zen, Taishen Deshimaru: “en un grano de arroz cuezo montañas y ríos”⁴⁶. El director japonés construye módulos que son parte de una serie, en la que personajes y espectadores (la pequeña historia) se desplazan como puntos y líneas de una serie mayor que los contiene (la gran historia).

3. El trabajo de esta tesis apuntará a develar los indicios que aparecen en la estética de Ozu de un universo digital inexistente en la época. En cuanto al abordaje, se trabajará, con *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) y su remake *Samma no aji* (*El gusto del sake*,⁴⁷ 1962)⁴⁸ y se los pondrá en diálogo con otros filmes del autor –como *Cuentos de Tokio*⁴⁹– y de otros realizadores tanto japoneses como occidentales.⁵⁰

⁴⁵ Existe una famosa trilogía del personaje Noriko interpretado por Setsuko Hara como Noriko Somiya en *Primavera tardía*, 1949; Noriko Mamiya en *Bakushu* (*Principio del verano*, 1951); Noriko Hirayama en *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953). Podemos ver repeticiones también en los personajes interpretados por Chishu Ryu en *Primavera tardía*; Shukichi Somiya en *Cuentos de Tokio*; Shukichi Hirayama en *Samma no aji* (*El gusto del sake*, 1962).

⁴⁶ Cita original: Bovay, Michel, Kaltenbach, Laurente y De Smedt, Evelyn (2005[1993]). *Zen. Práctica y enseñanza, civilización y perspectivas*. Barcelona : Kairos. 71. Citado también en: Yoel, Gerardo (2010). “Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video Hamaca Paraguaya”. En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 257.

⁴⁷ En castellano es traducido también como *Una tarde de otoño*.

⁴⁸ *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) gira en torno al conflicto de un profesor Shukichi Somiya (Chishu Ryu), viudo, que quiere casar a su hija Noriko (Setsuko Hara). Ésta, sin embargo, sólo quiere quedarse con él. No obstante, su padre y su tía la presionan para que se case con un joven que reúne todas las cualidades de un buen partido. A pesar de no sentirse atraída por la propuesta, finalmente Noriko acepta la imposición familiar, se casa (no se muestra el casamiento) y su padre se queda solo.

Samma no aji (*El gusto del sake*, 1962) remake de *Primavera tardía*, trata de un viudo Shuhei Hirayama (Chishu Ryu), experto contable de 50 años que vive con su hija Michiko (Shima Iwashita) y con su hijo menor. Tiene varios amigos de la misma generación que le recomiendan que case a su hija. El padre oficia para concertar el matrimonio y, finalmente, la boda se realiza (la escena de la boda no se muestra). El último plano del filme nos muestra al padre solo en la cocina de su casa.

⁴⁹ *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953) es la historia de una pareja de ancianos que viven en el sur de Japón, en el pequeño puerto de Onomichi. Éstos, viajan a Tokio para visitar a sus hijos mayores, que se han casado. El recibimiento de sus hijos es decepcionante, sólo la viuda de su hijo, muerto en la guerra, se ocupa de ellos. A la vuelta a Onomichi, la madre (Tomi) enferma y muere. La familia se reúne pero solamente Noriko (Setsuko Hara) la nuera se comporta con consideración. Finalmente ésta se va y el padre (Chishu Ryu) se queda sólo en la casa.

Un primer aspecto a encarar será el de un estado de la cuestión en lo concerniente a los críticos y teóricos que han trabajado sobre Ozu: Schrader, Richie, Bergala, Burch, Deleuze, Bordwell, Sato, Hasumi, Ishaghpour, Yoshida. Un segundo aspecto necesario es el estudio de la estética y cultura japonesa, y su relación con la obra de Ozu. Este capítulo está dedicado a presentar una breve reseña sobre la estética y la cultura japonesa y sus relaciones con la cultura occidental y la sistemática Ozu. Se trabajará en ese sentido con los conceptos de Junichiru Tanizaki (1994 [1933]), Roland Barthes (1980, 1997), Claude Lévi-Strauss (2011, 2012) y también Christine Buci-Glucksmann (2001, 2006) y Arturo Sala (2004). Asimismo, se contará con los aportes inestimables de Noël Burch (1982), Donald Richie (1980), Tadao Sato (1997), Shiguéhiko Hasumi (1998) y Youssef Ishaghpour (2002).

En el tercer capítulo se encarará el estudio de la estética de Ozu desde el punto de vista de la organización topológica. Se intentará, en este sentido, asociar metafóricamente la estética de la matemática con su discurso filmico, principalmente el que corresponde al tercer período. Por lo tanto, este análisis conducirá a revelar en sus filmes una particular topología en donde puede entrecruzarse un intertexto numérico y una organización geométrica de tipo fractal que nos refiere a la relación de autosimilaridad que, desde otro punto de vista y tomado como metáfora, puede también percibirse en su obra a través de los títulos de sus filmes, sus *remakes*, la elección repetitiva de sus actores y de los nombres de sus personajes, e incluso en sus diarios personales (Ozu, 1996). Se trabajará aquí con conceptos de Benoît Mandelbrot (1982, 2003), Alain Badiou (2001, 2004), Claude Chabrol y Eric Rohmer (2010 [1957]) y de Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (2004a-b).

Finalmente, el estudio hará hincapié en el capítulo IV en las operaciones de puesta en escena que reformulan el concepto de fuera de campo, a través de los llamados *planos objeto*, y que genera una enunciación *lococentrista*, como plantea Youssef Ishaghpour (2002). Se tratará de demostrar cómo estas operaciones de puesta en escena contribuyen a la anticipación de una estética discreta propia de las nuevas tecnologías, sin dejar por ello la continuidad cinematográfica propia del material filmico. Como plantea Alain

⁵⁰ En el capítulo IV se comparan dos secuencias de los siguientes filmes: *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956) de Alfred Hitchcock y *Primavera tardía* de Yasujiro Ozu.

Badiou: “El movimiento del cine es *abrir la imagen*”,⁵¹ Ozu *abre* la imagen *ensanchando* el Dispositivo, integrando el arco audiovisual, desde la fotografía hasta las tecnologías numéricas, como un “campo de fuerzas” –concepto de André Parente (2009) para definir la imagen digital. Este concepto plantea que las nuevas tecnologías ya no consideran la imagen como un objeto sino como un acontecimiento que pone en juego diferentes etapas enunciativas, figurativas y perceptivas.

Se trabajará en este capítulo con el abordaje que hacen tanto los críticos de la obra de Ozu: (Burch, 1982) (Richie, 1980) (Deleuze, 1985) (Hasumi, 1998) (Yoshida, 1998) (Bordwell, 1988, 2013) (Bergala, 1980) (Ishaghpour, 2002a, 2002b) (Santos, 2014) (Yoel, 2007, 2004), como con teóricos que no la analizan: (Aumont, 2012) (Couchot, 1998) (Bataille, 2003) (Buci-Glucksmann, 2003) (Calabrese, 1999) (Lacan, 2001, 2013) (Parente, 2009) (Rancière, 2012).

En la sistemática Ozu conviven una organización topológica fractal –que se constituye como curva que encierra lo continuo y lo discontinuo– con flujos de movimiento y detenciones que se expresan en pintura, fotografía e imágenes discretas, y que tienen como objetivo mostrar lo efímero de cada instante y percibir el tiempo que escapa de la rigidez del plano.

Ozu construye sentido a partir de poner en juego los límites de la materia y los de su teoría. Iguala plano con plano como si fuera un número. Produce *tofu* con una rigurosidad geométrica que Donald Richie⁵² compara con las leyes que estructuran las fugas de Bach y el realismo mágico generado por Vermeer a partir de la composición geométrica. Porque, como plantea Kenji Mizoguchi⁵³, es más fácil mostrar lo que no es posible como si lo fuera que lo que es posible como si lo fuera. Y la paradoja es que para percibir la humanidad de los abuelos de *Cuentos de Tokio* y que estos no se pierdan en la inmensidad de la gran ciudad, Ozu debe automatizar al máximo sus desplazamientos.

Como plantea Rohmer es preciso que el número con toda su discrecionalidad deje paso a la libertad, a la poesía del presente. Yasujiro Ozu construye su geometría para

⁵¹ Badiou, Alain (2004a). 59.

⁵² Richie, Donald (1980). 179.

⁵³ Véase el epígrafe en la conclusión.

presentar –parafraseando a Noël Burch (1982)– el tiempo que circula entre un plano y otro, entre un pasaje y otro: la impermanencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2007 [2006]). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Payot & Rivages. Col. Petit Bibliothèque.
- Arnaud, Diane y Lavin, Mathias (Dir.) (2013). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur.
- Aumont, Jacques (2012). *Que reste-t-il du cinéma?* París: Vrin. Col. Philosophie et cinéma.
- Badiou, Alain (2001). “La matemática es un pensamiento”. *Revista Acontecimiento*. Nº 22. Buenos Aires: Ed. Escuela Porteña.
- Badiou, Alain (2004a). “El cine como experimentación filosófica”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 23-81.
- Badiou, Alain (2004b). “Arte, Matemática y Filosofía”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 27-41.
- Barthes, Roland (1980 [1970]). *L'empire des signes*. Ginebra: Albert Skira/ Flammarion. Col. Les sentiers de la création/Champs.
- Barthes, Roland (1995 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, George (2003 [1955]). *Manet*. Murcia: IVAM y José Jorge Albaladejo.
- Bazin, André (2000 [1985]). *¿Qué es el Cine?* Madrid: RIALP.
- Bellour, Raymond (2009 [2002]). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue. Col. A oscuras Colihue Imagen.
- Reynaud, Bérénice (1999). *Nouvelles Chines. Nouveaux cinémas*. París: Cahiers du Cinéma.
- Bergala, Alain (1980). “L'homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma*. Nº 311. Mayo de 1980. 25-30.
- Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bordwell, David (2013). “Regarde encore! Regarde bien! Regarde!” (Prefacio). En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. VII-XXI.
- Bovay, Michel, Kaltenbach, Laurente y De Smedt, Evelyn (2005[1993]). *Zen. Práctica y enseñanza, civilización y perspectivas*. Barcelona: Kairos.
- Buci-Glucksmann, Christine (2001). *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au vituel*. París: Galilée. Col. Débats.
- Buci-Glucksmann, Christine (2006 [2003]). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros. Col. Filosofía una vez.

- Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du cinéma. Col. Cahiers du cinéma.
- Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra. Col. Signo e imagen.
- Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Comolli, Jean-Louis (2012). *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Verdier.
- Comolli, Jean-Louis y Sorrel, Vincent (2015). *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse: Verdier. *Cine modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial. 2016.
- Costa, Pedro (2005). "Un cineaste punk: le cinema retrouvé". *Cahiers du Cinéma*. N° 603. Julio-agosto de 2005. 82, 83.
- Couchot, Edmond (1998). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nimes: Jacqueline Chambon.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-Temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- Deleuze, Gilles (2001 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 Cine.
- Deleuze, Gilles (2007 [2003]). *Dos Regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Elena, Alberto (2001). "Miradas de oriente. Sesenta y cinco realizadores contemporáneos". *Nosferatu. Revista de cine*. N° 36-37. Agosto 2001. 160-191.
- Fargier, Jean Paul (2004). "la casa , la piscina y el mundo que Viola encanta". En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 303-313.
- Frodon, Jean-Michel (2013). "Yasujiro Ozu, réalisateur de comédies musicales". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J. 185-189
- Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/ Cahiers du cinéma. Col. Auteurs.
- Hasumi, Shiguéhiko (2013). "Yasujirô Ozu et ses "femmes indignées". En: Diane Arnaud et Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 191-200.
- Ishaghpour, Youssef (2002a). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer.
- Ishaghpour, Youssef (2002b). *Aux origines de l'art moderne, Le Manet de Bataille*. París: Éditions de la Différence. Col. Les essais.
- Lacan, Jacques (2001 [1973]). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, Jacques (2013 [1975]). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Lévi-Strauss, Claude (2012 [2011]). *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Parente, André (2009). “A forma cinema: variações e rupturas”. En: Katia Maciel (org.). *Transcinemas*. Río de Janeiro: Contracapa. 23-47.
- Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc.
- Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu o la filosofía de la vacuidad”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 109-146.
- Santos, Antonio (2014 [2005]). *Yasujiro Ozu, elogio del silencio*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen/cineastas.
- Sato, Tadao (1997 [1995]). *Le cinéma Japonais Tome II*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Sato, Tadao (1997 [1995]). *Le cinéma Japonais Tome I*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine, Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine. Col. Clásicos. Biografías de cine.
- Tanizaki, Junichiru (1994 [1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Xavier, Ismail (2008 [2005]). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182.
- Yoel, Gerardo (2010a). “*Bordes femeninos. Sobre el filme Hamaca Paraguaya*”. En Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 249-256.
- Yoel, Gerardo (2010b). *Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video Hamaca Paraguaya*. En: Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 257-260.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004a). *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.

- Yoel, Gerardo (comp.) (2004b). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas Tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004a). "Pitágoras Digital". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 335-349.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004b). "Ozu, La geometría natural". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.
- Yoshida, Kiju (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. Sao Pablo: Cosac & Naify.

Revistas:

- Bergala, Alain (1980). "L'homme qui se leve". *Cahiers du cinema*. Nº 311. Mayo 1980. 25-30.
- Costa, Pedro (2005). "Un cineaste Punk: le cinema retrouvé". *Cahiers du cinema*. Nº 603. Julio/Agosto 2005. 82,83.
- Elena, Alberto (2001). "Miradas de oriente. Sesenta y cinco realizadores contemporáneos". *Nosferatu. Revista de cine*. Nº 36-37. Agosto 2001. 160-191.

Diarios:

- Minguell, Jordi. "Ozu tiene mucho de los Sex Pistols". *El País*, 20 de abril de 2010, Cultura.
- Pérez, Martín. "El cineasta que vino del punk". *Página 12*, 23 de abril de 2002, Espectáculos.

CAPÍTULO I

OZU, LA TEORÍA Y LA CRÍTICA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo se realizará un breve resumen sobre los principales críticos y teóricos que han trabajado sobre Yasujiro Ozu:⁵⁴ Paul Schrader (1999 [1972]), Donald Richie (1980 [1974]), Noël Burch (1982 [1979]), Alain Bergala (1980), Shiguéhiko Hasumi (1998 [1983]), Gilles Deleuze (1986 [1985]), David Bordwell (1988), Youssef Ishaghpour (2002 [1994]), Tadao Sato (1997a/b [1995]), Kiju Yoshida (2003 [1998]). Se pondrá el acento en una característica común a casi todos ellos que es la polarización de sus críticas, y se pondrá en diálogo sus diferentes abordajes sobre una escena del filme *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) de Ozu.

1. Si existe una característica común en gran parte del conjunto de críticos y teóricos que han escrito sobre la obra de Ozu es su polarización. Esto queda de manifiesto en la interrogación y consecuente respuesta formulada por el crítico japonés Shiguéhiko Hasumi (1998) en el prefacio de su libro.

[...] por qué el cineasta *menos japonés* ha sido considerado como *típicamente japonés*? Este libro ha sido escrito no para “los extranjeros que, un día, comprenderán (s)us filmes” sino para el público japonés, para el que Ozu, como Jean Renoir en Francia, era el ejemplo del cineasta *demasiado conocido* al mismo tiempo que *demasiado poco conocido*.⁵⁵

Esta interrogación esconde, sin duda, una respuesta a la gran mayoría de los críticos, incluidos los japoneses –el propio Ozu y la productora Shochiku, en la que realiza la gran mayoría de sus filmes– que consideraban a Ozu “demasiado japonés para ser

⁵⁴ Se adjunta en la bibliografía la información concerniente a las publicaciones originales.

⁵⁵ Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l’Etoile/ Cahiers du Cinéma. Col. Auteurs. 10.

enviado al exterior”. Donald Richie (1980), uno de los más importantes estudiosos del cine japonés plantea también, en el prefacio de su libro *Ozu*, una definición sobre la *japonesidad* del realizador:

A más de quince años de su muerte, los japoneses piensan siempre en Ozu como el más japonés de todos sus cineastas. Puede que no sea aquel que prefieran, pero es a quien ellos han más recompensado.⁵⁶

Será útil reiterar los comentarios del académico y crítico norteamericano David Bordwell, señalados en la introducción, sobre la *japonesidad* que se respira en *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) de Yasujiro Ozu.

Ningún otro filme de Ozu está tan saturado de iconografía de una cierta japonesidad– la ceremonia del té, los jardines Zen, los templos, el teatro Noh, el paisaje alrededor de Kyoto, el ciclo estacional al que se refiere el título. Sin embargo, esta iconografía es utilizada para un propósito específico: mostrar que la tradición japonesa puede ser conciliada con el nuevo liberalismo de la ocupación.⁵⁷

Bordwell hace aquí una redefinición de *japonesidad*, que entra en diálogo con la de Noël Burch (1982) que plantea justamente que una de las características de la cultura y estética japonesas es la de proceder a una triple acción que consiste en adaptar, superponer y hacer circular otras culturas. A tal punto, que podemos esbozar un itinerario histórico de la cultura y estética japonesa a partir de su relación con la cultura extranjera (fundamentalmente China, Corea, India, Portugal, Holanda, Estados Unidos). Lo cierto es que, como plantea Youssef Ishaghpour, más allá de “los orígenes históricos del Zen y sus formas elaboradas y extremas (en la que la obra de Ozu no participa, con seguridad)”,⁵⁸ la estética Zen en Japón ha moldeado el espíritu y los modos de vida, características estéticas y culturales que, como la pintura, la poesía y el comportamiento social, están presentes en la obra de Ozu, aunque, como afirma Noël Burch, no se puede analizar su filmografía solamente a través del paradigma “japonés” –Zen, haiku, cha-no yu.⁵⁹

⁵⁶ Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc. I.

⁵⁷ Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press. 307.

⁵⁸ Ishaghpour, Youssef (2002 [1994]). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer. 65.

⁵⁹ Haiku: poesía japonesa. Cha-no yu: ceremonia del té.

Retomemos las consideraciones de Hasumi sobre la *japonesidad* de Yasujiro Ozu –“el *menos japonés*”– y veremos como este queda preso también de esa polaridad, pero en el otro extremo. Polaridad que se alimenta, a su vez, de la necesidad que tiene la lógica narrativa aristotélica de crear sistemas, categorías. Esto se traduce en la polarización de la línea argumentativa que encarnan los críticos y teóricos de la obra de Yasujiro Ozu: trascendental/cotidiano, modo de representación/modo de *presentación*, estructura narrativa/sistema temático.

2. Con el propósito de facilitar una mirada comparativa sobre las diferentes líneas argumentativas elegimos una escena concreta para el análisis: la escena emblemática del Jarrón en el albergue de Kyoto en *Primavera tardía*.⁶⁰ Esto nos permitirá, en pocas líneas, clarificar diferentes abordajes de teóricos y críticos. Al estudiar cómo los críticos analizan el significado y la función del objeto jarrón en dicha escena, veremos cómo uno de los planteos de Hasumi que fundamentan la propuesta de su libro –“la mirada obedece al pensamiento y recentra intrépidamente la imagen, siguiendo un proceso de abandono. Los ojos estarán, entonces, anulados”–⁶¹ determina la polarización a la que nos referimos.

Hagamos una breve síntesis de esta escena: Sukichi Somiya (Chishu Ryu), el padre y su hija Noriko (Setsuko Hara) emprenden su último viaje antes de que Noriko contraiga matrimonio. Van a visitar a la familia de Jo Odonera (Masao Mishima), un amigo del padre, en Kyoto. Luego de una visita al templo de Kiyomizu, padre e hija se dirigen al albergue. Luego de un diálogo desgarrador –Noriko le dice al padre que quiere quedarse siempre a su lado– padre e hija se preparan para dormir, cada uno en su futón, uno al lado del otro. Al apagar la luz, sus rostros quedan iluminados por la luna que proyecta las sombras del jardín sobre los shojis.⁶² Mientras están acostados ya en penumbras, Noriko gira levemente su cabeza en dirección al padre y le dice: “Padre, llevada por mi ignorancia, creo que he sido muy injusta con Onodera. Su mujer es muy agradable y han formado una pareja maravillosa. Ahora me doy cuenta de que no hay nada sucio en ello. Nunca debí decirle que era sucio”. Somiya le responde que se quede tranquila, que lo

⁶⁰ Véase Arnaud, Diane y Lavin, Mathias (2013). “L’image du vase. 10 secondes qui ont changé le monde, de Schrader à Yoshida”. En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (Dir.). *Ozu à présent*. Paris: G3J éditeur. 143-153.

⁶¹ Hasumi (1998). 217.

⁶² Puertas corredizas de papel de arroz.

olvide, que su amigo no tiene en cuenta sus dichos. Luego, en el plano que antecede la escena que vamos analizar, Noriko dice: “Incluso en tu caso me parecía extremadamente de mal gusto”.⁶³ El padre no contesta, entonces, ella vuelve la cabeza con aire preocupado hacia él. Corte al plano siguiente:

1. Plano de Somiya dormido. / 2. Plano de Noriko. Su cabeza vuelve a rotar hacia su eje. Sonríe a medias. Sonido en *off*: leves ronquidos. / 3. Plano del jarrón. Un plano de unos ocho segundos de un Jarrón en la penumbra de la otra sala, en el Tokonoma, centro de la casa. Sonido en *off*: leves ronquidos. / 4. Plano de Noriko. Ella está seria, parece contener las lágrimas. Sonido en *off*: leves ronquidos. / 5. Plano del Jarrón. Dura unos 14 segundos. Sonido *off*: leves ronquidos. Segundos después música extra diegética tapa el sonido de los ronquidos. La música cierra la escena y continúa en el plano que sigue que inaugura otro espacio tiempo: un jardín seco Zen.

Donald Richie (1980 [1974]), refiriéndose a los planos objetos o naturalezas muertas de Ozu, afirma que estos no tienen una función simbólica. Su función es la de ser un receptáculo de emociones.

El jarrón funciona como engranaje. No significa nada (ni siquiera el descanso, el sueño), no es otra cosa que un pretexto para la acumulación de un cierto período de tiempo. Nosotros lo miramos mientras que los sentimientos de la hija se transforman.⁶⁴

Ahora bien, cuando Richie describe la escena, le agrega un plano de más. Mientras la escena de Ozu termina en el plano del jarrón, la de Donald Richie termina con un plano inexistente del rostro de Noriko. O sea, la escena de Richie tiene seis planos, comenzando por el plano de Somiya:

1. Plano del padre dormido/ 2. Plano de la hija que lo mira /3. Plano del jarrón en el Tokoyama. Se escucha en *off* al padre roncar suavemente/4. Plano de unos diez segundos de la cara de Noriko que sonríe a penas/5. Plano largo del Jarrón/6. Plano de Noriko al borde de las lágrimas.⁶⁵

⁶³ Noriko hace referencia a la sospecha (infundada) que tiene sobre una posible pretendiente para su padre (viudo).

⁶⁴ Richie, Donald (1980). 134.

⁶⁵ *Ibid.* 135.

Podemos apreciar aquí, como plantea Hasumi, que es el pensamiento el que determina la visión. Lo más importante para Richie es la transformación de Noriko. Es por eso, tal vez, que aparezca el plano final de Noriko. Podemos aventurarnos a relacionar este error con la necesidad de aplicar una lógica narrativa que establezca el principio de continuidad. Esta lógica narrativa lleva a Richie a estructurar una argumentación de causa y efecto entre sujeto y objeto. El diálogo original (Ozu) (plano-contraplano) entre objeto (jarrón) y Noriko, plantea una subversión de la lógica cartesiana de forma más libre, terminando el “diálogo” en el plano objeto: el jarrón. Es probable que Richie haya sido influenciado por Paul Schrader (1999 [1972]) que un par de años antes de la publicación del libro de Donald Richie, *Ozu*, en Estados Unidos, le agrega a la escena, no solo un plano de más, sino dos. Además de incluir un plano de más de Noriko, Paul Schrader agrega un plano más del jarrón. O sea “la escena de Schrader”⁶⁶ consta de tres planos del jarrón, totalizando siete planos a partir del de Chishu Ryu dormido. Tal vez podamos encontrar una respuesta posible a la “libertad” que se toma el guionista norteamericano, en el interés que le despierta esta imagen: “la imagen más bella del *estasis* dentro de la filmografía de Ozu”.⁶⁷

Hay un plano del padre dormido, un plano de la hija observándole, un plano del jarrón en la alcoba en el que oímos los ronquidos del padre. Entonces vemos a la hija sonriendo suavemente, y después viene un plano lento, de diez segundos, del mismo jarrón, una imagen de la hija, ahora sí, casi llorando, y una imagen final del jarrón.⁶⁸

Kikuo Yamamoto,⁶⁹ traductor de Schrader, plantea que hay comentarios desproporcionados en Occidente sobre este plano y que esa diferencia de interpretación entre japoneses y occidentales, se pone de relieve a partir de las nociones antagónicas de centrípeta y centrífuga, que plantean problemas culturales que van a incidir en la construcción del campo visual. Yamamoto explica que la visión de los japoneses presta

⁶⁶ Paul Schrader no solo se equivoca agregando dos planos más, también se equivoca con el nombre del personaje al llamar a Sukichi Somiya, Hirayama. Sukichi Hirayama (interpretado también por Chishu Ryu) representa al anciano en *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953). Véase Arnaud, Diane y Lavin, Mathias (2013). “L’image du vase. 10 secondes qui ont changé le monde, de Schrader à Yoshida”. En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 143-153.

⁶⁷ Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine, Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: J. C. Clementine. 71.

⁶⁸ *Ibid.* 71.

⁶⁹ Hasumi, Shiguéhiko (1998). 219, 220.

menos atención al Jarrón que a la sombra de las plantas que se proyectan en la casa, que generan un clima, precisamente, el fin de la primavera.

Shiguéhiko Hasumi (1998) y Kiju Yoshida (2003) hacen planteos diferentes a los críticos extranjeros. Se permiten abordar, incluso, la relación incestuosa entre padre e hija, que hubiera sido perturbadora para un pensamiento enfocado, por ejemplo, en la trascendencia, en la religiosidad.

Shiguéhiko Hasumi afirma que Ozu construye una situación visual donde Somiya se transforma en objeto. El jarrón y el personaje son solo uno. Escribe Hasumi “tenemos la impresión de escuchar un ligero ronquido salir del jarrón,” sobre todo porque “el ruido de la respiración del padre se escucha más fuerte en el plano del jarrón”.⁷⁰ En cuanto a Kiju Yoshida⁷¹ escribe, a su vez, en relación con la imagen del jarrón, que se trata simplemente de un objeto que mira al sacralizado protagonista y que también nos mira a nosotros en tanto espectadores. Ello implica invertir la lógica argumentativa que nos propone que el hombre es el centro del universo y de esa forma ampliar el campo escópico.

El filósofo francés Gilles Deleuze (1985) por su parte afirma que el plano del jarrón, que se intercala entre una media sonrisa y lágrimas de Noriko que no aparecen, es una imagen-tiempo directa “es el tiempo, el tiempo en persona” “un poco de tiempo en estado puro”.⁷²

En el momento en que la imagen cinematográfica se confronta lo más estrechamente posible con la fotografía, esta se distingue de ella, también, de forma más radical.⁷³

Con motivo de la publicación de *Imagen-tiempo* en Francia, se realiza –en *Cahiers du Cinéma*, en febrero de 1986– una entrevista a Deleuze. En esa entrevista Gilles Deleuze plantea que desde el punto de vista de la imagen la naturaleza muerta de Ozu es una forma de tiempo que no se altera. Y eso es, porque, en regla general “desde que un espacio cesa de ser ‘euclidiano’, desde que se crean espacios diferentes como los de

⁷⁰ *Ibid.* 225.

⁷¹ Yoshida, K. (2003). *O anticinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify. 154.

⁷² Deleuze, Gilles (1985). *L'Image– Temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit. Collection Critique. 27.

⁷³ *Ibid.* 28.

Ozu, Antonioni y Bresson, el espacio deja de constituirse a partir de sus relaciones de subordinación con el tiempo”.⁷⁴

Si bien las diferentes interpretaciones sobre el significado del plano objeto Jarrón son posibles, no podemos coincidir con el planteo de Paul Schrader: “el jarrón es la *estasis*, una forma que puede albergar una emoción profunda y transformarla en algo unificado, permanente, trascendente”.⁷⁵ Su análisis es muy forzado y lo cierto es que, nada está más lejos de la trascendencia que el Zen y la sistemática Ozu. En ese sentido reproducimos los comentarios de Youssef Ishaghpour en relación con el Budismo Zen y de Gilles Deleuze en relación con Yasujiro Ozu:

El Zen no busca la trascendencia, no opone a lo banal y habitual, lo extraordinario e inaudito. El Zen afirma antes que todo “el espíritu de todos los días”: ayer el tiempo era bueno, y hoy llueve, nada más.⁷⁶

No coincidimos con Paul Schrader cuando opone como dos fases “lo cotidiano” por un lado y por el otro “el momento decisivo”, “la disparidad” que introduciría en la banalidad cotidiana una ruptura o una emoción inexplicables. [...]En el caso de Ozu todo es ordinario o banal, mismo la muerte y los muertos a los que se olvida naturalmente.⁷⁷

3. Paul Schrader (1999 [1972]), Donald Richie (1980 [1974]), Noël Burch (1982 [1979]), Shiguéhiko Hasumi (1998 [1983]), Gilles Deleuze (1986 [1985]) y David Bordwell (1988) han protagonizado un diálogo en el tiempo, desde 1972 a 1988, que se ha constituido en el campo crítico y teórico de la obra de Yasujiro Ozu. En ese diálogo ha sido fundamental la publicación de Tadao Sato (1971), obra de referencia.

Paul Schrader (1999 [1972]) guionista americano, escribe *Transcendental Style in film (El estilo trascendental en el cine, Bresson, Dreyer Ozu)*. Le dedica a Ozu la tercera

⁷⁴ Deleuze, Gilles (1986). “Le cerveau, c’est l’écran”. *Cahiers du Cinéma*. N° 380. Febrero de 1986. 25-32. Entrevista a Deleuze por una mesa redonda: A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, C. Tesson, S. Toubiana. 32.

⁷⁵ Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC. Clementine. 71.

Arturo Sala crítica los conceptos de Schrader sobre Ozu y el Zen: “Ligereza, falta de comprensión y desatención”, en: Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu o la filosofía de la vacuidad”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 109-146. 122.

⁷⁶ Ishaghpour, Youssef (2002). 65,66.

⁷⁷ Deleuze, Gilles (1985). 24.

parte de ese libro y se convierte en el primer occidental que trabaja sobre el cineasta japonés. Se ha escrito mucho sobre el texto de Schrader, seguramente debido a su novedad y a la interpretación extrema y metafísica que hace este autor sobre Ozu.

Aunque Ozu usó la frontalidad para transmitir la elegancia del Japón tradicional, el empleo más relevante que le dio fue el mismo que otros artistas religiosos siempre le habían concedido: inspirar una actitud de devoción Yo-Vos entre el espectador y la obra de arte.⁷⁸

Este autor crea para su teoría tres categorías que progresivamente pretenden alcanzar la trascendencia: lo cotidiano (ordinario, frío e insensible según Schrader), el momento decisivo (concepto que Schrader toma de Jean Sémolué sobre Bresson) y la iluminación. Los personajes se sitúan en la banalidad hasta que llega un momento de quiebre donde el personaje despierta. Este concepto se emparenta con el concepto de redención cristiano. Ahí, en la redención, se alcanza la iluminación.

Donald Richie (1980 [1974]), es menos categórico que los demás críticos. No trata de imponer un solo punto de vista sobre su obra. Plantea que la filmografía de Ozu trata de una temática que se dirime en una tensión que confronta a los mayores (padres) que retornan a la identidad japonesa con los jóvenes (hijos) que inician el camino de apartarse de ella.⁷⁹ El cine de Ozu se hace eco de una filosofía que acepta las cosas como son y que “tiene profundas resonancias personales en Ozu, y al mismo tiempo que sumerge sus raíces en la religión budista y la estética japonesa”.⁸⁰

Richie toma la “repetición” de Ozu como parte fundamental de una estructura narrativa tan rigurosa como las leyes que estructuran las fugas de Bach y el *realismo* que genera Vermeer a partir de la composición geométrica.⁸¹ Es a partir de esa estructura narrativa férreamente geométrica que aparece la humanidad de sus personajes. Estos “no tienen pasado”.⁸² Su único activo es su presente.

Noël Burch (1982 [1979]) reconocido teórico franco-estadounidense, al igual que Schrader, plantea en su excelente libro un antagonismo muy fuerte con sus análisis

⁷⁸ Schrader, Paul (1999). 74.

⁷⁹ Richie, Donald (1980). I.

⁸⁰ *Ibid.* 51.

⁸¹ *Ibid.* 179.

⁸² *Ibid.* 53.

sobre Ozu, al punto de establecer un análisis materialista que implica que Ozu y el cine japonés de los treinta generan una configuración en oposición al cine clásico americano. Fundamenta su teoría a partir de la ruptura que hace Ozu de la ley de hierro que impone el principio de continuidad en la sintaxis gramatical del llamado cine clásico. Ruptura que se genera a partir de dos operaciones de puesta en escena: los *faux raccords* de mirada y posición y la utilización de los planos objeto que Burch denominará *pillow-shots* –en analogía con los *pillow-word*⁸³ de la poesía japonesa– y que tendrían como función, entre otras, detener el flujo diegético. Burch va, entonces a establecer una oposición entre lo que él considera el modo de representación occidental y el gestado en los años treinta por los japoneses que él va a denominar: modo de *presentación*. Este concepto de *presentación* es muy interesante y lo podríamos resumir en unas pocas líneas citando a Noël Burch:

Se sabe que Ozu hacía repetir a sus actores durante horas para eliminar, en la medida de lo posible, toda “espontaneidad”: un método emparentado al de Bresson. Y Sato⁸⁴ Tadao señala que los personajes se comportan siempre como si hubieran estado observados, que su comportamiento es en todas circunstancias “público”, podríamos decir “presentacional” [...].⁸⁵

La edad de oro del cine japonés (años treinta) es simultánea con el segundo período de Ozu, en el marco en el cual, el cineasta nipón realiza lo que Burch denomina sus cinco obras maestras: *Ukigusa monogatari* (*Historia de hierbas flotantes*, 1934), *Tokyo no yado* (*Un albergue en Tokio*, 1935), *Hitori musuko* (*El hijo único*, 1936), *Toda-Ke no kyôdai* (*Los hermanos Toda*, 1941), *Chichi ariki* (*Erase una vez un padre*, 1942).⁸⁶ Él considera, sin embargo, que en este último filme *Erase una vez un padre* se encuentran los gérmenes del academicismo que iría a contaminar su filmografía luego de la guerra.⁸⁷

⁸³ Este término proviene de un término retórico japonés denominado *makura-kotoba* que designa términos codificados espresando un sentimiento poético.

⁸⁴ Los japoneses utilizan primero el apellido y luego el nombre.

⁸⁵ Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers du Cinéma. 191.

⁸⁶ *Ibid.* 193, 194.

Noël Burch señala que, excepto Kurosawa, ningún otro realizador ha generado una obra de semejante factura.

⁸⁷ *Ibid.* 191.

En relación con el tercer período del cineasta, Burch considera que el estilo del realizador se ha esclerosado y ha caído en la formalidad por la formalidad misma. A tal punto piensa y escribe eso que no hace mención a ningún filme de esa época.

Es importante remarcar lo que escribe Burch en el epílogo de la edición francesa de su libro en 1981, luego de su estadía en Estados Unidos que le permite conocer mejor el cine clásico de Hollywood y dimensionar detenidamente los desastres provocados, como él mismo dice, por el formalismo modernista:

Este libro ha sido escrito entre 1973 y 1977, época en la cual mi pensamiento –no solamente en lo que concierne al cine– era sometido a profundas transformaciones. [...] yo me siento obligado, hoy, a tomar algunas distancias en relación con ciertas orientaciones del libro que se acaba de leer [...].⁸⁸

David Bordwell (1888) académico y crítico norteamericano, cita al inicio de su estudio sobre Ozu –capítulo 2 “Backgrounds”– una frase de Roman Jakobson que hace suya y que utiliza como herramienta en su abordaje crítico sobre Ozu:

Los estudios formalistas han echado luz sobre que el movimiento simultáneo de la preservación de la tradición y de la ruptura con la tradición es la esencia de cada obra de arte.⁸⁹

Bordwell pondera la obra de Ozu como podemos apreciar en su crítica a *Samma no aji* (*El gusto del sake*, 1962):

Como otras obras de Ozu, es una compleja reelaboración de estrategias provenientes de filmes anteriores, además de un intento de probar cosas nuevas. Es otra manifestación de un sistema estético cuyo rigor, abanico de detalles, y flexibilidad de variantes le da una simplicidad y riqueza sin parangón en la historia del cine.⁹⁰

Bordwell se propone analizar la obra de Ozu desde distintos ángulos, planteando tres tipos de lectura posible, siendo el llamado método paramétrico el preferido. Sin embargo, a pesar de la “apertura” de Bordwell para analizar la filmografía de Ozu,

⁸⁸ *Ibid.* 365.

⁸⁹ Bordwell, David (1988). 17.

⁹⁰ *Ibid.* 376.

plantea, al igual que hace Burch para su tercer período, que existe en la obra de Ozu, una saturación del sentido, un exceso de formalismo, al punto de considerarlo un cineasta “excéntrico”.

Su cine es un cine virtuoso (un rasgo durante mucho tiempo valorado en los artistas japoneses), un cine que tiene por objetivo crear una forma absolutamente saturada, lo más densa posible.⁹¹

Habría otra coincidencia con Noël Burch. A diferencia de David Bordwell que sostiene que hay saturación de sentido en el estilo Ozu, Noël Burch, como Roland Barthes, afirma que en Ozu hay una “ausencia” de sentido.

Shiguéhiko Hasumi (1998 [1983]), filósofo, profesor, especialista en literatura francesa,⁹² analiza la obra de Ozu desde otro ángulo, aunque no escapa a la polarización ya mencionada. Crea categorías a partir de temáticas transversales –comer en el exterior, el tipo de comida, vestirse y desvestirse. Estas atraviesan el filme constituyendo la esencia del mismo; a su vez generan un inter-texto conectándose con otros filmes del realizador y también de otros realizadores. Veamos un ejemplo de la interpretación que hace Hasumi sobre la función que tiene esta temática en los filmes de Ozu:

Lo que cuenta en el tema de la comida, no es solamente el hecho de comer. Sino que a través de la comida, la distancia entre los personajes aumenta o se reduce, el relato pasa a otro estadio. El tema de la comida tiene otra naturaleza que la descripción de la comida o del apetito del personaje. Podemos decir que es un hábito repetido, un ritual narrativo. Lo que explica por qué los gestos de los que comen son casi siempre abstractos.⁹³

Por ejemplo, en el *Gusto del sake*, en la cena de homenaje que le brindan sus ex alumnos, la palabra “congrío”⁹⁴ es pronunciada solo por el profesor Sakuma (Eijiro

⁹¹ *Ibid.* 178.

⁹² Ha sido presidente de la Universidad de Tokio.

⁹³ Hasumi, Shiguéhiko (1998). 51.

⁹⁴ *Ibid.* 41. El título original del filme, *Samma no aji*, es literalmente: *El sabor del pescado de otoño*. Samma es un pescado parecido al congrío, de gusto amargo considerado exquisito, de color azulado, en otoño su carne grasa es más apreciada. El lunes 23 de septiembre de 1953 Ozu escribe en sus diarios “He comido el primer samma de la temporada”. Ozu, Yasujiro (1996 [1993]). *Carnets-1933-1963*. París: Alive. 131.

Tono), llamado “Calabaza”. El Calabaza está jubilado, es pobre y vive con su hija solterona en la casa de comidas de mala calidad que él mismo atiende.

Lamentablemente, Hasumi también cae en la tentación de construir en sus análisis sobre la filmografía de Ozu un sistema que tiene en cuenta una sola dirección. En su último filme hay un plano objeto significativo: una escalera. Escalera que está ausente en todos sus filmes y que comunica imaginariamente con el primer piso reservado para jóvenes solteras. Estas, al subir al primer piso lo hacen en forma horizontal (se produce un corte justo en el momento en que el personaje se dispone a subir y se pasa siempre horizontalmente, directamente al primer piso). Hay aquí una construcción simbólica, aunque Ozu no la ponga de relieve. Sin embargo, Hasumi, hace lo mismo que le critica a sus colegas occidentales, excluir toda ambigüedad posible:

[...] la escalera ausente, el corredor desierto no tienen ningún sentido simbólico, simplemente mantienen la armonía de la duración narrativa, con total simplicidad, sin parloteo metafórico.⁹⁵

Gilles Deleuze (1985) filósofo francés, autor de *Imagen movimiento e imagen tiempo*, le dedica a Ozu un tercio del primer capítulo de su segundo tomo, más precisamente las páginas 22 a 29. A pesar de no ocupar mucho volumen la obra de Ozu en los libros de Deleuze, el lugar que el filósofo francés le dedica en su libro al cineasta japonés es fundamental. Se utilizarán en esta tesis varios conceptos de Deleuze, ya señalados en este estado de la cuestión. Podemos transcribir algunas líneas del capítulo 1 de *Imagen tiempo* a fin de realizar una muy breve síntesis de lo allí expuesto sobre el objetivo de sus filmes y sobre la construcción de situaciones ópticas y sonoras puras, origen de lo que Deleuze denominaría *la Imagen tiempo*:

[...] Ozu construye en un contexto japonés una obra que desarrolla, la primera, situaciones ópticas y sonoras puras [...].⁹⁶

La obra (de Ozu) adopta una forma de vagabundeo, viaje en tren [...] el ir y venir de los abuelos de la provincia a Tokio, las últimas vacaciones de una hija con su madre [...] Pero el objeto, es la banalidad cotidiana tomada como vida de familia en la casa japonesa.⁹⁷

⁹⁵ *Ibid.* 93.

⁹⁶ Deleuze, G. (1985). 22,23.

⁹⁷ *Ibid.* 22, 23.

4. El crítico y teórico francés, Alain Bergala (1980), el escritor y teórico iraní, Youssef Ishaghpour (2002 [1994]), el reconocido crítico japonés, Tadao Sato (1997a/b [1995]) y el realizador Kiju Yoshida (2003 [1998]) han realizado un trabajo relevante con sus críticas y estudios sobre la filmografía de Yasujiro Ozu. Todos ellos son parte fundamental de las fuentes que han inspirado y contribuido a esta investigación. Se ha trabajado en especial sobre los conceptos de *espectador flotante* y *enunciación 0* que plantea Bergala en su artículo publicado en *Cahiers du Cinéma* en mayo de 1980 y los del teórico y profesor iraní *Ishaghpour: lococentrismo e impermanencia*, publicados en su breve pero muy profundo libro. En cuanto a Tadao Sato, su publicación original (1971), como ya se ha explicitado, ha sido una publicación de referencia insustituible. En relación con su *Historia del cine japonés* (Sato, 1997) su contribución ha sido muy fértil y esto se ve reflejado en el capítulo 2 de esta tesis. Un apartado especial merece el libro de Yoshida. Si bien sus consideraciones sobre la obra de Ozu no generan sistema, el carácter subjetivo y creativo de este realizador constituye aportes considerables, entre ellos: plantear que las imágenes de Ozu no cierran sentido sino que, distancia brechtiana de por medio, invitan a la reflexión del espectador.

Finalmente es importante reconocer el aporte de Ken Sakamura (2001 [1998]), que junto con Shiguéhiko Hasumi editan una publicación en la Universidad de Tokio sobre los materiales del jefe operador de Yasujiro Ozu: Yuharu Atsuta.⁹⁸

Podemos reconocer, también, en lengua castellana, el buen y muy completo libro de Antonio Santos (2014 [2005]) y los trabajos de Gerardo Yoel (2007 [1996⁹⁹, 98, 2000] y 2004).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁹⁸ Sakamura, Ken y Hasumi, Shiguéhiko (dir.) (1998). *A new Look at the World of the Director Yasujiro Ozu Based on the Private Materials of the Late Yuharu Atsuta*. Tokio: Digital Museum de la Universidad de Tokio.

⁹⁹ Yoel, Gerardo (2000 [1996,1998]). "El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu". En: Jorge La Ferla y Martín Groisman (comps.). *El medio es el diseño. Estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación*. Buenos Aires: Eudeba. 203-219.

- Arnaud, Diane y Lavin, Mathias (2013). "L' image du vase. 10 secondes qui ont changé le monde, de Schrader à Yoshida". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (Dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 143-153.
- Bergala, Alain (1980). "L'homme qui se lève". *Cahiers du Cinéma*. N° 311. Mayo de 1980. 25-30.
- Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bordwell, David (2013). "Regarde encore! Regarde bien! Regarde!" (Prefacio). En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. VII-XXI.
- Burch, Noël (1979). *To the distant Observer: form and Meaning in the Japanese Cinema*. Londres: Scolar Press.
- Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du cinéma. Col. Cahiers du cinéma.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-Temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- Deleuze, Gilles (1986 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 cine.
- Deleuze, Gilles (1986). "Le cerveau, c'est l'écran". *Cahiers du Cinéma*. N° 380. Febrero 1986. 25-32. Entrevista a G. Deleuze por una mesa redonda: A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, C. Tesson, S. Toubiana.
- Hasumi, Shiguéhiko (1983). *Kantoku Ozu Yasujirô*. Tokio: Chikuma Shobo.
- Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/Cahiers du cinéma. Col. Auteurs.
- Hasumi, Shiguéhiko (2013). "Yasujirô Ozu et ses femmes indignées". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 191-200.
- Ishaghpour, Youssef (1994). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu. Où l'on va au Japon pour revenir dans l'Occident de la présumée fin de l'Histoire*. Bruselas: Yellow Now.
- Ishaghpour, Youssef (2002 [1994]). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer.
- Ozu, Yasujiro (1996 [1993]). *Carnets-1933-1963, édition intégrale*. París: Alive. Col. Grand Ecran.
- Richie, Donald (1974). *Ozu*. Londres, Los Ángeles, Berkeley: University of California Press.
- Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc.
- Sakamura, Ken (2001). "Ozu accede au numerique". *Cinema 02*. Otoño de 2001. 121-131.

- Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu o la filosofía de la vacuidad”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 109-146.
- Santos, Antonio (2014 [2005]). *Yasujiro Ozu, elogio del silencio*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen/cineastas.
- Sato, Tadao (1971). *Ozu Yasujiro no Geijutsu* (El arte de Yasujiro Ozu). Tokio: Asahi Shimbunsha. Extractos en *Cahiers du Cinéma* N° 310.
- Sato, Tadao (1980). “Culture japonaise et cinéma: le point de regard”. *Cahiers du Cinéma*. N° 310. Abril 1980. 5-10.
- Sato, Tadao (1997a [1995]). *Le cinéma Japonais Tome I*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Sato, Tadao (1997b [1995]). *Le cinéma Japonais Tome II*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Schrader, Paul (1972). *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Schrader, Paul (1978). “Au-delà de la culture Zen”. *Cahiers du Cinéma*. N° 286. Marzo de 1978.
- Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: J. C. Clementine. Col. Clásicos: biografías de cine.
- Yoel, Gerardo (2000 [1996, 1998]). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge y Groisman, Martín (comps.). *El medio es el diseño. Estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación*. Buenos Aires: Eudeba. 203-219.
- Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). “Ozu, La geometría natural”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.
- Yoshida, Kiju (1998). *Ozu Yasujiro No Han Eiga*. Tokio: Iwanami Shoten, Publishers.
- Yoshida, Kiju (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify.

CAPÍTULO II¹⁰⁰

BREVES ANTECEDENTES SOBRE LA TRADICIÓN ESTÉTICA JAPONESA Y SU INFLUENCIA EN EL CINE JAPONÉS Y EN LA SISTEMÁTICA OZU

Como afirma Deleuze (1985) Ozu construye en un contexto japonés una obra moderna que guardará relación con las vanguardias (De Sica, Antonioni, Bresson, Rohmer, Straub, Kiarostami). Este capítulo está dedicado a presentar una breve reseña sobre la estética y la cultura japonesa y sus relaciones con la cultura occidental y la sistemática Ozu. Asimismo, se enmarca la relación de la obra de Ozu dentro del cine japonés (especialmente en la década de 1930 y en relación con la obra de realizadores como Mizoguchi, Kurosawa) y la influencia que este recibe del cine americano.

En un encuentro en un restaurante (uno de los favoritos de Mizoguchi), el realizador Itoh Daisuke le comentaba a Georges Sadoul que, aunque parezcan tan diferentes los dos estilos de Ozu y Mizoguchi, los dos son profundamente japoneses.

Georges Sadoul¹⁰¹

¹⁰⁰ Este capítulo incluye cinco anexos: A1 (Manet), A2 (Hiroshige y Van Gogh) A3 (Hiroshige/Whistler), A4 (Hokusai/Degas), A5 (Hokusai, Utamaru, Korkusai/ Toulouse Lautrec); B (Vacío-punto de vista: *Hitori musuko, El hijo único*, 1936); C1 (Vacío-travelling: *Tokyo no onna, Una mujer de Tokio*, 1933), C2 (vacío: Hiroshige: cuadernos); D1.1 y D1.2 (vacío –fuera de foco: *Tokyo no onna, Una mujer de Tokio*, 1933), D2 (vacío-fuera de foco: *Tokyo no yado, Albergue de Tokio*, 1935), D3.1 y D3.2 (vacío-fuera de foco: *Tokyo no onna, Una mujer de Tokio*, 1933); E1 y E2 (influencia cine americano, alemán: *Hitori musuko, El hijo único*, 1936).

Le había sido pedido al artista Buncho pintar un cuerpo volando a través de un fusuma, cuatro paneles en forma de puerta. Después de una madura reflexión, aquel pintó el pájaro a punto de dejar la última de las cuatro subdivisiones; el espacio vacío de los otros tres, sugiriendo la rapidez del vuelo ya efectuado, y la ley de proporciones (Ichi)

Henry Bowie¹⁰²

El Bunraku,¹⁰³ (es su definición), separa el acto del gesto; muestra el gesto, deja ver el acto; expone, a su vez, el arte y el trabajo, les reserva a cada uno su escritura.

Roland Barthes¹⁰⁴

1. ¿POR QUÉ JAPÓN?

Como ya se explicitó, Gilles Deleuze (1985) afirma que el estilo de Ozu se construye en un contexto japonés y que este guardará relación con la *avant-garde* europea. Su dibujo geométrico del espacio y su representación del tiempo, plantea el filósofo francés, se hallan en los límites de la vanguardia cinematográfica. Es necesario, entonces, un breve recorrido que dé cuenta de ese contexto japonés al que hace referencia Deleuze.

Nos formulamos en la introducción un interrogante: ¿por qué Ozu? Antes de responder esta pregunta a través de poner en juego los diferentes conceptos que surgen de la sistemática Ozu en función de los objetivos planteados en esta tesis, se impone formular otro interrogante que está en relación con el anterior y que inicia las interrogaciones de

¹⁰¹ Sadoul, Georges (1978). "Libres entretiens à Gion et à Tokyo". *Cahiers du Cinéma, Hors serie Mizoguchi*. Octubre de 1978. 30-31.

¹⁰² Bowie, Henry P. (1952). *On the Laws of Japanese Painting*. New York: Dover Publications. Citado por Noël Burch (1982). *Pour un observateur lointain*. París: Gallimard, *Cahiers du Cinéma*.

¹⁰³ Teatro de Marionetas de Osaka. Son muñecos de uno o dos metros de altura, manejados cada uno por tres hombres. El jefe, a cara descubierta, los otros con la cara cubierta por una media transparente. Los vociferantes o músicos recitan y cantan el texto. Estos se encuentran a un costado del escenario.

¹⁰⁴ Barthes, Roland (1970). *L'empire des signes*. Ginebra: Skira. La traducción me pertenece.

Noël Burch en su libro *Pour un observateur lointain: ¿por qué Japón? ¿Por qué Japón ha sido el único país en desarrollar un modo de representación cinematográfico diferente al occidental?* Una primera respuesta posible involucraría una condición específicamente oriental y otra japonesa. En cuanto a Oriente, la gran diferencia es que las religiones monoteístas (Occidente) generan dogmas; en cambio, las religiones extremo-orientales no lo hacen y permiten, por lo tanto, la cohabitación de diferentes prácticas y pensamientos.¹⁰⁵ En cuanto a Japón tenemos en la historia de este país una cohabitación entre los diferentes pensamientos religiosos mayor que en el resto de los países de Oriente. Escribe al respecto Jesús González Valles:

El sintoísmo y el budismo se han mantenido generalmente en pacífica convivencia hasta el punto de que, desde el período Nara (siglo VIII) hasta el período Meiji, compartieron la misma fe en algunas deidades y budas hasta identificar la divinidad sintoica con la budeidad.¹⁰⁶

Habría que agregar que desde China se introduce el pensamiento taoísta (Lao-tsu, Chuang-tsu) y el confucionismo. Y que esta última corriente sería fundamental para la introducción del cristianismo a través de las misiones de Francisco Javier en 1549.¹⁰⁷ Más allá de la cohabitación de estas religiones o filosofías, sin duda la incorporación del cristianismo sería determinante en la forma de incorporar el capitalismo (período Meiji) por parte de una sociedad feudal como era la japonesa en la época. Y obviamente esto tiene relación directa con lo floreciente que fue la producción cinematográfica japonesa como lo describe Noël Burch.

¹⁰⁵ Hay que señalar que se producen persecuciones y prohibiciones en el caso del cristianismo que culminan con el cierre del Japón al extranjero a comienzos del siglo XVI. Pero es interesante subrayar los comentarios de Hisayasu Nakagawa (2006: “[...] cuando los misioneros portugueses llegaron a Japón todas las sectas budistas y sintoístas coexistían en paz. Pero cuando los jesuitas portugueses quisieron imponer su religión, el gobierno japonés les expulsó y decidió acabar con toda relación con Occidente, excepto las comerciales, y esta estas a través de los holandeses, porque sabían que el Estado protestante no pretendía evangelizar el país”.

¹⁰⁶ González Valles, Jesús (2000). *Historia de la Filosofía Japonesa*. Madrid: Ed. Tecnos. 24.

¹⁰⁷ En la década de 1560 Oda Nobunaga apoya a los misioneros jesuitas para acabar con los clanes budistas que se oponían a sus ambiciones de poder. Debido a esto el número de cristianos crece hasta contabilizar en 1582 aproximadamente 150.000 y 200 capillas. Cuando El fundador del bakufu Tokugawa prohíbe el cristianismo, se calculaban sus fieles entre 300.000 y 700.000, cuando que la población japonesa oscilaba entre 18 y 20.000.000. Véase Mikiso Hane, 55-56.

Muy rápido Japón forma sus propios técnicos, revela y rueda sus filmes en laboratorios japoneses gerenciados por japoneses, incluso Japón fabrica incluso su propia película virgen.¹⁰⁸

Una segunda posible respuesta al interrogante enunciado por Burch nos plantearía reflexiones que involucran varias disciplinas. Desde la Historia: Japón es el único país asiático que resiste al colonialismo occidental hasta su derrota en la Segunda Guerra Mundial. Desde la Economía, pasa a fines del siglo XIX de una organización feudal a una democracia industrial sin transición y de la mano de una potencia extranjera. Y es hoy, con 14 por ciento de tierras fértiles cultivables, una superficie de 378.000 km² y una población de 128.000.000, la tercera potencia industrial del mundo. Tal vez, una parte de la explicación a este interrogante podamos encontrarla en los escritos de Karl Marx (2014), quien en 1867 escribía lo siguiente sobre el modo de producción feudal japonés:

El Japón, con su organización puramente feudal de la propiedad de la tierra y su régimen desarrollado de pequeña agricultura, nos brinda una imagen mucho más fiel de la Edad Media europea que todos nuestros libros de historia, dictados en su mayoría por prejuicios burgueses.¹⁰⁹

En cuanto a la Cultura, Japón tiene una especificidad única que radica en su escritura,¹¹⁰ parafraseando a Roland Barthes, Japón es el país de la escritura. Plantea Burch (1982) en relación con la escritura que, por ejemplo, en una estación de metro de Tokio, el

¹⁰⁸ Burch, Noël (1982). 26

¹⁰⁹ Marx, Karl (2014). *El capital, tomo I, Crítica de la Economía Política*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. 640.

¹¹⁰ Durante los siglos V, VI y VII hubo un intercambio cultural entre China y Japón, y fue cuando el sistema de escritura chino se transmitió a Japón. Sin embargo, los dos idiomas permanecieron separados, ya que la clase educada escribía en chino. No fue hasta los siglos VIII y IX que los caracteres chinos comenzaron a adaptarse al habla japonesa. Como el sistema de escritura chino era muy complejo para la sintaxis japonesa, poco a poco se fueron desarrollando los *kana*, sistemas de escritura que simplificaron algunos caracteres chinos para facilitar y acelerar su escritura. En un principio el *hiragana* fue utilizado exclusivamente por mujeres. El *katakana* era utilizado por sacerdotes budistas como mnemónico para facilitar la lectura de textos chinos. Actualmente, el idioma japonés se divide en dos sistemas de escritura: por un lado, el silabario fonético, que cuenta a su vez con un sistema de *kanas* (*hiragana* y *katakana*) y con el *romaji* de caracteres occidentales; por el otro, el sistema de ideogramas chino (*kanji*). Aun cuando algunos caracteres de *kanji* son similares o idénticos a los caracteres chinos originales, su pronunciación se adaptó al idioma japonés y es distinta. Esto implica que un escolar japonés debe aprender cuatro tipos de escritura.

nombre de la estación figura en tres caracteres diferentes: en *Kanji* (ideogramas chinos), en Hiragana (transcripción fonética en ideogramas) y en Romanji (caracteres fonéticos occidentales). Plantea Noël Burch en relación con el desarrollo en paralelo de la escritura fonética y no fonética en Japón:

Los japoneses son el único pueblo en el mundo que después de más de mil años han practicado simultáneamente y en estrecha simbiosis, una escritura fonética y no fonética sin hacer de una u otra el centro privilegiado de la lengua.¹¹¹

Sin duda, la práctica de la escritura japonesa ha contribuido a generar un modelo antitético del de Occidente. Esta doble o triple lectura que implica la convivencia de dos o más sistemas de escritura marca una impronta cultural decisiva. Noël Burch aporta con acierto los conceptos de superposición y circulación para la cultura japonesa que se diferencia del de sustitución que impera en la cultura occidental. Podríamos afirmar, entonces, como lo hace Burch, que la historia de la estética japonesa es la historia de la influencia extranjera: India, China, Corea y Occidente (Portugal, Holanda y Estados Unidos). Se trata de influencias culturales copiadas, asimiladas y transformadas como fue el caso del Budismo¹¹² que proviene de China vía Corea y que se transforma en el Budismo Zen. A diferencia de Occidente, en Japón ninguna estética, tuviese origen en el exterior o no, era eliminada. René Sieffert en *Théâtre Classique. Art du Japon* da un ejemplo al respecto sobre la danza de Okuni.¹¹³

Lo que en el caso del Okuni debía sorprender tan vivamente el espíritu era que la bailarina llevaba pantalones portugueses y mostraba sobre el pecho rosario y cruz cristiana, muy a la moda a pesar de las primeras persecuciones.

Plantea Burch que en cualquier calle de una ciudad japonesa podemos encontrar la convivencia de estilos que pertenecen a culturas diversas. Así, podemos ver tanto los trajes de hombres de negocios y el jean en los jóvenes como vestimentas que no han

¹¹¹ Burch, Noël (1982). 35-36.

¹¹² El Budismo nace en la India. Llega a China vía Corea y se transforma, y de ahí llega a Japón para terminar en un ritual denominado Soto Zen.

¹¹³ Okuni era una bailarina que bailaba la danza del Buda.

sido modificadas en trescientos años y que ocupan siempre al menos un piso en una gran tienda.¹¹⁴

Noël Burch señala otro ejemplo sobre la convivencia de diferentes estéticas, en este caso sobre el diseño de mobiliario. Cita para eso un escrito de Earle Ernst de 1952 sobre la incorporación y permanencia del mobiliario occidental dentro de una casa japonesa tradicional durante el período Meiji (1868-1912):

Durante el período Meiji los japoneses de gustos modernos instalan en sus casas un “cuarto occidental” amueblado con un estilo de fin del siglo XIX. Estas habitaciones que en Occidente se encuentran solo en los museos forman parte todavía hoy como elemento indispensable del hogar japonés bien arreglado. Si bien algunas de estas habitaciones son concebidas con un estilo sueco aproximadamente moderno, la mayoría están repletas de teteras, de mesas recubiertas con tela a rayas, de marcos enchapados en dorado para las fotos de familia, de alfombras con motivos florales, y toda la parafernalia decorativa que caracteriza el amoblamiento de estilo victoriano.¹¹⁵

En relación con la ocupación americana luego de la capitulación del Japón en 1945 y a la influencia de la cultura americana en la vida cultural del Japón en los sesenta es significativo señalar las siguientes anécdotas que comenta Mikiso Hane:

Itami Juzò, director de cine, recordaba: Nos dijeron que toda la nación lucharía hasta la muerte Pero un mes después de finalizar la guerra, de repente todo se convirtió en ¡Banzai democracia!; ¡Banzai McArthur! Las fuerzas estadounidenses eran tratadas como si fueran nuestros libertadores. Todo lo americano era digno de elogio.¹¹⁶

Los jóvenes de buen grado abrazaron la cultura americana. Muramaki Haruki, escritor contemporáneo, recordaba que en la época de los 60 la cultura americana estaba en plena efervescencia, y él vivía totalmente absorbido por su música, por sus programas de televisión, sus coches, su ropa, todo.¹¹⁷

¹¹⁴ Burch, Noël (1982). 33.

¹¹⁵ *Ibid.* 32. Cita a Earle Erns, 272. La traducción me pertenece.

¹¹⁶ Hane, Mikisio (2010). *Breve Historia de Japón*. Buenos Aires: Alianza Editorial. 291. Citado por Vincent Canby “Whats so funny about Japan”. *New York Times Magazine*, 18 de junio 1989. 26 y ss.

¹¹⁷ *Ibid.* 292. Se hace referencia a los comentarios del escritor Murakami Haruki en: *New York Times, Book Review*, 27 de septiembre de 1992.

Existe, es el planteo de Burch con el que coincidimos, una doble acción que consiste – como ya se señaló– en, por un lado, copiar, asimilar y modificar y, por otro, en superponer en lugar de sustituir. Esta doble acción se realiza en base a la ausencia del concepto de originalidad, tan caro al Occidente y, a su vez, al concepto de *fijación* propuesto por Noël Burch (1982), que se plasma de forma categórica en el denominado período Edo –1600 a 1867– en el cual se consolida la estética japonesa.

Esta doble o triple acción de asimilar, modificar y fijar los valores estéticos y culturales queda evidenciada en la historia del cine japonés, como queda explícito en la reproducción en epígrafe que hacemos en este capítulo de la experiencia del historiador francés Georges Sadoul¹¹⁸ durante una estadía en Japón. Luego de haber descubierto *Naniwa hika* (*Elegía de Naniwa*, 1936), considerado uno de los filmes más importante del realizador japonés de Mizoguchi, se encuentra en Gion, barrio nocturno de Kioto, junto con el guionista de ese filme Yoda Yoshikata y con el realizador japonés Itho Daisuke. El encuentro sucede en el primer piso de un conocido restaurante, sentados en sendos tatamis, alrededor de una tabla baja y atendidos por tres geishas que no dejaban de llenar sus vasos de sake caliente. En medio de esa atmosfera “mizoguchi” se produce el siguiente diálogo:

Yoda Yoshikata: [...] Si él utilizaba lo que ustedes llaman plano-secuencia era a causa de su *tourneur d'esprit*. Sin duda no quería utilizar los recursos del montaje, ya que era difícil, luego del rodaje identificar los planos realizados. Pero prefería hacer tomas de dos o tres minutos con movimientos de cámara muy complicados, que implicaban mucha dificultad para llegar a buen puerto. Esa era la razón principal por la cual este método le permitía filmar un sentimiento, una expresión, en su evolución y su exacta continuidad temporal.

Itho Daisuke: Si Mizoguchi tenía un estilo muy personal, Ozu también tenía el suyo: para pasar de un lugar a otro él no utilizaba movimientos de cámara, pero insertaba en el montaje un paisaje, o un detalle. Pero tampoco quería fragmentar sus tomas en el montaje, rompiendo de esa manera con la continuidad. Él utilizaba también largas tomas, pero sin mover la cámara. Aunque parezcan tan opuestos los estilos de Ozu y Mizoguchi constituyen dos aspectos de nuestro estilo nacional, ellos son tanto uno como otro profundamente japoneses. Mizoguchi, antes de encontrar su estilo, había hecho toda suerte de experiencias, en múltiples direcciones. Eso no solo fue en su

¹¹⁸ Sadoul, Georges (1978). 30-31.

caso en particular.¹¹⁹ Todos hemos hecho lo mismo, los que hemos debutado en los años 1920. Los dos estilos (Ozu y Mizoguchi), aunque bien diferentes, son profundamente japoneses.

Ahora bien, más allá de puntos de coincidencia que puedan existir, es necesario indicar que las civilizaciones occidental y del extremo oriente (China, Japón) tienen puntos de partida, conceptos y preceptos opuestos. Será muy útil tomar como referencia *El elogio de la sombra* escrito por Junichiro Tanizaki, en 1933, a fin de establecer las diferencias mencionadas. Estas diferencias inciden directamente en aspectos de la vida cotidiana como el estilo arquitectónico, la iluminación de las casas, el brillo de los utensilios domésticos y los hábitos culinarios.

Escribe Junichiro Tanizaki:

Soy totalmente profano en materia de arquitectura, pero he oído decir que en las catedrales góticas de Occidente la belleza residía en la altura de los tejados y en la audacia de las agujas que penetran en el cielo. Por el contrario, en los monumentos religiosos de nuestro país, los edificios quedan aplastados bajo las enormes tejas cimera y su estructura profunda y vasta que proyectan los aleros.¹²⁰

Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de esa manera. [...] Al contrario, nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo.¹²¹

Influencias entre Japón y Occidente

Si bien las culturas occidental y japonesa abrevan y comulgan en fuentes distintas, existen influencias y contaminaciones entre ellas que no permiten, muchas veces, establecer, como versa el prelude de *The Afro-Eurasian Eclipse* (1971) - una de las composiciones más famosas de Duke Ellington-: “quién—refiriéndose a Oriente y Occidente- se aprovechará de la sombra del otro...”¹²². Es preciso, entonces, destacar

¹¹⁹ Como hemos visto, Ozu también ha tenido un largo recorrido (veintidós filmes) antes de poner a punto su sistemática.

¹²⁰ Tanizaki, Junichiro (1994). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. 42.

¹²¹ *Ibid.* 28.

¹²² Duke Ellington cita a Marshall McLuhan que plantea que en poco tiempo todo se volverá oriental y que ni siquiera los orientales podrán conservar su identidad. Véase: Saada, Nicolas (2001). “L’ombre de

que, como señala J. M. G. Le Clézio (Premio Nobel de Literatura 2008), en un reportaje publicado en el diario *La Nación*,¹²³ las fronteras entre culturas se mezclan y se borran:

No hay nada que pueda ser definido como cultura occidental, oriental, africana o latinoamericana; estas son ilusiones. La cultura no es un ectoplasma, pero sí una figura que está moviéndose todo el tiempo, transformándose, es una forma elíptica de la mente. Nunca es acabada, nunca es cerrada, pero cuando oigo mencionar la cultura occidental y oriental me pregunto dónde están los límites. Yo no creo que haya frontera.

Podemos mencionar varios ejemplos fundamentales de vanguardias europeas (Francia, Inglaterra, Unión Soviética, Alemania) que han dialogado, por plantearlo de alguna manera, con la cultura y estética japonesa y que pertenecen, a su vez, a diferentes períodos históricos: el inicio del arte moderno a partir de Édouard Manet a fines del siglo XIX y su relación con la pintura japonesa;¹²⁴ la literatura moderna a través de *Lord Jim* de Joseph Conrad (1900) y su relación con la temporalidad oriental; la reflexión y la utilización que hace Sergei Eisenstein en 1929 –exponente excluyente de las vanguardias soviéticas– de la naturaleza cinematográfica de la escritura japonesa para su teoría del montaje, la influencia que ha tenido el teatro tradicional japonés (Noh y Kabuki) en Bertolt Brecht y, consecuentemente, en la elaboración de la teoría brechtiana que a su vez ha sido determinante en la formación de las vanguardias occidentales de la segunda mitad del siglo XX y de principios del siglo XXI, y la relación del Budismo Zen con la teoría y práctica psicoanalítica como deja explícito Jacques Lacan en su primer seminario en 1953.

Se pregunta Youssef Ishaghpour sobre la relación entre pintores como Manet y Hokusai:

l'autre". Tesson, Ch, Paquot, C y García, R (dir.). *L'Asie à Hollywood*. Paris: Cahiers du cinema/Festival International du film de Locarno- Olivares. Col. Essais. 78.

¹²³*La Nación*, lunes 23 de marzo de 2015, transcripción del reportaje aparecido en el diario *El País* de Madrid (texto de Berna Gonzalez Harbour). Sección Conversaciones. 5.

¹²⁴Vemos en el anexo A1: *El retrato de Émile Zola* (1868) de Édouard Manet donde se ve colgada de la pared –detrás del escritor– una estampa japonesa al lado de su lienzo *Olimpia*. Podemos apreciar también en anexo A2 la influencia de Hiroshige (1797-1858) en Vincent van Gogh (1853– 1890) y en Whistler (1834-1903) (anexo A3). Así como la de Katsushika Hokusai (1760-1849) sobre Edgar Degas (1834-1917) en anexo A4. Veamos también, en el anexo A5: las influencias recibidas por Toulouse Lautrec (1864-1901) de Hokusai, Utamaru (1753-1806) y Koryusai (1735-1790).

¿Es una casualidad si desde Manet¹²⁵ al arte moderno se lo vincula con los sucesivos redescubrimientos del arte japonés?

El propio autor iraní residente en Francia se responde: “La pintura de Manet tiene lo que Bataille denomina una indiferencia activa”. Esa indiferencia activa conlleva una violencia interna que elimina lo trascendente del tema para potenciar lo inmanente, al mismo tiempo que *presenta* un sujeto que se retira como en la estructura de la lengua japonesa.¹²⁶

En cuanto a *Lord Jim* de Conrad (1900), parafraseando a Jacques Rancière, podemos señalar que destruye la lógica ficcional de Aristóteles para convertirse en un monstruo que se pierde erráticamente tras los viajes de su anti-héroe hacia islas remotas. El filósofo francés hace mención de la crítica inglesa de la época: la de un periódico inglés en noviembre de 1900 que marcaba en forma de crítica la ausencia de un esqueleto que vertebrara las acciones en detrimento del clima oriental:

Primero los párrafos son demasiados largos. A veces se prolongan por páginas. El libro se prolonga de la misma manera. Está cargado de atmósfera, cargado de la magia de Oriente, pero le falta osamenta. La ausencia de columna vertebral paraliza al libro.¹²⁷

Por otro lado, Sergei Eisenstein en 1929 y Jacques Lacan en 1953, uno desde el arte, desde lo cinematográfico y otro desde el psicoanálisis, marcan claramente las influencias recibidas por la escritura y el budismo Zen.

Escribía Sergei Eisenstein en 1929:

El cine japonés tiene, en su cultura, un número infinito de rasgos cinematográficos esparcidos por todas partes, con una sola excepción: su cine.¹²⁸

¹²⁵ Ishaghpour, Youssef. *Aux origines de l'art moderne, Le Manet de Bataille*. París: Éditions de la Différence, 2002. 80.

¹²⁶ *Ibid.* 38-39.

¹²⁷ Rancière, Jacques (2014). *El hilo perdido*. Buenos Aires: Manantial. 9.

¹²⁸ “El principio cinematográfico y el ideograma”, en Eisenstein, S. (1986). *La forma del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI. 33.

Los japoneses parecen haberlo escuchado: en la década de 1930 desarrollarían una estética propia, fuera del modelo lógico narrativo plasmado por Griffith en la década de 1910.

Por otro lado, en la Apertura del Seminario del 18 de noviembre de 1953, Jacques Lacan (2013) comentaba:

El maestro interrumpe el silencio con cualquier cosa, un sarcasmo, una patada. Así procede, en la técnica Zen, el maestro budista en la búsqueda del sentido. A los alumnos les toca buscar la respuesta a sus propias preguntas.¹²⁹

Tomemos un ejemplo de un Koan¹³⁰

Un monje le pregunta un día al maestro Chao Chou:

“¿De qué está hecho mi espíritu? Chao Chou respondió con una pregunta:

¿Has comido? El monje dice que sí. Entonces, Chao Chou le dice: Entonces, ve a lavar tu bol.¹³¹

La práctica terapéutica lacaniana entre analista y paciente tiene puntos de contacto con la que encierra el *mondo*¹³² Zen entre el Maestro (Roshi) y el discípulo. Si bien los objetivos de las dos disciplinas son bien diferentes, de alguna manera las dos plantean acortar las distancias entre los dos lenguajes que conforman un “sujeto” escindido. En las dos se trata de “tomar un atajo” para encontrar puentes entre estos lenguajes.

Para Lacan el lenguaje atraviesa al *sujeto* y lo constituye descentrándolo entre dos niveles. Por un lado, en el nivel consciente: el de la “cultura”. Por el otro, en el nivel inconsciente: el lenguaje del “deseo”.¹³³ En el caso del Budismo Zen tomemos el

¹²⁹ Lacan, Jacques (2013). *El Seminario. Libro 11. Los escritos técnicos de Freud I*. Buenos Aires: Paidós.

¹³⁰ Koan: literalmente documento público. Designa el enigma o charada entregada por el maestro al discípulo, a fin de provocarle un impacto y despertarlo a una dimensión más allá del intelecto. Definiciones de Alberto Silva (2012). 316.

¹³¹ Toshihiko Tzutsu. (1978). *Le Kôan Zen*. París: Fayard. 151. traducción propia

¹³² *Mondo*: Mon: pregunta. Do: respuesta. Preguntas y respuestas entre discípulo y maestro acerca de Dharma (del sánscrito: raíz: dhri) (Ley universal, Verdad cósmica, orden cósmico, todas y cada una de las existencias). Véase Silva, Alberto (2012). *Zen I*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 312, 318.

¹³³ Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de Filosofía. Tomo III*. Barcelona: Ariel. Col. Ariel Referencia. 2054.

ejemplo que propone Silva refiriéndose al escrito de Dogen en *Kanna Shobogenzo* “con el Koan el maestro busca siempre dejar al discípulo sin una opción lógica”.¹³⁴

El Koan constituye, según Silva, un método para ablandar la estructura dualista, binaria y construir la búsqueda de la lógica más allá de la lógica como decía Lacan: “pienso donde no estoy por el pensamiento; por lo tanto soy donde no pienso”.

Podemos relacionar estas búsquedas o afirmaciones teóricas con respecto al *sujeto* con la construcción de personajes que hace el realizador japonés y también los denominados “modernos” como Bresson, Rohmer, Straub o Pasolini. Se trata de alguna manera en estos casos de construir un espacio *otro* que el visible donde el espectador termine de construir al personaje. Es por eso que Bresson plantea vaciar al actor del automatismo aprendido por la conciencia para que este construya otro automatismo donde aflore ese mundo intermedio entre lo consciente y lo inconsciente. Podríamos plantear, también desde la cultura, la búsqueda que hace Pasolini de una pre-cultura, de lo arcaico. O también –y en consonancia con Ozu– el efecto de habla que trabaja Rohmer con sus personajes actores. No es casualidad que tanto Bresson como Rohmer trabajan con actores no profesionales. Si bien esto no es así en el caso de Ozu, son famosos los dichos de su personaje fetiche, Chishu Ryu, que comentaba haberle oído decir al director que elegía trabajar con él porque era un actor poco hábil.¹³⁵

Brecht: ida y vuelta

El ejemplo que involucra a Bertolt Brecht merece un lugar aparte. Por un lado, por la directa relación que podemos vislumbrar en la obra de Ozu como plantea Yoshida y por el impacto que ha tenido su obra en el arte y en específico en las vanguardias cinematográficas.

El número 14 de *Cahiers du Cinéma* de 1960 tenía algo único y diferente: toda su tapa estaba cubierta por la imagen de *Madre coraje y sus hijos*, y encima de ella aparecía escrito el nombre del autor, el dramaturgo alemán Bertold Brecht. Eso daba cuenta de las influencias que Brecht iría a ejercer en el cine. Justamente, la vanguardia europea a la que hace referencia Deleuze con la que la obra de Ozu compartirá su modernidad está

¹³⁴Silva, Alberto (2012). 299-301.

¹³⁵Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc. 150. Véase también Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). « Ozu, la geometría natural. » En : *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires : Manantial. Col.Bordes. 257.

impregnada de la estética brechtiana. Escribe Eduardo A. Russo¹³⁶ que no solo teóricos como Comolli, Peter Wollen y McCabe habían sido influenciados por la propuesta brechtiana, sino también realizadores como Antonioni, Godard, Straub-Huillet, Bresson y Rohmer.

Lo cierto es que Brecht abreva en la cultura y teatro japonés y posteriormente en el chino para construir su teoría de la puesta en escena. La influencia de la cultura japonesa se manifiesta no solo en las máscaras de Teatro Noh que el dramaturgo alemán tenía en un lugar central de su casa berlinesa, o la revista *El Joven Japón* de diciembre de 1924 –en la que se publicaba la obra en un acto de Juzo Yamamoto *Umihiko Yamahiko*– que se encontraba en su biblioteca personal, sino también en la influencia directa ejercida por un grupo de actores japoneses que interpretaron obras Kabuki y Noh en Berlín en 1931 y 1932 y también la influencia del teatro de Meyerhold que utilizaba el modelo japonés de mantener la luz encendida y cambiar los decorados a la vista del público.

Dos obras de Brecht tienen fuentes directas en la dramaturgia japonesa: *El consentidor y el disentidor* (1930) basada en la obra de teatro Noh *Taniko* y *La Judith de Shimoda*, obra inédita de Brecht que se encontró en sus archivos hace algunos años y que fue publicada por primera vez en su lengua original en 2006. El contenido de esta obra nos ayuda a entender la historia del Japón –hace referencia al inicio del llamado período Meiji– y, por otro lado, el lugar que ocupa la mujer en la sociedad nipona. Este lugar va a ser fundamental en toda la obra de Mizoguchi, pero también va a ocupar un lugar importante, aunque no tan explícitamente visible en la obra de Ozu (haremos referencia a esto en el capítulo IV). La obra de Brecht, como nos refiere Hans Peter Neureuter en el posfacio de la *Judith de Shimoda* tuvo su punto de partida en la obra *Chink Okichi* de Yamamoto Yuzo publicada en Tokio en 1935. La historia¹³⁷ –la Okichi histórica se suicida arrojándose al río Inauzawa, en un lugar denominado todavía hoy como “barranco de Okichi”–¹³⁸ comienza el 29 de julio de 1956 cuando se firma el tratado de amistad y comercio entre Japón y Estados Unidos en Shimoda. Okichi es una geisha que acepta sacrificarse y servir al cónsul americano Townsend Harris para luego convertirse

¹³⁶ Véase Eduardo A. Russo (2002), “El efecto Brecht en pantalla”, en Yoel, Gerardo (comp.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

¹³⁷ Brecht, Bertolt (2010). *La Judith de Shimoda*. Madrid: Alianza. 159.

¹³⁸ *Ibid.*, 167. Véase nota 20 al pie.

en su esposa a fin de evitar la destrucción por parte de los americanos de la ciudad. Pero, a pesar de su sacrificio, recibe solo ingratitud de parte de la población.

Bertolt Brecht, como dijimos, abreva para la construcción de su teoría en la estética japonesa, concretamente, en el teatro tradicional japonés: Noh, Bunraku. Vemos en el Bunraku (Teatro de Marionetas de Osaka) los principios de la estética brechtiana: la distanciación, la fragmentación, la no linealidad, la eliminación del efecto de identificación entre espectador y personaje. Por ejemplo, en el Bunraku la luz permanece encendida y no se oculta la producción de sentido: no se oculta a los que manejan las marionetas, estos son parte del espectáculo. La fragmentación del Bunraku, que leemos en el epígrafe de este capítulo y que se emparenta con propuestas de la vanguardia cinematográfica como es el caso de Bresson, va a ser decisiva a la hora del surgimiento de un nuevo modo de representación o de presentación en el cine japonés, como escribe Burch. Podríamos decir que tanto la escritura como el teatro japonés son los antecedentes directos del benshi, presentador en el cine mudo japonés, que, a diferencia de los presentadores de los filmes occidentales, compartían el cartel con la película de referencia, debido a que este no se limitaba a presentar el filme sino que comentaba aspectos de la intriga deteniendo o haciendo más lenta la proyección. Y que, como plantea Burch, será fundamental en el retardo del pasaje del mudo al sonoro así como de la construcción de un sistema de representación no-lineal.

Ahora bien, la diferencia entre la estética brechtiana y la estética tradicional japonesa reside en que Brecht busca darle al efecto de distancia, al corte, una significación decisiva. Como dice Roland Barthes,¹³⁹ Brecht toma de Lessing el concepto de “instante preñado” para construir su teoría y plantea que para que exista una detención de movimiento que encierre un gesto (de significación histórica) es necesario que preexista una emoción de la cual distanciarse. Podríamos decir que en el Bunraku, en el Noh y también en la obra de Ozu existen esos instantes desde donde se distancia la narración, pero la diferencia es que ese *instante preñado* es apenas perceptible, está disuelto en toda la estructura narrativa. Ese instante preñado en la obra de Ozu funciona como las miradas de los japoneses: no se cruzan, se desvían en un punto *otro*.

2. ¿POR QUÉ JAPÓN? EL CINE JAPONÉS

¹³⁹ Barthes, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 93-101.

Retomemos, entonces, la pregunta formulada por Noël Burch que hacemos propia: por qué Japón fue el único país no occidental que logra instalar lo que él llamaría un modo de representación cinematográfica diferente de la lógica narrativa dominante. Cuando se refiere a un modo de representación –que el propio Burch llamaría modo de *presentación*– hay que tener en cuenta no solo el estilo, la estética de sus directores, sino también la importancia de su producción. La excepción en cuanto a la cantidad de filmes realizados ha sido la India, aunque la mayoría de sus producciones tenían como meta entretener al público en las estaciones de trenes.¹⁴⁰ La importancia del cine japonés queda reflejada y consolidada en Occidente en 1954 cuando Akira Kurosawa con *Los siete samurais* (*Schickimin no samurai*) y Kenji Mizoguchi con *El intendente Sanyo* (*Sanshō dayū*) ganaban sendos Leones de Plata en el Festival de Venecia. Anteriormente, en 1951 ya Kurosawa se había alzado con el León de Oro con *Rashomón* y Mizoguchi con el León de Plata con *La vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku ichidai onna*) en 1952 y con *Cuentos de la luna pálida después de la lluvia* (*Ugetsu monogatari*) en 1953.

Entre los grandes realizadores de esa época se encuentran, aparte de Mizoguchi y Kurosawa ya mencionados, Mikio Naruse¹⁴¹ y Yasujiro Ozu entre otros. Lo cierto es que, mientras en la década de 1950, Kurosawa y Mizoguchi eran conocidos por público occidental, Ozu realizaba en 1953 *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*), con éxito de público en Japón, pero sería conocido en Occidente recién en el año de su muerte, en ocasión de una retrospectiva en el Festival de Berlín en 1963.¹⁴²

Ozu y la Shochiku decían al respecto que sus filmes eran demasiado japoneses como para interesar a los occidentales. Es este, sin lugar a dudas, el motivo por el cual Ozu no fue conocido antes en Occidente.

¹⁴⁰Como plantea Georges Sadoul (1949) en *Histoire du Cinéma Mondial*. París: Flammarion. 33-35. India es el otro país asiático que desarrolló una industria cinematográfica importante, al punto de ser el tercer productor de filmes detrás de Estados Unidos y Japón. Por ejemplo, según George Sadoul, en 1935 India producía 240 filmes contra 525 de Estados Unidos y 410 de Japón, mientras por ejemplo Francia y la industria alemana producían 115 y 123 respectivamente; y en 1950 subía al segundo lugar con 241 filmes contra 383 en Estados Unidos y 215 en Japón.

¹⁴¹ Si bien no es un realizador conocido en Occidente, podemos señalar un caso singular: *Wife to be a rose* de Naruse fue el primer filme japonés estrenado en Nueva York.

¹⁴²En ese año comienza a ser conocido en Estados Unidos, e Inglaterra y Francia tendrían que esperar quince años para eso. En nuestro país, treinta años después de su muerte se estrenó en video *Cuento de Tokio* (*Tokyo monogatari*). En 1993 y 2004 se realizó una retrospectiva en la sala Lugones del Teatro San Martín de Buenos Aires.

Como se explicitó, el surgimiento en los años treinta de un modo de representación cinematográfico, que Burch denominaría “la edad de oro del cine japonés”, es único en la historia del cine, a excepción tal vez del denominado *Cinema Novo*.¹⁴³ Esta originalidad estética se consolida en torno a dos características fundamentales: el estilo y la producción. Esta independencia estética se consolida sumando los altos índices de calidad, como queda escrito en la historia del cine a través de Mizoguchi, Naruse, Ozu, Kurosawa y luego Inamura, Oshima, y a los altos índices de producción. En 1925 Japón sumaba 839 filmes¹⁴⁴ contra los 579 producidos en Estados Unidos, 228 por Alemania y 73 y 60 por Francia y la Unión Soviética, respectivamente.

Burch plantea –no sin razón– que el período que él mismo denomina “la edad de oro del cine japonés” (1934-1943) es rico en obras de Mizoguchi y Ozu, pero también de Naruse, Shimizu y Yamanaka, y que ellas son comparables a los grandes momentos del arte tradicional japonés de siglos anteriores. Esto no deja de ser una paradoja que hace explícita las diferencias culturales entre Japón y sus aliados.¹⁴⁵ A diferencia de los intelectuales del expresionismo alemán que como Fritz Lang deben emigrar a Estados Unidos, en Japón, no solo ningún realizador japonés emigra, sino que liberales como Ozu y Mizoguchi contribuyen a generar las obras de arte arriba mencionadas. No obstante, el caso de su tercer aliado, Italia, es bien diferente ya que en medio del fascismo de Mussolini surge lo que se denominaría el neorrealismo italiano (Visconti, De Sica, Rosellini), en palabras de Jean Luc Godard,¹⁴⁶ “el único cine de resistencia durante la guerra”.

La diferencia se remarca también si tomamos en cuenta el fenómeno de la propaganda, incluyendo no solo a los aliados del Japón en la Segunda Guerra Mundial, sino también a sus enemigos. En URSS, en *El Acorazado Potemkin*, Eisenstein¹⁴⁷ se dirige al pueblo mostrándonos sus rostros sufrientes y expresivos; en cambio, de sus victimarios, solo

¹⁴³Véase Yoel, Gerardo (2015). “Nota à edição brasileira” . En: Yoel, Gerardo (org.). *Pensar o cinema*. San Pablo: Cosac Naify. “A estética da fome” de Glauber Rocha termina de consolidar el único régimen estético latinoamericano construido fuera de los padrones de los países centrales.

¹⁴⁴ Sadoul, Georges (1981 [1949]). 599-600.

¹⁴⁵ Véase Burch, Noël (1982). 156.

¹⁴⁶ Prólogo de Yoel, Gerardo (2004). En: Yoel, Gerardo, comp. (2004). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial, col. Bordes. 15-16. La cita de Godard es comentada por Serge Daney en *Itinéraire d'un ciné-fils* reportaje realizado por Régis Debray para la televisión francesa. El comentario es expresado por la propia voz de Godard en el capítulo 2 de *Historia(s) del Cine* (1988-1998).

¹⁴⁷ Es paradigmático en la filmografía de Eisenstein el caso de *Octubre*, donde se omite en el asalto a los cuarteles de invierno la figura de Trotski, el jefe del Ejército Rojo.

vemos sus fusiles. En la Alemania de Hitler, en *El triunfo de la voluntad* o en *Olimpia* la conocida documentalista Leni Riefenstahl se dirige a la raza aria extremando su determinación y belleza física. Frank Capra –autor de la famosa serie de propaganda de siete episodios *Why we fight (América entra en guerra, 1942)* destinada a convencer a los americanos de la necesidad de que Estados Unidos entre en la Segunda Guerra Mundial– utiliza un semblante de sondeo de opinión que marca, en el último de estos episodios, que finalmente los ciudadanos están convencidos de que su país tiene que declarar la guerra al Eje. El caso de Japón es diferente. Un ejemplo de cómo el cine japonés representa la guerra, comenta Tadao Sato,¹⁴⁸ es el incidente entre tropas militares japonesas y chinas en el Puente Marco Polo, en los suburbios de Pekín, el 7 de julio de 1937, inicio de la invasión de China por parte de la armada imperial japonesa. En lugar de poner el acento sobre el odio a los enemigos, lo que se destaca es, por un lado, la reconciliación de los japoneses entre ellos como en el filme *Shingun no Uta*¹⁴⁹ de 1937 producido por la Shochiku y dirigido por Yasushi Sasaki y, por otro, el sentimiento de preocupación de los soldados por el peligro de muerte que implicaba la guerra reflejado en el filme *Gonin no Sekkohei*¹⁵⁰ de 1938 realizado por Tomotaka Tasaka. Frank Capra descubre en una proyección privada el filme japonés *Chokoletto to Heitai, 1938 (Le Chocolat et le Soldat)*¹⁵¹ y comenta que el filme parece antimilitarista. La trama de este filme, considerado por los americanos como emblemático de los filmes de propaganda japoneses, es la siguiente: un honesto artesano japonés recibe la orden de movilizarse para el frente chino. El artesano, en lugar de mostrar su heroísmo en el frente, revela una única pasión que es la de coleccionar papeles del envoltorio de los chocolates que sus camaradas reciben. En cada pedazo de papel figuran puntos. Una vez que se juntan centenas de esos puntos, se tiene derecho a tabletas gratuitas de chocolate. El artesano, interpretado por Kamatari Fujiwara, envía esos papeles a su hijo en Japón. El mismo día en que su hijo recibe el premio con las tabletas de chocolate, recibe

¹⁴⁸ Sato, Tadao (1997). *Le cinema japonais, tome 1*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou. 200-206.

¹⁴⁹ *Le Chant de marche de l'armée* es el título en francés: El canto de la marcha de la armada. Se trata de dos empleados de una fábrica que han sido adversarios pero que, al recibir la orden de movilización por parte de la Armada y compartir un destino en común, se reconcilian y se ayudan mutuamente.

¹⁵⁰ *Les cinq Éclaireurs*: se trata de una historia de un batallón japonés en el frente chino. Un día el batallón recibe la orden de enviar una patrulla a observar el frente enemigo. La patrulla es divisada por el enemigo y se dispersa. Luego, cada uno de los que componen la patrulla vuelve a la base, excepto uno, el soldado Kiguchi (Ichiro Isawa). El filme trata, entonces, la angustia y preocupación de su capitán y el Batallón hasta que el soldado vuelve.

¹⁵¹ Sato, Tadao (1997). 202. Trad. Castellana: *El chocolate y el soldado*.

también la comunicación de que su padre fue muerto en el frente. El hijo, llorando, rechaza el chocolate. Tomando nota de lo sucedido, el responsable del servicio de publicidad le paga al hijo sus estudios como forma de compensación.

Ruth Benedict, la antropóloga americana autora de *La espada y el crisantemo*, luego de estudiar el conjunto de los filmes de propaganda japoneses, explica que los realizadores no muestran el aspecto heroico de la guerra sino su aspecto triste, a diferencia de los realizadores occidentales. Ahora bien, lo que plantea Sato, apoyándose en Ruth Benedict, es que en Japón esa exaltación de la tristeza no era otra cosa que nacionalismo. Escribe Tadao Sato:

Mas los japoneses sufren a causa de la guerra, mas ellos podrán satisfacer la idea de pagar una deuda moral contraída con el Emperador al nacer. De esta forma, un filme que a primera vista pueda parecer antimilitarista sirve para exaltar el sentimiento nacional y en consecuencia el militarismo.¹⁵²

En cuanto a grandes directores como Kinoshita y Gosho, estos tienen un acento demasiado feminista para ser militarista. En cuanto a Ozu, este realiza *Erase un padre* en 1942, obra maestra que –si bien se centra en las relaciones padre e hijo– contiene elementos, aunque indirectamente, resaltados por los nacionalistas como el sentido de responsabilidad y la sumisión a la autoridad paterna. La armada le pide a Ozu que haga un filme de propaganda mientras está en Birmania; Ozu finalmente nunca lo realiza. En ese filme nunca realizado describe la relación entre los soldados como si se tratara de un docu-drama, donde apenas se percibe la guerra. En 1943, Ozu prepara un proyecto sobre el ejército indio y su lucha de liberación al lado de la Armada Japonesa, pero la guerra termina antes.¹⁵³ Es el mismo caso de Mizoguchi que finalmente hace un solo filme: un pequeño filme, *Meito Bijomsru (La espada Bijomaru)* en 1945. Escribe Sato¹⁵⁴ que Mizoguchi diría más tarde que tanto él como Ozu se salieron con la suya y no realizaron ningún filme de propaganda.

¹⁵² Sato, Tadao (1997). *Le Cinéma Japonais, Tome I*. Paris: Centre Georges Pompidou. 202, 203.

¹⁵³ *Ibid.* 240-242. Ozu es tomado prisionero por la Armada Británica en Singapur. Se dedica a realizar allí ejercicios de creación poética con sus compañeros de detención.

¹⁵⁴ *Ibid.* 221.

3. ¿POR QUÉ JAPÓN? ANTECEDENTES Y CONSOLIDACIÓN ESTÉTICA

El cine ha generado desde sus comienzos un modelo narrativo espejado en las estructuras dramáticas del llamado Teatro a la italiana y la literatura decimonónica. El llamado cine clásico de Griffith a Eastwood consolida de alguna manera el modelo del siglo XIX que comenzaba a estallar en las transformaciones que darían lugar a las expresiones de vanguardia en literatura, teatro y pintura.¹⁵⁵ Como dice Agamben, el propósito del cine ha sido preservar el gesto del hombre del siglo XIX y con su gesto un modelo narrativo lineal anclado en Occidente desde Aristóteles. Así como la sintaxis cinematográfica, construida por Griffith en la década de 1910, se ha basado en el teatro y en la literatura tradicional, Japón, al cerrarse al extranjero, en la década de 1930, también basa su modo de representación o de *presentación* –tomando el concepto de Burch, elogiado por otra parte por Deleuze–¹⁵⁶ en el teatro y en la literatura tradicional, pero japonesa. O sea, en el teatro Noh, en el Bunraku¹⁵⁷ y en la estética que fue *fijada* en el llamado período Edo donde Japón se cierra al extranjero por más de dos siglos y medio. Haremos hincapié en algunos aspectos culturales y estéticos naturalmente condicionados por un contexto histórico y económico, que han sido determinantes para contestar la pregunta que formulamos al inicio del capítulo. Estas características estéticas que atraviesan disciplinas tales como la arquitectura, la pintura, el teatro, el tiro al arco, la ceremonia del té y la literatura generan una topología morfológica y discursiva que es disruptiva frente a los conceptos argumentativos tradicionales de Occidente. La diferencia con Occidente se hace nítida a partir de nociones tales como el lugar no omnipresente del sujeto en la composición,¹⁵⁸ la no centralidad en el espacio

¹⁵⁵ Véase Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2011). “Documentar el movimiento: la escritura cinematográfica de Saer”. En: Figliola, A. y Yoel, G. *En Fiebre y Geometría*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 61-76.

¹⁵⁶ Deleuze hace referencia al concepto de Noël Burch de *presentación* en relación con la imagen en Ozu. En Deleuze, Gilles (1985). 322.

¹⁵⁷ Véanse las citas que Burch, Noël (1982) hace de Earle Ernst . 70-78.

¹⁵⁸ Podemos ver ejemplos en Naruse y Ozu (*El hijo único*, 1936) cómo el personaje principal estaba expresamente fuera de foco.

arquitectónico tradicional, así como en la planificación urbana¹⁵⁹ o el concepto de vacío en la composición pictórica.¹⁶⁰ Esa estética se potencia y se consolida a través de una doble acción, como ya se ha explicitado: la de cerrarse sobre sí misma y al mismo tiempo ser completamente permeable a la incorporación de la cultura extranjera. Ha sido fundamental en la constitución de esta estética la influencia que ha ejercido sobre todas las disciplinas el Budismo Zen. El Buda, explica bien Marcelo Cohen, se diferenció de las tres religiones monoteístas por su carácter no religioso. Entendiendo por religión la que clausura el paradigma que encierra la pregunta acerca de dónde venimos con una respuesta metafísica. El Buda no se dirigió al mundo en nombre de un Creador, sino para comunicar su propia creación. Como vemos, sostiene Cohen, este principio no es extraño a la filosofía de Heidegger.

Escribe Marcelo Cohen¹⁶¹

Al Buda no le interesó la creación, no solo porque creía que el mundo desde siempre se crea y desaparece a cada instante, sino también porque aseguraba que, erradicado el deseo, cesaba el sufrimiento y con él todas las preguntas.

[...] el ahogado es el que sufre, el que quiere ser un yo, algo distinto de lo que tiene alrededor.

En la llamada era Asuka el Budismo se introduce en Japón, pero es en la era Heian que se envían monjes a China¹⁶² para su estudio y donde se consolida para perpetuarse en el período Kamakura donde aparece el Budismo Zen. El Budismo que fue introducido en Japón desde China es el de la escuela Ch'an¹⁶³ que se convierte después en Zen y fue sistematizada por Dogen en el siglo XIII.

Si bien, como explica Burch,¹⁶⁴ es el clan Fujiwara en el denominado período Heian (794-1185) el que marca los rasgos estéticos japoneses, es en el período denominado

¹⁵⁹ Roland Barthes plantea muy claramente cómo en Tokio todo la ciudad gira en torno a un centro vacío así como también que el espacio en el habitat tradicional japonés es reversible, o sea, no hay un centro ordenador.

¹⁶⁰ Véase en el epígrafe la cita de Henry Bowie.

¹⁶¹ Cohen, Marcelo (2000). *Buda*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma. 49.

¹⁶² Bodhidharma llegó desde la India a China en el siglo VI y fue el que introdujo el budismo. Según los relatos (véase Cohen, 109) pasó seis años “contemplando muros” en la ciudad de Loyang.

¹⁶³ Es una transformación de *dhyana* (sánscrito) y significa meditación. La innovación más importante radica en que la iluminación se puede alcanzar de modo instantáneo y esta se realiza sin ningún propósito determinado.

¹⁶⁴ Burch, Noël (1982). 23.

Edo, donde reinan los Shogunes Tokugawa¹⁶⁵ (1663-1867) que en dichos de Burch “Japón ha constituido a gran escala la sociedad más homogénea y mejor unificada del mundo, sea este Occidental u Oriental”.¹⁶⁶ Es en este período cuando los códigos morales confucianos y la estética Zen han sido adoptados y consolidados.

Vacío y detención del lenguaje

Hay un momento, plantea Roland Barthes (1970), donde el lenguaje se detiene y es este corte el que genera un paradigma donde confluye la verdad del Zen y el arte breve y “vacío” del haiku –poema breve de diecisiete sílabas.

Todo el Zen, donde el Haikai no es sino su rama literaria, aparece de esta manera como una inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje* [...].¹⁶⁷

Podemos apreciar en esta suspensión del lenguaje uno de los propósitos buscados en la puesta en escena de Ozu, que es la percepción del paso del tiempo. Otra característica estética japonesa es la de construir una simetría asimétrica, es decir, dejar un hueco, una imperfección, en la simetría. Es justamente en esta imperfección, en esta rendija donde se percibe el tiempo como si este se fugara de su engranaje. Ozu inspirado sin duda en el Zen construye conceptos que, como el Zen, plantean la imposibilidad de cierre, de la certeza última y que justamente le dan al practicante, al lector, al espectador el lugar para completar el instante, para percibir la herida que supone el paso del tiempo como escribe Christine Buci-Glucksmann.¹⁶⁸ La vía budista, escribe Barthes¹⁶⁹ es precisamente aquella cuyo sentido está obturado: “El arcano mismo de la significación, a saber el paradigma, se vuelve imposible”. Sobre la estética Zen plantea Arturo Sala lo siguiente:

La estética Zen se caracteriza por un riguroso respeto a la simetría que sea capaz de impedir la forma perfecta para lograr una asimetría que se resuelve en otro nivel de la percepción. Esta concepción de lo bello ligado a lo incompleto, o a la imperfección que podrá ser resuelta por el

¹⁶⁵ Ieyasu Tokugawa es considerado como aquel que ha unificado el país y consolidado la paz por trescientos años.

¹⁶⁶ Burch, Noël (1982). 23.

¹⁶⁷ Barthes, Roland (1970). 97.

¹⁶⁸ Buci-Glucksmann, Christine (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.

¹⁶⁹ Barthes, Roland (1970). *L'empire des signes*. París: Skira, 95.

espectador según su particular estado de conciencia, se llama *furyu*, es decir recogimiento, soledad, intimidad, renuncia. [...] En el *Ikebana*, la rama desviada se prefiere a la recta, el árbol viejo o seco, al joven y esbelto, el capullo esbozando la flor antes que la flor desplegada. Es de señalar que tal imperfección no es realmente imperfecta sino que expresa un voluntario inacabamiento [...] al no haber ni fin ni comienzo todo es tránsito.¹⁷⁰

La noción de *vacío* es fundamental para la estética japonesa y la sistemática Ozu. Como plantea el filósofo coreano Byung-Chui Han¹⁷¹ *sûnyatâ*, concepto central del budismo Zen¹⁷² (*vacuidad*) representa en muchos aspectos lo opuesto de *substancia*, concepto fundamental para el pensamiento occidental. La etimología de la palabra “substancia” (del griego *hypostasis*) nos ayuda a entender este concepto fundante para la cultura occidental y por supuesto también para las representaciones estéticas que derivan de esa cultura. “*Hypostasis*” significa, además de “base” y “esencia”, “mantenerse” y “perseverancia” y *stasis* significa no solo “estar”, sino también “partido”, “escisión”. Por lo tanto, *substancia* es un concepto centrado alrededor de una operación de cierre, a diferencia de “*sûnyatâ*” que implica vaciar al *ente* de su perseverancia en sí mismo y que, por lo tanto, genera una operación de apertura. Como plantea el filósofo coreano, “el campo vacío carece de límites” lo cual deja en claro que, mientras el concepto de *substancia* comulga con el de trascendencia, el de *vacío*, lo hace con el de inmanencia: lo que está adentro se complementa con lo que está afuera, con los objetos, con la naturaleza. Si bien la filosofía occidental a través de Heidegger¹⁷³ incorpora la figura del vacío del budismo Zen, Byung-Chui Han escribe que “el vacío del budismo Zen está más *vacío* que el de Heidegger”.¹⁷⁴ Este autor¹⁷⁵ plantea que los haikus expresan el mundo o las cosas fuera de la intervención humana. El haiku “revela su sentido por completo” y es esta ausencia de un sentido profundo derivado de la noción de

¹⁷⁰ Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”. En: *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 122.

¹⁷¹ Byung-Chul Han (2015). *Filosofía del budismo Zen*. Barcelona: Herder. 57-81.

¹⁷² Véase nota de Alberto Silva en la revista *Ñ*, nº 642 del 15-01-2016. 15-16, donde plantea que la asimilación del budismo al Zen es producto de una confusión occidental.

¹⁷³ Podemos recurrir como lo hace el filósofo coreano a la etimología para tratar de entender la diferencia entre los conceptos de “vacío”: “leeren” (vaciar) en alemán se asocia con “lesen” (quiere decir leer “abholen” quiere decir recoger) estas acciones se dirigen a “ort” (lugar) que es también punta de lanza, donde confluye todo.

¹⁷⁴ Byung-Chul Han (2015). 81.

¹⁷⁵ *Ibid.* 106-107.

substancia que constituye la profundidad del haiku. Los haikus, dice el filósofo coreano, no tienen una impronta “ni personal ni impersonal”.¹⁷⁶

Hacia el aroma del ciruelo

Salió de pronto el sol

En la estrecha senda del monte¹⁷⁷

Bashô

El aroma de rocas:

La hierba del verano, que enrojece,

En el rocío y el calor.¹⁷⁸

Bashô

Un golpe de viento

hace aparecer mucho más blancos

los pájaros acuáticos

Buson¹⁷⁹

Jacques Lacan, plantea Silva, introduce el concepto de vacío en la constitución del sujeto, concepto fundamental en el pensamiento Zen.¹⁸⁰ Justamente Lacan, refiriéndose al budismo en el *Seminario 10*, plantea que se podrían resumir los principios ascéticos de este en lo siguiente: “El deseo es ilusión”. “Decir, que el deseo es ilusión– escribe Lacan– es decir que no tiene soporte, que no desemboca en nada, ni apunta a nada”.¹⁸¹ Es interesante en ese sentido el comentario que le hace la esposa de uno de los más destacados Roshi (maestro) Zen en Estados Unidos a Huston Smith:

¹⁷⁶ *Ibid.* 106.

¹⁷⁷ *Ibid.* 81.

¹⁷⁸ *Ibid.* 106.

¹⁷⁹ *Ibid.* 107.

¹⁸⁰ Silva, Alberto (2012). 260.

¹⁸¹ Lacan, Jacques (2013) *La angustia*, seminario 10. 241

Cuatro meses antes de su fallecimiento cuando tuve la oportunidad de preguntar a Shunryu Suzuki por qué no mencionaba el satori en su libro, la esposa se volvió hacia mí y me susurró en tono de broma: “Porque nunca lo ha logrado”. El Roshi la conminó con su abanico y fingiendo consternación puso un dedo sobre los labios y dijo en voz baja: “!Shhh! ¡No le digas eso!”. Nos echamos a reír y después añadió: “No es que el satori no tenga importancia, no, es que no constituye una parte importante del Zen que necesite recalcarse”.¹⁸²

Podemos ver esta noción de vacío en la función que tiene la respiración en las artes marciales. Tomemos un ejemplo, descrito por Sala,¹⁸³ del filme *Sichinin no samurái* (*Los siete samuráis*, 1954) de Kurosawa, de dos espadachines que durante un tiempo extenso se observan antes de ejecutar su ataque:

En el momento en que uno de ellos al inhalar vacila, el oponente, que había exhalado hasta el fin y por lo tanto estaba absolutamente *vacío* pega el tradicional salto o desplazamiento de ataque (*okuriashi*) y lo parte de un solo golpe, mediante la aplicación de una específica *forma*, llamada *kata*.

El concepto de *vacío* genera un paradigma opuesto al antropocéntrico. Podemos ver un ejemplo de esto en la utilización del punto de vista por parte de Ozu en una escena clave de su primer filme sonoro *Hitori Musuko* (*El hijo único*, 1936). El filme trata de una mujer viuda que cría sola a su hijo trabajando en una hilandería y, para que su hijo pueda asistir a la universidad, hace sacrificios como el de vender su única vivienda y terminar viviendo en la hilandería en la que trabaja. La madre ya anciana va a visitar a su hijo a Tokio (este está casado, con un hijo y se gana apenas la vida dando clases de noche). La decepción de la madre es grande ya que este no ha podido cumplir las expectativas. El hijo gasta el poco dinero que tiene en la visita de su madre. Pero, en el momento de utilizar el dinero en un paseo con ella, ocurre un accidente con el hijo de una vecina (un caballo lo cocea) y Ryosuke (el hijo) le entrega en forma solidaria ese dinero a su vecina y recupera la estima de su madre. Ozu nos muestra la escena donde el hijo de la vecina es coceado por el caballo y trasladado al hospital. Lo hace desde la anatomía del propio caballo, como podemos ver en el anexo B de este capítulo.

¹⁸² Suzuki, Shunryu (2010). *Mente Zen, mente principiante*. Buenos Aires:ed. Troquel, 9-10.

¹⁸³ Sala, Arturo (2004). 111.

Este paradigma generado por la ausencia de una verdad absoluta (Dios) es el que va a determinar la diferencia entre una representación trascendente y antropocéntrica y una representación inmanente que acepta un espacio indeterminado. Es esta, sin duda, la fundamentación principal que Noël Burch utiliza para explicar el lugar que ocupan los objetos en el cine japonés de los treinta y específicamente en la sistemática Ozu.

El vacío es también un concepto fundamental para la pintura China:

En ciertos cuadros de los Song y los Yuan, comprobamos que el vacío (espacio no pintado) ocupa hasta dos tercios de la tela. Ante tales cuadros, hasta un espectador ingenuo siente confusamente que el vacío no es una presencia inerte y que está recorrido por alientos que enlazan el mundo visible a un mundo invisible.¹⁸⁴

En el arte japonés, el concepto de *vacío* se manifiesta plenamente en el segundo epígrafe de este capítulo donde Bowie describe el vuelo de un pájaro representado en el último de los cuatro paneles que se despliegan. Podemos ver un ejemplo de la utilización de este tipo de morfología en el filme de Yasujiro Ozu: *Tokio no onna* (*Una mujer de Tokio*, 1933). El filme trata de una joven mujer que trabaja duramente para pagar los estudios de su hermano. Este descubre que su hermana se prostituye para ello y decide suicidarse. Ozu nos muestra una escena crucial del filme y es cuando el hermano descubre la verdad y se dirige a suicidarse. Lo hace –ver el ejemplo gráfico en el anexo C1 de este capítulo– a través de un *travelling* que comienza en un plano sin personajes hasta que al final aparecen los zuecos del hermano empujando, por así decirlo, el plano. Podemos establecer una analogía entre este *travelling* y los dibujos de Hiroshige¹⁸⁵ –anexo C2– donde se puede apreciar la importancia del vacío en la composición pictórica. Por ejemplo en el dibujo 2 de anexo C2 vemos a un hombre sobre un puente pescando que, al igual que el ejemplo mencionado por Bowie y reproducido en el epígrafe a este capítulo, el hombre es dibujado en la segunda mitad del plano dejando un espacio vacío en la primera mitad. En cambio, en el dibujo 1 del anexo C2 se trata de la ceremonia del té, y esta vez el vacío está en la parte izquierda y

¹⁸⁴Cheng, François (1979). *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 1993. 40.

¹⁸⁵ Los *Cuadernos de bosquejos* de Hiroshige se encuentran en la Biblioteca del Congreso de Washington.

superior de la composición. La superficie no dibujada nos deja la idea de la simpleza de la ceremonia.

Señala Barthes¹⁸⁶ una paradoja sobre la ciudad de Tokio: esta tiene un centro, pero ese centro está vacío. La ciudad se constituye en torno a un lugar prohibido e indiferente, tapada por la vegetación y defendida por fosos de agua, habitada por un Emperador nunca visto. De esta manera, el imaginario se despliega circularmente alrededor de un centro, de un sujeto vacío.

En Ozu, como en otros directores de la época, se practicaba un desplazamiento en el interior del cuadro, dando importancia solo al valor del cuadro, de la imagen como superficie pictórica. Ozu sacrificaba el personaje, el sujeto, dejándolo fuera de foco (aunque estuviera en primer plano), en beneficio del cuadro. Esta práctica la vemos en directores como Yamanaka o Naruse, pero solo en los filmes de la década de 1930.¹⁸⁷

Veamos unos ejemplo¹⁸⁸ que podremos apreciar, por otra parte, en los anexos D1.1, D1.2, D2 y D3.1 y D3.2 de este capítulo.

En *Una mujer de Tokio* la joven mujer está en la casa, se quita la blusa y, finalmente, se sienta en el extremo de la habitación, frente a su caja de maquillaje. Se ve un jarrón y frutas en foco neto, en primer plano, mientras la joven mujer está completamente fuera de foco, en segundo plano (anexo D1.1). Otro ejemplo: en la escena más dramática la hermana recibe la noticia del suicidio de su hermano. Vemos ahí como una especie de radio en foco mientras atrás su hermana y la novia de su hermano están fuera de foco (anexo D1.2).

En *Tokio no yado* (*Albergue de Tokio*, 1935) –un desocupado (Takamoto Takeshi) con sus dos pequeños hijos deambula buscando vivienda y trabajo– vemos, en primer plano, en el albergue Banseikan a un hombre dormido perfectamente en foco, mientras atrás, en el plano y fuera de foco, a los tres protagonistas: el padre y sus dos hijos. Lo mismo sucede más adelante, en otro plano, con un hombre jugando al Go. Estos ejemplos los podemos ver en anexo D2.

En *El hijo único*, podemos apreciar –anexo D3.1– a los protagonistas (el hijo (Ryosuke), su esposa y la madre (Otsune)) comiendo fuera de foco mientras en primer

¹⁸⁶ Barthes, Roland (1970). 43.

¹⁸⁷ Burch, Noël (1982). 195-206.

¹⁸⁸ Estos ejemplos son dados por Burch, Noël (1982). 168-194.

plano y en foco el pequeño hijo de la pareja duerme en su edredón. En otro ejemplo – anexo D3.2– una composición dividida en dos: por un lado, un plano objeto (el almohadón y el colchón de la madre) en foco, mientras atrás fuera de foco la joven pareja sostiene un diálogo dramático sobre su precaria situación económica y las dificultades para complacer a la madre en su visita. El hecho de que durante el diálogo, la pareja esté completamente fuera de foco, genera una *puesta en abismo* en relación con la lógica narrativa tradicional y genera una situación todavía más dramática y angustiante.

4. ¿POR QUÉ OZU? EL BENSHI, EL NEORREALISMO

La producción cinematográfica comienza en Japón en 1898, 31 años después del inicio de la época Meiji, y en medio de una ola de occidentalización¹⁸⁹ que implicaba la necesidad de afirmarse industrialmente como lo hacían las potencias occidentales. Eso llevó sin duda a un desarrollo sostenido de la producción cinematográfica en Japón. Desarrollo que sería la consecuencia del entusiasmo del público y que se vería plasmado a partir de 1909 en la creación de cuatro sociedades de producción que no tenían nada que envidiarles a las majors estadounidenses. Este desarrollo del cine japonés tendría una fecha clave que es el estreno de *Intolerancia* de Griffith en 1919, lo que propiciaría a partir de un gran suceso de público la creación de la Shochiku en 1920, compañía en la que Ozu realizaría casi la totalidad de sus filmes.

A partir de 1923, un gran terremoto arrasa a Japón y, junto con el país, a la industria cinematográfica. Esto sumado a la inflación creciente es el caldo de cultivo para la aparición de los grupos patrióticos (de extrema derecha) cuya acción se acrecentaría a partir de una serie de hechos políticos, militares y económicos: la anexión de Manchuria en 1931, la salida de la Sociedad de las Naciones¹⁹⁰ por parte de Japón en 1933 y el

¹⁸⁹ Esta ola de occidentalización tenía sus oscuridades. El triunfo fácil de Japón sobre China en 1894-1895 permitió el resurgimiento de los partidarios de la “nacionalidad”, de volver a los valores ancestrales. Sin embargo, como plantea Noël Burch, estas voces fueron apagadas sobre todo por la inmensa popularidad que tuvo el invento cinematográfico proveniente de Occidente (Francia, Estados Unidos). La extrema derecha debería esperar a la segunda guerra con China para instalar su primacía en la sociedad y con ello, como plantea Burch, la vuelta a los valores estéticos tradicionales (Bunraku, Noh).

¹⁹⁰ Creada por iniciativa de Woodrow Wilson luego de la Primera Guerra Mundial.

derrumbe económico del país producto de la crisis de Wall Street y la caída del comercio mundial de la seda.¹⁹¹

Como se explicitó, la derecha comienza a tener cada vez más influencia y junto con una campaña xenófoba y represiva (que promovía la eliminación física del Partido Comunista, por ejemplo)¹⁹² Japón comienza a cerrarse sobre sí mismo, sobre su tradición cultural. Es allí donde Burch¹⁹³ señala el rescate de una estética propia acuñada fundamentalmente en el período Edo.

Del mudo al sonoro

Las proyecciones del cine mudo estaban acompañadas por una orquesta y por un presentador:¹⁹⁴ el benshi, el cual comentaba y explicaba los diálogos. Todos los países han tenido este presentador, pero, escribe Tadao Sato, han desaparecido en la década de 1910. La única excepción ha sido Japón y sus colonias (Corea, Taiwan, Tailandia) donde el benshi ha trabajado hasta la llegada del cine sonoro (entre 1931 y 1935).¹⁹⁵ El benshi¹⁹⁶ ha tenido un lugar fundamental en el cine japonés, tanto en el retraso del paso del mudo al sonoro en Japón como en la constitución de un modo de representación diferente al dominante. Su rol excedía al del presentador occidental, no solo presentaba sino comentaba los filmes e incluso detenía, a veces, la proyección para comentar una escena.¹⁹⁷ Tadao Sato menciona una especie de escuela de benschis con koyo Komada y Saburo Somei¹⁹⁸ como precursores. Señala Sato el siguiente ejemplo que da cuenta justamente de la intervención del benshi en la producción de sentido:

¹⁹¹ Los cultivos de arroz, té y gusanos de seda se introducen en Japón en el año 100 a. C.

¹⁹² Un solo partido de izquierda queda en Japón, el Shakai Taishuto, que representaba la izquierda moderada y las masas urbanas. Este partido logra un triunfo electoral memorable en las elecciones de 1937, aunque ese triunfo no alcanza para revertir el resurgimiento de la extrema derecha y con ello la ambición colonial del Japón y su consecuente pacto con la Alemania nazi y la Italia de Mussolini.

¹⁹³ Véase Burch, Noël (1982). 153-155.

¹⁹⁴ Sato, Tadao (1997) 59.

¹⁹⁵ En Tailandia esta práctica se extiende y convive con el cine hablado. Véase Tadao Sato, *ibidem*.

¹⁹⁶ Burch, Noël (1982). 81-92.

¹⁹⁷ Sato, Tadao (1997). 60. La sala de cine de la época contratada en promedio 6 o 7 benschis.

¹⁹⁸ Komada, escribe Sato, era un joven empleado de la sociedad Kabukiza que luego de una privada organizada en Kioto en 1897 asume el rol de benshi. Al ser su perfil divertido y exagerado forma números benschis de esa manera. El caso de Somei es diferente. Fue empleado por la primera sala de cine del Japón

En 1908 el filme francés *La fin du règne de Louis XVI– Revolution française* fue prohibido por la Prefectura de policía. [...] Sin embargo el importador Yokota consigue presentar ese filme con un nuevo título– *Historias extraordinarias de América del Norte: el Rey de las grutas*– haciendo que los benshis expliquen que se trataba de una historia de una pareja de bandidos americanos y de los ciudadanos que se sublevan para abatirlos.¹⁹⁹

Es interesante apreciar que, incluso en la disposición de la sala, por lo menos en alguna oportunidad, se modificaba el sentido del dispositivo cinematográfico, invirtiendo la dirección de la mirada del espectador, y esto en detrimento de la construcción de la ilusión de realidad por parte de este. Veamos unos comentarios al respecto de Noël Burch que por su parte abrevia en Richie y Anderson, siendo la fuente original Tanaka Junichiro:

Parece que en los primeros años donde se proyectaban los filmes al menos un dueño de sala disponía las butacas de modo tal que los espectadores que lo desearan podían mirar la proyección (la máquina) y no lo proyectado (los filmes). Esto sumado a la práctica muy extendida de comentar al inicio de cada función los mecanismos del aparato proyector [...].²⁰⁰

O sea, la producción de sentido era parte fundamental del relato como en el Bunraku, en el Noh o en las vanguardias europeas.

Hasta 1912 los filmes no contaban con subtítulos, por lo tanto el Benshi prestaba naturalmente su voz a todos los personajes, pero su tarea no se limitaba a esa función: él comentaba cada detalle de la intriga o de la imagen y su comentario se repetía o se realizaba con un ritmo más pausado en función del desarrollo de la intriga.²⁰¹ Los benshis eran tan importantes y populares en Japón que, como refiere Burch, a partir de 1915 y durante unos diez años, el público iba al cine para escuchar a su benshi favorito

llamada Denkikan. Su estilo era sobrio y cultivado, y su celebridad fue ostensible en la década de 1910, a través de sus comentarios sobre filmes históricos italianos.

¹⁹⁹ *Ibid.* 59.

²⁰⁰ Burch, Noël (1982). 85.

²⁰¹ Existía un acompañamiento musical de instrumentos japoneses como el shamisen y occidentales como el violín.

que no solo compartía el cartel con el propio filme sino que era más importante que las propias vedetes del filme. Es interesante destacar el rol del benshi a partir de la aparición de los subtítulos: el benshi por un lado, traducía los intertítulos que estaban en el idioma original –los distribuidores japoneses compraban los derechos como si fuera para el mercado interno, o sea no subtitulaban los filmes–; y por otro agregaba sus propios comentarios sobre por ejemplo, el tiempo que hacía en la escena representada o la vestimenta de la heroína, etc. El benshi improvisaba según su parecer, a tal punto que modificaba, como plantea Burch, la lógica narrativa de las imágenes.²⁰² Es lógico que la lucha del benshi fuera encarnizada para impedir la llegada del sonoro.

Vemos cómo en el cine mudo japonés, a pesar de la influencia del cine americano, subsistían los diferentes discursos que conviven en la escritura y en el Bunraku: por un lado el discurso propio de la narración fílmica, por otro los abundantes subtítulos y finalmente el discurso del propio benshi.

Influencia del cine americano

Ozu realizó sus primeros 27 filmes entre 1927 (*Zange No Yaiba, La espada de la penitencia*) y 1933 (*Tokyo No Onna, Una mujer de Tokio*) manejando con maestría los códigos narrativos americanos. Incluso uno de sus actores de la época (Tasuo Saito) tenía un parecido con el actor cómico americano Buster Keaton. Las comedias de Ozu estuvieron siempre llenas de ironía, sobretodo en su primer período, el de la influencia americana, pero también en su tercer período –el que estamos investigando– como veremos en *El gusto del arroz al té verde* (1952) o en *Buenos días* (1959). La influencia en Ozu del cine americano no se limitaba a Griffith, sino también a Chaplin y Ernest Lubitsch. En 1925 los cineastas japoneses se entusiasmaron con la proyección del filme rodado por Lubitsch el año anterior: *The Marriage Circle*. Lubitsch era maestro en las

²⁰² Véase Burch, Noël (1982). 85. Iwamoto Kenji da una conferencia donde para comentar la ruptura que el propio benshi ejercía sobre la estructura narrativa tradicional, se pone el ejemplo de Eisenstein y no de Griffith. Lo cual no deja de resultar paradójico si tomamos en cuenta el escrito de Eisenstein al cual hicimos referencia anteriormente en este capítulo. En efecto Eisenstein consideraba que en la escritura japonesa se encontraban las bases de lo que sería después su montaje de atracciones. No obstante, el resultado de los principios teóricos del cineasta ruso no ponían en abismo la lógica narrativa creada por Griffith sino que le imponían una complejidad mayor.

comedias brillantes, ligeras, llenas de ironía: el sistema era simple: un primer plano, una réplica y siempre una distancia para permitir plasmar la ironía. Realizadores tan diferentes como Mizoguchi, Gosho, Naruse y el propio Ozu han hecho referencia a este filme. La admiración de Ozu hacia Lubitsch se manifiesta en *Una mujer de Tokio* donde dos personajes miran un extracto de *I had a million* (*Si yo tuviera un millón*, 1932) de Lubitsch o en una escena donde la novia del hermano mira una revista de cine con una publicidad del filme— ver anexo E1. Kogo Noda, co- guionista de Ozu en muchos de sus filmes, entre los cuales *Cuentos de Tokio*, 1953, afirma que el filme *El hijo único*²⁰³ está inspirado en un filme americano de Leo McCarey *Make Way for tomorrow* de 1936. En este mismo filme podemos ver la influencia del cine occidental en una escena donde la madre (Otsune) y el hijo (Ryosuke) asisten a ver un filme en lengua alemana²⁰⁴ diametralmente opuesto a la sistemática Ozu. Es este un ejemplo de filme sonoro como le remarca su hijo a su madre: “es talkie”(es hablado). En este filme, *Leise flehen meine lieder* (*Vuelan mis canciones*, 1934) de Willi Forst sobre la vida de Schubert, vemos a una joven campesina (Martha Eggerth²⁰⁵) que es alcanzada por un joven oficial a través de un travelling típico de la sintaxis americana —véase el ejemplo en anexo E2—. Es interesante la reflexión que hace Noël Burch sobre un medallón, objeto que es funcional a la lógica narrativa del filme. Lo interesante es que, como escribe Burch,²⁰⁶ este objeto es incorporado por Ozu dentro de la propia diégesis de *El hijo único* dándole a este una función autónoma.

Géneros y neorrealismo

El cine japonés ha estructurado su producción a partir de una división de géneros. El *Jidai-geki* (películas históricas que transcurren siempre antes de la época Meiji) eran producidas, generalmente, por la Nikkatsu (un especialista de este género ha sido

²⁰³ Si bien este filme es considerado su primer filme sonoro, su primera experiencia con la banda de sonido ha sido el documental sobre el actor Kikujoro Onoe VI denominado: *kikugoro No Kagamijishi*, 1935 (Kagajishi: la danza del león).

²⁰⁴ Es interesante el comentario de Antonio Santos (307) sobre el momento político en que se encontraba Japón (a punto de acordar una entente con Alemania) y sobre justamente la elección de un filme en lengua alemana en vez del inglés.

²⁰⁵ Un afiche de la protagonista del filme está en la casa de la pareja.

²⁰⁶ Véase Burch, Noël (1982). 193.

Mizoguchi²⁰⁷). Otro género ha sido el *gendai-geki* (películas de la época moderna). En este último género podemos inscribir a Ozu, aunque se especialice en un género que aparece más tarde y que se denomina: *shomin-geki* (género que se sitúa en la época moderna [gendai] pero es específico de la vida cotidiana de la pequeña burguesía). Este género sería desarrollado por la Shochiku, en la cual Ozu realiza prácticamente toda su carrera.²⁰⁸ Uno de los motivos del surgimiento de este género han sido las propias condiciones socioeconómicas producidas por el terremoto que devasta la región de Kanto y varios barrios de Tokio el 1º de septiembre de 1923. Las consecuencias de esta catástrofe natural fueron también la destrucción de los estudios de la Shochiku y junto con estos la diáspora de directores. Varios, entre ellos, Mizoguchi se dirigen a Kioto donde se construye un estudio especialista en *jidai-geki*. El propio Mizoguchi, escribe Tadao Sato, aprovecha el traslado a la ciudad histórica de Kioto, para empaparse de la cultura tradicional. Lo cierto es que la Shochiku fue devastada y su reconstrucción se hizo a partir de las posibilidades existentes. La ausencia de grandes vedettes y de realizadores importantes como afirma Sato,²⁰⁹ crea este género realista que pinta la vida de los ciudadanos simples con un humor mezclado de tristeza.

Se produce un cambio de paradigma donde el tiempo se subvierte a la lógica narrativa a la que está sometido desde Aristotéles, plantea Deleuze.²¹⁰ Y ese cambio de paradigma tiene fecha histórica: la Segunda Guerra Mundial y protagonista: el neorrealismo italiano. El neorrealismo iría no solo a reflejar la sociedad devastada luego de la guerra sino a generar un nuevo tipo de representación formal (plano secuencia, toma de exteriores) que implicaba la construcción de un tipo de personajes opuestos al prototipo del héroe que el propio Deleuze denominaría de “videntes”.²¹¹ Deleuze consideraba, también, que esta producción de imágenes nuevas que se independizaban, por así decirlo, del lugar a las que la lógica narrativa aristotélica las había recluido, se estaban

²⁰⁷ Entre otros: *Zangiku monogatari* (*Historia de los crisantemos tardíos*, 1939), *Sansho Dayu* (*El intendente Sansho*, 1954).

²⁰⁸ Una excepción fue Munakata Shimai (*Las hermanas Munakata*, 1950) realizada en Shin Toho.

²⁰⁹ Sato, Tadao (1997). 93.

²¹⁰ Deleuze, Gilles (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 cine. 7.

²¹¹ Deleuze entendía por *videntes* aquellos personajes, solos y sin esperanza, que deambulaban por lugares abandonados en una Europa devastada por la guerra, y que se limitaban a contemplar la realidad, no a transformarla. Marcando una diferencia con el típico personaje del héroe, Roberto Rossellini pone en juego este nuevo tipo de personajes en su tríada: *Germania anno zero* (*Alemania año 0*, 1948), *Stromboli* (*Stromboli, tierra de Dios*, 1950), *Europa 51* (*Europa 51*, 1952). Ver Deleuze, Gilles (2003). *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975-1995*. París: Editions de Minuit. 330.

produciendo mucho antes de la eclosión del neorrealismo: en Orson Welles pero también en Yasujiro Ozu. Podemos encontrar muchos puntos de comparación entre las historias y los personajes de, por ejemplo, dos filmes paradigmáticos del neorrealismo italiano como *Ladri di biciclette* (*Ladrones de bicicletas*, 1948) y *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica y *Albergue de Tokio* (1935) –considerada por Noël Burch, la obra maestra del período mudo de Ozu. Estas analogías las vemos tanto a nivel formal– filmación en exteriores– como semántico– reflejo de la crisis social, e implican la construcción de un nuevo tipo de personajes, como mencionamos arriba. Se trata, en efecto, de personajes cotidianos, que lejos del rol del héroe que transforma su destino solo contemplan la sociedad diezmada que los determina. Y, son aquellos que dependen de su responsabilidad –los hijos en *Ladrones...* o *Albergue...*, la mascota en *Umberto...*– los que de algún modo reaccionan. Podemos establecer una analogía entre el final de estos dos filmes, emblemáticos del neorrealismo italiano, con la siguiente escena de *Albergue de Tokio*, donde se muestran los suburbios de Tokio y las penurias económico-sociales de personajes que ya no pueden transformar la realidad con acciones sino que están sometidos a contemplarla: Kihachi (Takeshi Sakamoto) deambula junto a sus dos pequeños hijos Zenko y Shoto por los suburbios de Tokio buscando trabajo, vivienda y comida. En un momento de desesperanza, por no tener ni alimentos ni dónde pasar la noche, su hijo mayor Zenko (Tokkan Kozo), lo ayuda a través de la mímica a levantarle el ánimo haciendo un simulacro donde éste le sirve imaginariamente sake, té y arroz. En *Ladrones de bicicletas*: el padre, al final del filme, es atrapado robando una bicicleta, su pequeño hijo intercede llorando y consigue que no se lo lleven preso. En la última imagen el hijo toma la mano del padre avergonzado consolándolo. En el caso de *Umberto D*, el protagonista es un jubilado que después de trabajar toda su vida recibe la ingratitud de la sociedad y decide entonces suicidarse tirándose a las vías del tren junto a su pequeño y fiel perro Flike. Este lo impide y enojado lo arrastra fuera de la estación, al no dejarse agarrar por su dueño. Finalmente, Flike lo perdona y acepta volver a jugar con él.

5. ¿POR QUÉ OZU? UN PRESENTE CONTINUO

Como mencionamos en la introducción Shiguénhiko Hasumi, como planteando una provocación frente a la consabida etiqueta que suele llevar Ozu de ser *el más japonés* de

los realizadores nipones, escribe que Ozu es justamente el cineasta *menos japonés*. Lo cierto es que, más allá de establecer la pureza de la identidad cultural, hay una serie de aspectos de la cultura tradicional japonesa, como ya se explicitó, que comparten tanto Ozu como Mizoguchi y Kurosawa. Así como podemos ver en el diseño del espacio en Ozu relaciones con la pintura de los fusuma como se transcribió en unos de los epígrafes de este capítulo o características que se emparentan con el diseño de los jardines secos Zen o el respeto de las geometrías de la casa japonesa, podemos ver en Mizoguchi, tomas cenitales que evocan, como plantea Sato²¹² los *e-maki*²¹³ de la edad media. Y en el caso de Kurosawa como, en *Los siete samuráis* y *Kagemusha* realiza operaciones que horizontalizan movimientos destinados a diagonales verticales. Como ya se ha descrito, Tanizaki planteaba, justamente, una diferencia entre la arquitectura occidental y japonesa en el diseño del espacio: mientras en Occidente hay una exaltación de la verticalidad: “[...] la belleza residía en la altura de los tejados y en la audacia de las agujas que penetran en el cielo”; en Japón, al contrario, se trata de un diseño horizontal: “[...] los edificios quedan aplastados bajo las enormes tejas cimeras [...]”. Esto lo podemos ver en una larga escena de unos 20 minutos, en *Los siete samuráis*, donde se muestra una batalla crucial bajo la lluvia, y es justamente esta la que horizontaliza una imagen que “naturalmente” tendría espacialmente que tener líneas diagonales o verticales ya que estas expresan justamente la idea de movimiento, tensión, conflicto. Lo mismo sucede en el inicio de *Kagemusha* donde un mensajero lleva vertiginosamente un mensaje y para eso debe sortear todos los grupos de guerreros, pero lo hace en zigzag, de derecha a izquierda y viceversa, generando en vez de un espacio en diagonal, hacia adelante, un movimiento transversal.

Tessa Morris Suzuki²¹⁴ hace hincapié en Mootori Norinaga²¹⁵ (1730-1801) –establecía una conexión entre el shintoísmo y un profundo respeto del medio ambiente– y en Tetsurô Watsuji a partir de su obra *Fûdo* para establecer una relación entre arte y naturaleza en la cultura japonesa. La palabra *Fûdo* formada por los caracteres viento y tierra se puede traducir como “medio ambiente”, “clima”, “paisaje”. Watsuji, inspirado

²¹² Sato, Tadao (1997). 40.

²¹³ *L'e-maki ou emakimono* es un sistema de narración horizontal ilustrada que tiene su origen en la época Nara (siglo VIII) y que al principio se basaba en los denominados *gakan* (China).

²¹⁴ Morris Suzuki, Tessa (1998). *Cultura, etnicidad y globalización, la experiencia japonesa*. México D. F.: Siglo XXI/UNAM. Col. El mundo del siglo XXI. 63, 64.

²¹⁵ *Ibid.* 53.

en la obra de Heidegger *El ser y el tiempo* se emplea en trabajar sobre el espacio y concluye de alguna manera que las sociedades humanas están determinadas por su entorno natural que implica también una orientación estética.²¹⁶ Esta orientación estética, en Japón, está determinada por la furia de los tifones y la racionalidad de las estaciones, lo que implica la intervención sobre la naturaleza. Esto lo podemos vislumbrar en el jardín japonés donde “el jardinero trabaja con el espíritu del paisaje natural para producir algo casi más natural que la propia naturaleza, o la pintura a pincel, que evita la simetría y la regularidad y, aún así, produce un equilibrio perfecto”.²¹⁷

El concepto de lococentrismo –lo desarrollaremos en el capítulo IV– como plantea Ishaghpour, es importante en la cultura japonesa y en la obra de Ozu. La cultura lococéntrica en vez de logocéntrica implica un posicionamiento distinto en cuanto al sujeto como constructor de *verdad*. Veamos la reflexión que hace Hisayasu Nakagawa sobre las diferencias entre la lengua francesa y japonesa en lo que respecta a esta afirmación:

En francés lo que certifica o garantiza la verdad de la afirmación es siempre el sujeto, que asume la iniciativa y la responsabilidad de afirmar una verdad, mientras que para Doi y Nishida²¹⁸ lo que garantiza o certifica la verdad es el carácter espontáneo de su surgimiento.²¹⁹

Si bien a Ozu se lo puede considerar como “natural” o “neorrealista” porque es un cineasta de lo cotidiano (“sólo soy un mercader de tofu”), lo cierto es que hay en la obra de Ozu una paradoja permanente que es esa síntesis alimentada entre continuidad y discontinuidad pero también entre lo “natural” y lo “arbitrario”. Es, esa arbitrariedad: la puesta en abismo con respecto a los códigos del ilusionismo, pero también en lo que se refiere a los escenarios diegéticos en los que se desarrolla el relato (por ejemplo en casi todas sus películas el tiempo es bueno) la que, como el *Fudô*, trabaja para producir lo “natural”. La vida es simple plantea Ozu, pero es el hombre el que la complica. Es lo

²¹⁶ *Ibid.* 63, 64. Se trata de una cita de Watsuji, Tetsuro (1963 [1943]). *Fudo*. Tokio: Iwanami Shoten. 143, 284, 285.

²¹⁷ *Ibid.* 64.

²¹⁸ Nishida, Kitaro (1870-1945) es considerado el primer filósofo original del Japón moderno. Takeo Doi es un psicoanalista japonés que publica en 1985 *El anverso y el reverso*, libro sobre la mentalidad japonesa.

²¹⁹ Nakagawa, Hisayasu (2006). *Introducción a la cultura japonesa*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina. 2010. 48.

que le dice, en *Primavera tardía*, Jo Nodera al padre sentados frente al Jardín Seco Zen y en la víspera de la partida de la pareja (padre e hija) después del último viaje antes del casamiento de Noriko: “al fin la dejaste partir”. Llegar a lo natural implica una experiencia de arbitrariedad, como señala Arturo Sala, en relación, entre otros, al jardín de Ryoan-Ji²²⁰ en Kioto diseñado en 1473:

Estos jardines de arena, grava, una decena de rocas, en algunos casos con mínimas instalaciones de musgos sobre ellas, unas cuantas piedras y, tal vez, algunas plantas, están rigurosamente diseñados.²²¹

El jardín, con sus piedras irregulares surgidas de un espacio monocromo, nos incita a rehacerlo, al tiempo que subraya la importancia de la participación.²²²

“Realismo”

Más allá de las diferencias semánticas y formales entre su segundo (1933-1947) y tercer período (1949-1962) los personajes de Ozu están siempre en un presente continuo, condición para un nuevo tipo de *realismo*. Por supuesto que no se trata en este tipo de *realismo* de “representar la realidad tal cual es” o de comulgar con los principios del neorrealismo, sea a nivel temático: pintar la realidad social de una Europa devastada, luego de la Segunda Guerra Mundial, sea en lo que concierne a su anclaje formal – planos secuencia, tomas de exteriores– que registra personajes que ya no transforman la realidad (héroes) sino que se limitan a contemplarla, a padecerla. Ozu, como señala Deleuze, anticipa el cambio de paradigma que promueve el neorrealismo. Lo hace desde lo semántico y desde lo formal. Desde el contenido del desarrollo narrativo sus personajes reflejan la problemática de una sociedad en crisis y el sacrificio que esta les exige para prosperar: una hermana se prostituye para pagar los estudios de su hermano, pero debe esconderse para no ser estigmatizada, en *Una mujer de Tokio* (1933); un hombre sin trabajo ni vivienda deambula con sus dos pequeños hijos por los alrededores de Tokio en *Albergue de Tokio* (1935); una madre cría sola a su hijo trabajando en una hilandería y se sacrifica –vende su única propiedad y termina viviendo en la misma fábrica donde trabaja– para que su hijo progrese continuando sus estudios en la

²²⁰ Se filmaron las escenas en este jardín en *Primavera tardía*.

²²¹ Sala, Arturo (2004). 118.

²²² *Ibid.* 119.

Universidad, en *El hijo único* (1936). Podemos, sin duda, encontrar puntos de concordancia con el neorrealismo, por ejemplo, como ya se ha explicitado en De Sica y también en Rossellini, aunque la diferencia estriba en la intensidad de la búsqueda del momento decisivo, trascendente. En *Stromboli* (1950) Ingrid Bergman se encuentra así misma, en el final del filme, con el límite que le impone la naturaleza (el volcán) como la verdad de Dios; o en *Ladrones...* y *Umberto D* el hombre encuentra la redención a su actitud de abandono en la pureza del niño o en la naturaleza del perro. En cambio en Ozu si bien hay, podríamos decir, una moraleja que cierra los tres filmes mencionados en pos de valores colectivos y universales –en *Una mujer de Tokio* la responsable del suicidio del hermano es la sociedad; en *Albergue de Tokio*, el padre roba para salvar a una niña de la enfermedad que la aqueja, como consecuencia tiene que escapar y dejar a sus hijos al cuidado de una vieja amiga; en *El hijo único*, el hijo decide no resignarse a su situación económica y seguir el ejemplo esforzado de la madre– no hay en juego una verdad superior a lo existente. Podemos marcar una diferencia entre el segundo y tercer período. En su tercer y último período los personajes son de una clase media en ascenso donde se pone de manifiesto la problemática de la disolución de la familia japonesa junto a la influencia de la cultura americana y de la sociedad de consumo. Un ejemplo de esto lo vemos en *Primavera tardía* (1949) donde vemos en una playa desierta un cartel de Coca-Cola, o en *Cuentos de Tokio* (1953) en una escena mientras la pareja de ancianos protagonizada por Chishu Ryu (Shukichi) y Chieko Higeshiyami (Tomi) sentados en un banco del parque Ueno y abandonados por sus hijos esperan la llegada de su nuera Noriko (protagonizada por Setsuko Hara), Tomi le dice a Shukichi “si nos perdemos en un lugar así podríamos pasar la vida entera buscándonos sin que jamás nos volvamos a encontrar”²²³ o en *El gusto del sake* (1962) en la escena donde se encuentran Shuhei Hirayama (Chishu Ryu) y Yoshitaro Sakamoto (Daisuke Kato) y mientras los dos toman Whisky sentados en los taburetes de la barra del Bar Torys Sakamoto le dice a Hirayama (capitán de su barco en la contienda militar) que tal vez si hubieran ganado la guerra en vez de la cultura americana en Japón se verían en Nueva York las pelucas de geisha al compás del samisien. Ante lo cual Hirayama responde: menos mal que perdimos e irónicamente cantan el Gunkan Machi, himno militar japonés creado a fines de siglo XIX, en la época Meiji. Otra diferencia que se percibe entre su segundo y tercer período es el rol de la mujer, aunque apenas perceptible las

²²³ Reproducido en epígrafe en la introducción y en: Yoel, Gerardo (2004). Prólogo. 23.

mujeres reivindican cada vez más su independencia. Existe también una clara diferencia formal entre estos dos períodos. Esta diferencia se da por ejemplo en la reducción de los movimientos de cámara –en la escena de la pareja de ancianos descrita arriba se realiza uno de los últimos travellings–²²⁴ o en la altura de la cámara que sube unos diez centímetros debido justamente al incremento del nivel de vida de los japoneses. Así como radicaliza la organización topológica fractal en la construcción del espacio cinematográfico.

Como dice Deleuze, parafraseando a Bazin, de lo que se trata en el neorrealismo es en vez de representar o reproducir la realidad es de alcanzarla (*visé*) *tocarla*.²²⁵ En vez de representar algo ya interpretado el neorrealismo buscaba contactarse con una realidad ambigua en preguntas y no certera en respuestas. En su tercer período, considerado por Burch²²⁶ como formalista, esta realidad ambigua está representada, en Ozu, por una especie de ampliación en la construcción de la mirada. Se trata de acercarse a lo *real* a partir de ampliar el dispositivo formal que implica de alguna manera establecer una síntesis entre los diferentes espacios temporales que participan del circuito narrativo diegético en presente.

Ozu depura sus formas al punto de eliminar los movimientos de cámara, es en esas formas constreñidas como un juego de cajas chinas, de fractales naturales, que aparece ese real, que es tocado (*visé*). Como diría Baudelaire, “cuando la forma es constreñida, la idea aparece con más intensidad”.²²⁷

Gilles Deleuze, como ya se ha mencionado, plantea que el estilo de Ozu se construye en un contexto tradicional japonés que comulga luego con la modernidad europea al configurar un espacio que se halla en el límite de la vanguardia cinematográfica.

²²⁴ El último filme donde se utilizan travellings es *Soshun* (*Primavera precoz*, 1956).

²²⁵ Deleuze, Gilles (1985). 7.

²²⁶ Burch considera a su segundo período como el más importante y destaca varias obras maestras entre ellas *Albergue de Tokio*, *El hijo único*, *Érase un padre*. Bordwell aunque escribe su libro sobre Ozu como crítica al de Burch, no piensa tan distinto en cuanto al formalismo en Ozu, considerando que este genera formas por las formas mismas.

²²⁷ La forma en Shoah de Lanzmann es extremadamente apremiante, forzada. La puesta en escena, la forma casi policíaca de los reportajes que hace Lanzmann, forman un dispositivo que captura ese momento “real”. Ver Yoel, Gerardo (2010: 127).

Escribía Rohmer refiriéndose a *Vertigo*, en un famoso artículo: es preciso que la matemática que forma la geometría, deje paso a la libertad. (Véase Rohmer y Chabrol, 2010). Otro ejemplo, ya mencionado, es el de Paz Encina que construye su filme basándose en una geometría rígida y blanda a la vez: una curva catenaria. Rígida porque preserva su lugar y blanda como las voces que se trasladan en el tiempo. Véase Yoel, Gerardo (2010).

Como hemos visto muchos aspectos de la cultura japonesa están presentes en la obra de Ozu y son determinantes en las operaciones de puesta en escena: en la construcción semántica del universo discursivo ozuziano y en la sintaxis cinematográfica que produce la sistemática de Ozu.

En *Akbiyori* (*Final de otoño*, 1960) los personajes de Ozu plantean que son los hombres los que agitan el agua durmiente. En una publicidad de la Shochiku sobre este filme se reproduce el siguiente escrito de Ozu:²²⁸

A veces las personas complican las cosas más simples. La vida, que en un primer abordaje parece compleja, se presenta de pronto en toda su simplicidad – es lo que yo he querido mostrar en este filme. Pero también hay otra cosa. No hay nada más fácil que hacer películas dramáticas; los actores ríen o lloran pero aquello no es más que una simple explicación. Un director puede mostrar realmente lo que el quiere sin por eso recurrir a la emoción. Yo quiero que el espectador perciba la vida, pero sin recurrir para ello a artificios dramáticos.

Es como señala Deleuze haciendo referencia a Leibniz la vida se compone de infinidad de series regulares pero son los hombres los que la desregulan. Como plantea Michelangelo Antonioni²²⁹ los japoneses tienen un solo tiempo donde conviven lo cósmico y lo cotidiano, lo durable y lo cambiante. Se trata de immanencia en vez de trascendencia.²³⁰ De cultura lococéntrica en vez de logocéntrica. Es ahí donde se subvierten las relaciones de dependencia del objeto para el sujeto y donde la naturaleza, el espacio, el plano, deja de estar al servicio del ideal geométrico de los griegos para construir una topología fractal.

En relación con esta topología –se abordará en el próximo capítulo– podemos ver la relación entre lo que denominamos fractalidad en Ozu con diseños emblemáticos de la pintura japonesa como la serie la *ola* de Hokusai del siglo XVII con el lugar que ocupa el número en la composición digital. Y aquí también podemos establecer una diferencia entre el paradigma de la estructura aristotélica –principio del relato clásico– que se espeja en la geometría euclídea y la modernidad de un concepto como el fractal natural –acuñado por Mandelbrot en los ochenta– que desplaza al sujeto del centro de la escena.

²²⁸ Citado por Richie, Donald (1980). 266. Se trata de una declaración publicitaria de 1960.

²²⁹ Deleuze, Gilles (1985). 28.

²³⁰ Paul Schrader vincula a Ozu con Bresson y Dreyer a partir de la búsqueda del momento decisivo, trascendente, religioso. Hipótesis, con la que no coincidimos en absoluto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (1980 [1970]). *L'empire des signes*. Ginebra: AlbertSkira/ Flammarion. Col. Les sentiers de la création/ Champs.
- Barthes, Roland (1995 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bashô, Matsuo (2015). *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Col. Tezontle.
- Bataille, George (2003 [1955]). *Manet*. Murcia: IVAM y José Jorge Albaladejo.
- Bazin, André (2000 [1985]). *¿Qué es el Cine?* Madrid: RIALP.
- Bergala, Alain (1980). "L'homme qui se lève". *Cahiers du Cinéma* nº 311. Mayo de 1980. 25-30.
- Bordwell, David (2013). "Regarde encore! Regarde bien! Regarde!" (Prefacio). En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. VII-XXI.
- Bourdieu, Pierre (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. París: Raisons d'Agir/ Seuil.
- Brecht, Bertolt (2010 [2006]). *La Judith de Shimoda*. Madrid: Alianza. Col. Alianza literaria.
- Buci-Gluksmann, Christine (2001). *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au vituel*. París: Galilée. Col. Débats.
- Buci-Gluksmann, Christine (2006 [2003]). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros. Col. Filosofía una vez.
- Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du cinéma. Col. Cahiers du cinéma.
- Byung-Chul Han (2015). *Filosofía del budismo Zen*. Barcelona: Herder.
- Cheng, François (1993 [1979]). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- Cohen, Marcelo (2000 [1990]). *Buda*. Santa Fé de Bogotá: Norma.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image– Temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- Deleuze, Gilles (2001 [1985]). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 Cine.
- Deleuze, Gilles (2003). *Deux régimes de fous: textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deshimaru, Roshi Taisen (1982). *Autobiografía de un monje Zen*. Madrid: Luis Cárcamo editor.
- Eisenstein, Sergei (1986 [1949]). *La forma del cine*. México D.F.: Siglo XXI.
- Estévez, Manuel Vidal (1992). *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen/Cineastas.

- Fahr-Becker, Gabriele (ed.) (2000 [1999]). *Arte Asiático*. Barcelona-Colonia: Könemann.
- Foucault, Michel (2005 [2004]). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha-Decay. Col. Alpha, Bet & Gimmel.
- González Valles, Jesús (2000). *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos.
- Hane, Mikiso (2010 [2000]). *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza. Col. Humanidades.
- Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/ *Cahiers du Cinéma*. Col. Auteurs.
- Hasumi, Shiguéhiko (2013). “Yasujirô Ozu et ses femmes indignées”. En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 191-200.
- Hiroshige, Utagawa (2001 [1985]). *Hiroshige. Carnets d'esquisses*. París: Phébus.
- Hiroshige, Utagawa (2015 [2007]). *Hiroshige. Meisho Edo hiakkei. Cien famosas vistas de Edo*. Colonia: Taschen. Col. Biblioteca Universalis. Melanie Trade y Lorenz Bichler (textos).
- Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/ Léo Scheer.
- Ishaghpour, Youssef (2002). *Aux origines de l'art moderne, Le Manet de Bataille*. París: Éditions de la Différence. Col. Les essais.
- Izutsu, Toshihiko (1978). *Le kôan Zen*. París: Fayard. Col. Documents spirituels.
- Lacan, Jacques (2001 [1973]). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2013 [1975]). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Lévi-Strauss, Claude (2012 [2011]). *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Marx, Karl (2014 [1867]). *El Capital, Tomo 1, Libro 1. Crítica de la economía política. El proceso de producción del capital*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico.
- Morris Suzuki, Tessa (1998). *Cultura, etnicidad y globalización, la experiencia japonesa*. México D. F.: Siglo XXI/UNAM. Col. El mundo del siglo XXI.
- Nakagawa, Hisayasu (2006). *Introducción a la cultura japonesa*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Narboni, Jean (2006). *Mikio Naruse. Les temps incertains*. París: *Cahiers du Cinéma*. Col. Auteurs.
- Ozu, Yasujiro (1996 [1993]). *Carnets. 1933-1963, édition intégrale*. París: Alive. Col. Grand Ecran.

- Ozu, Yasujiro (2000 [1993]). *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía/Ricardo Muñoz Suay/Donostia Kultura/Centro Galego de Artes da Imaxe. Edición a cargo de Núria Pujol y Antonio Santamarina.
- Rancière, Jacques (2015 [2014]). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc.
- Russo, Eduardo A. (2002). “El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas. 143-154.
- Sadoul, Georges (1981 [1949]). *Histoire du Cinéma Mondial, des origines à nos jours*. París: Flammarion.
- Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu o la filosofía de la vacuidad”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 109-146.
- Santos, Antonio (1993). *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen/Cineastas.
- Santos, Antonio (2014 [2005]). *Yasujiro Ozu, elogio del silencio*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen/cineastas.
- Sato, Tadao (1997 [1995]). *Le cinéma Japonais Tome I*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Sato, Tadao (1997 [1995]). *Le cinéma Japonais Tome II*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine, Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: J. C. Clementine. Col. Clásicos: biografías de cine.
- Sieffert, René (1983). *Arts du Japon, Théâtre classique*. París: Maison des cultures du monde/POF. Colaboración de Michel Wasserman.
- Silva, Alberto (2012). *Zen 1. Ruta hacia Occidente*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Suzuki, Shunryu (2010 [1987]). *Mente Zen, mente de principiante*. Buenos Aires: Troquel. Col. Estaciones.
- Tada, Michitaro (2010 [2002]). *Karada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Col. El otro lado/Ensayo.
- Tanizaki, Junichiru (1994 [1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tesson, Charles, Paquot, Claidine y García, Roger (dirs.)(2001). *L'Asie à Hollywood*. París: Cahiers du Cinéma/Festival International du film de Locarno-Olivares. Col.Essais.
- Wichmann, Siegfried (1999 [1981]). *Japonisme. The japanese influence on Western art since 1858*. Londres: Thames & Hudson.

- Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182.
- Yoel, Gerardo (2015). “Nota à edição brasileira”. En: Gerardo Yoel (org.). *Pensar o cinema*. San Pablo: Cosac Naify. Col. Cinema, Teatro e Modernidade. 23-28.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004a). *Pensar el cine 1, Imagen, Ética y Filosofía*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004b). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas Tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2011). “Documentar el movimiento: la escritura cinematográfica de Saer”. En: A. Figliola y G. Yoel (coords.) *En fiebre y geometría. Puig, Saer y Mercado entre literatura y cine*. Buenos Aires: UNGS/ Imago Mundi. Col. Comunicación, Artes y Cultura. 61-76.
- Yoshida, Kiju (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify.

Catálogos:

- Ukiyo-E del Metropolitan Museum of Art (1995). Nagoya: Nagoya City Museum. The Chuncil Shimbun, Tokai Television Broadcasting Co. Ltd.
- Catálogo Le Théâtre Noh (1983). Compagnie Kanzé Motoaki (diciembre 1983). Textos de Sieffert, René.

Revistas:

- Bergala, Alain (1980). “L’homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma* n° 311. Mayo de 1980. 25-30.

Diarios:

- Gonzalez Harbour, Berna.” J.M.G. Le Clézio: “Existe una desconfianza entre el mundo que se supone hambriento y el mundo que está satisfecho”. *La Nación*, 23 de marzo de 2015, Sección Conversaciones. 5

CAPÍTULO III²³¹

GEOMETRÍA NATURAL

Este capítulo plantea un abordaje de la relación entre Ozu, las matemáticas y, en particular, los fractales naturales como indicio de que el director japonés ha sido un precursor de las estéticas digitales. Es necesario, entonces, en la primera parte del capítulo trazar una breve reseña de los principales conceptos matemáticos que se utilizarán en esta tesis como metáfora, así como un breve resumen histórico de la interacción entre arte y matemática, con énfasis en el cine.

Cada partícula de materia en el espacio contiene el saber o la información del mundo entero.

Bill Viola²³²

Si todo engaña, si todo es apariencia digital [...] entonces ya la palabra “apariencia” carece de sentido. Nos queda entonces que todo es digital, es decir, que debemos ver todo como una distribución más o menos densa de elementos puntuales, de bits.

Vilém Flusser²³³

²³¹ Algunos párrafos de este capítulo provienen o son una reelaboración de los textos: Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: Jorge La Ferla (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182, y Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). “Ozu, La geometría natural”. En Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.

Las ilustraciones 1a, 1b; 2a, 2b; 3; 4; 7; 8; 9 fueron realizadas por Andrea Torti.

²³² Anne– Marie Duguet entrevista a Bill Viola, uno de los pioneros del video arte. Duguet, Anne-Marie (2002). *Déjouer l’image, Créations électroniques et numériques*. Nimes: Jacqueline Chambon. 51.

²³³ Flusser, Vilém (2004). “La apariencia digital”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 361.

1. HISTORIA DE LAS RELACIONES ENTRE ARTE Y MATEMÁTICA

El texto de 1509 *De Divina Proportione* de Fra Luca Paccioli di Borgo es uno de los primeros tratados donde se estudian las relaciones entre la geometría y el arte. Sus bellas láminas fueron realizadas por Leonardo da Vinci, amigo del autor. El propio Durero se acercó a Paccioli para ser iniciado en la mística del “Número de oro”, cuya relación rige gran cantidad de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, no solo de la época sino de los antiguos griegos y egipcios (Ghyka, 1983). Fidias realizaba un uso consciente de esta relación y en nuestros días aparece en objetos cotidianos tales como las cajas de cigarrillos o las tarjetas de crédito. Desde Pitágoras, y aun antes que él, geómetras, arquitectos y filósofos de antaño creían que en la naturaleza y en el arte resuena la ley del número.

Tal vez sea el Renacimiento el momento en que el arte más recibió de la geometría y de la matemática. La perspectiva²³⁵ es la forma regia de representación del espacio renacentista. Impone la idea de un espacio único, infinito y homogéneo y que cada cosa es vista por un ojo inmóvil (Hauser, 1969). Este concepto se monta en la geometría euclídea que regirá el pensamiento científico hasta fines del siglo XIX (Merleau-Ponty, 1977).

A principios del siglo XX, la ciencia evoluciona hacia la concepción de un espacio discontinuo y heterogéneo e incluye en sus teorías al tiempo. Su influencia indirecta en la pintura se manifiesta en el espacio fracturado del cubismo que delata la caída del espacio-tiempo “racional” externo y matemático, concepto que será reemplazados por la geometrías no euclídeas o riemannianas (Couchot-Hillaire, 2003).

²³⁴ Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas. 171.

²³⁵ La perspectiva no fue en sí misma una invención renacentista ya que los antiguos griegos podían reducir el tamaño de un objeto de acuerdo con el alejamiento respecto del observador.

2. ESTÉTICA DE LA MATEMÁTICA

A pesar de que la matemática estudia y se basa en objetos ideales, es decir, creados por la mente, el propio Aristóteles considera que “es manifiestamente imposible que las cosas matemáticas tengan una existencia separada de los seres sensibles” (Aristóteles, M, 2, 10). Alain Badiou (1988, 2001) considera que, o bien el orden de lo sensible contamina al objeto matemático o son los cuerpos sensibles los infectados por los predicados matemáticos. En definitiva, y siguiendo a Badiou, podemos considerar que la matemática es una estética rigurosa y es allí donde se encuentra con el arte, en particular con el cine.

La aparición y el desarrollo de las nuevas tecnologías implican una nueva relación entre apariencia y realidad. Como dice Badiou, la digitalización implica la reducción de la realidad a números.

3. INVESTIGACIONES SOBRE EL NÚMERO Y LA IMAGEN

Autores como Edmond Couchot y Norbert Hillaire han estudiado y estudian cómo las tecnologías numéricas se introducen en el mundo del arte (Couchot-Hillaire, 2003), estudios que también ha realizado profusamente el investigador brasileño Airlindo Machado, continuador de los estudios de estética, arte y tecnología iniciados por Vilém Flusser. Sus investigaciones se orientan a dilucidar cómo la tecnología influye en el arte y en los artistas o cómo los artistas se apropian (o son apropiados) de (por) ella. Con la aparición de lo digital y, en particular, de lo digital en el cine, algunos investigadores han inclinado sus trabajos de investigación hacia esta nueva inclusión de la matemática en cuanto a lo numérico dentro del cine, sobre todo a los efectos especiales que se logran con ella (Renauld, 2000).

4. MATEMÁTICA Y CINE

En cuanto a los estudios sobre las relaciones entre la matemática y el cine, los mismos son realmente escasos, aunque en los últimos años –tal vez debido a la creciente

divulgación científica– se ha ido incrementando: se puede citar la conferencia dada por Alain Badiou (2004) y los estudios realizados por Figliola y Yoel (2004) en cuanto a la influencia de lo numérico en las artes y, más precisamente, en el cine de Ozu.

Es importante mencionar *El lenguaje de los nuevos medios* de Lev Manovich (2006) donde se analiza la obra del cineasta ruso Dziga Vertov de manera análoga a la que se utiliza en las bases de datos computacionales, herramienta fundamental de las nuevas tecnologías.

En este contexto, es de destacar *Bordes y Texturas, relaciones entre el número y la imagen* (Yoel-Figliola, 2010), que reúne trabajos de importantes científicos, filósofos y artistas así como importantes figuras en el campo audiovisual en Argentina, Brasil, Francia y Estados Unidos.

Por último, merece una particular mención el primer libro sobre Hitchcock realizado por los entonces jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, Claude Chabrol y Eric Rohmer (2010), quienes realizaron los primeros y más célebres análisis sobre los filmes de Alfred Hitchcock y en donde se destaca el surgimiento de la idea a partir de la organización geométrica del espacio en filmes como *Extraños en un tren* (*Strangers in a train*, 1951), *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Psycho* (*Psicosis*, 1960) o *Vertigo* (*Vértigo*, 1958). Escribía Rohmer –reproducido en epígrafe–, haciendo referencia a *Vértigo* en “La hélice y la idea” un artículo publicado inicialmente en *Cahiers du cinèma* No 93 (1959) e incluido en la versión castellana²³⁶ publicada por Manantial en 2010:

Es preciso que esta matemática deje libre la puerta hacia la libertad. Poesía y geometría, lejos de fracturarse bogan en conserva. [...] Ideas y formas van por la misma carretera, y justamente porque la forma es pura, bella, rigurosa, asombrosamente rica y libre, podemos decir que los filmes de Hitchcock y Vértigo en primer lugar, tienen por objetos –aparte de aquellos con los que saben cautivar nuestros sentidos– las Ideas, en el sentido noble, platónico del término.

En cuanto a las películas que toman a la matemática desde un punto de vista exclusivamente discursivo,²³⁷ se comentarán a modo de ejemplo: “Torn Curtain” (*La*

²³⁶ Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). 171.

²³⁷ Es decir, hay un héroe que tiene una meta y enfrenta un conflicto. Este conflicto puede ser un problema matemático o bien el héroe ser un matemático

cortina rasgada, 1966, Estados Unidos) de Hitchcock que cuenta la historia de un científico americano que en los tiempos de la "cortina de hierro" se pasa a la Alemania Oriental para trabajar en un proyecto militar con un sabio comunista. También "A beautiful mind" (*Una mente brillante*, 2001, Estados Unidos, Howard) basada en la autobiografía del matemático, creador de la Teoría de Juegos, John Forbes Nash o aparece en fragmentos, tal el famoso diálogo del personaje de Jeff Goldblum, el matemático en "Jurassic Park" de Steven Spielberg (*Parque Jurásico*, 1993, Estados Unidos), quien en una escena explica lo que es el caos con un simple ejemplo: sobre el dorso de una mano de la paleontóloga deja caer una gota de agua y hace una pregunta de apariencia inocente: ¿hacia dónde irá la gota? Pese a conocer las leyes físicas implicadas en el fenómeno, no lo podemos saber: el más pequeño cambio en las condiciones del "experimento" harán que la gota vaya en una dirección o en otra. Más recientemente, Woody Allen en "Match Point" (*Match Point*, 2005, Gran Bretaña) también se preocupa de la sensibilidad de tales sistemas a las condiciones iniciales y a través de ella de la influencia del azar. El punto de juego al que se refiere el título alude a esos azares, a esos sucesos en principio mínimos que pueden cambiar sin embargo el curso de los acontecimientos, incluso el curso de una vida, como esa pelota que al llegar a la red, se queda sobre ella unos instantes antes de caer en un lado u otro del campo. Las alusiones a la teoría del caos aparecen en muchas películas, a pesar de no conocer exactamente de qué se trata, los autores hacen siempre referencia a la extrema sensibilidad de estos sistemas a sus condiciones iniciales o a la famosa conferencia de Edward Lorenz en Texas, que dio lugar a llamar "efecto mariposa" a estos fenómenos.²³⁸

El cine argentino tiene la olvidable película de ciencia ficción "Moebius" (*Moebius*, 1996) de Gustavo Mosquera que narra la desaparición de un tren subterráneo en la Buenos Aires del futuro, explicada a través de la particular geometría de una de sus vías, cuya forma es una curva matemática no simple llamada "curva de Moebius".

²³⁸ La frase fue: el aleteo de una mariposa en Brasil puede producir un tornado en Texas que Lorenz incluyó en una conferencia que pronunció el 29 de noviembre de 1972 en una sesión de la reunión anual de la AAAS (American Association for the Advancement of Science). Pueden mencionarse la secuela de filmes *El efecto mariposa* (Eric Bress, J.Mackye Gruber, 2004), *El efecto mariposa II* (John R. Leonetti, 2006) y *El efecto mariposa III* (Seth Grossman, 2009) que, aunque aprovecharan esta frase sus contenidos pertenecen más bien al género de ciencia ficción y del *thriller*.

Se puede considerar un segundo caso donde la intención no es exclusivamente discursiva:

La película “Lola Rennt” de Tom Tywker (*Corre, Lola, corre*, 1998, Alemania) hace alusión a la teoría de caos (aunque muy esquemáticamente, y solamente se basa en la sensibilidad a las condiciones iniciales, en este punto parecido a *Match Point*). Las tres historias que presenta el film son casi iguales, solo que un pequeño cambio en las condiciones del inicio produce un gran cambio en el desenlace, al igual que los estados caóticos que se los define por su alta sensibilidad a las condiciones iniciales (Ruelle, 1980, Ghukheimer-Holmes, 1976).

Desde otra perspectiva, el realizador estadounidense James Benning realiza un cine experimental que él define como un “cine matemático”. Por ejemplo, su película “Los” (*Los*, 2001) consiste en 35 escenas de la ciudad de Los Ángeles que duran exactamente 2,5 minutos cada una. Sin embargo, se puede considerar que no es condición suficiente que la equipartición temporal en las escenas infiera un cine matemático.

La película *The Matrix* (*Matrix*, 1999) de los hermanos Andy y Larry Wachowsky donde se presenta una forma de codificación numérica que gobierna a los seres humanos.

Sin duda los realizadores que se destacan en investigar, en incluir en sus obras esta relación entre tecnologías y por ende la influencia de la ciencia y de la matemática son Jean-Luc Godard en por ejemplo, “Prénom Carmen” (*Carmen, pasión y muerte*, 1982), “Je vous salue Marie” (*Yo te saludo, María* 1983), *Detective* (*Déetective*, 1984), *Nouvelle Vague* (1990) y “Histoire(s) du cinéma” (*Historia(s) del cine* 1988-1998) o Peter Greneway cuyas realizaciones son permanentes alusiones a cuestiones matemáticas como la proporcionalidad en “The Belly of the Architect” (*El vientre del arquitecto*, 1986), la simetría en “Zoo” (*Zoo*, 1985) o la repetición del número en “Drowning by numbers” (*La conspiración de las mujeres*, 1976).

Otros investigadores utilizan al pensamiento matemático como pura metáfora. Deleuze en un pasaje de su libro *Imagen-Tiempo* hace asociaciones de este tipo entre distintos cineastas y distintas geometrías. En particular, considera que los espacios que Robert Bresson genera son riemannianos, es decir, geometrías que involucran al tiempo, pero, a la vez, lo hacen como espacios discontinuos en los que las partes no están ajustadas predeterminadamente, sino que pueden hacerse de múltiples maneras. Y con respecto a

la filmografía de Ozu considera que su obra se inscribe en una *geometría de espacios vacíos, amorfos, que pierden sus coordenadas euclídeas* (Deleuze, 1985). Gilles Deleuze considera que esto ocurre porque Ozu realiza un cine en contraposición al cine de la “imagen-movimiento”, en el que el tiempo es arrastrado por la acción dramática. Deleuze define la “imagen-tiempo” para este otro cine. Se trata de imágenes ópticas y sonoras puras, de imágenes poéticas donde los objetos/personajes cobran autonomía y valen por sí mismos, permitiendo que el tiempo se expanda libremente. Esta postura de Ozu implica la instalación del objeto/personaje dentro de una geometría que permita la pura descripción.

En el caso del video arte, se puede mencionar la obra de artistas como Bill Viola que, por ejemplo en *The Reflecting Pool* (1977-1979), trabaja sobre la naturaleza propia de la imagen electrónica, fragmentándola. Dentro de este género hay que volver a mencionar a Peter Greenaway con obras en las que hace alusión a las series numéricas (“Les Morts de la Seine”, 1989 o “TV Dante”, 1989). También habría que volver sobre Jean-Luc Godard con la monumental *Histoire(s) du Cinéma* o con su antecedente el “Guión del film Passion” (1982), donde se pone de relieve la noción de hipertexto, estética emparentada con las nuevas tecnologías digitales.

Para finalizar sería importante mencionar a la realizadora paraguaya Paz Encina y su filme *Hamaca Paraguaya* (2007) donde el espacio geométrico se convierte en la estructura del filme,²³⁹ y también, al realizador italo-argentino residente en Alemania, Marcello Mercado con su video *El capital V07 (Das Kapital V. 07, 2004)* que no solo trabaja discursivamente el número sino que lo hace sobre la naturaleza misma (íntima) de la imagen digital, poniendo de manifiesto como esta prescinde del cuerpo humano expulsándolo al exterior.²⁴⁰

²³⁹ Véase “Bordes Femeninos”, de Yoel, G. (2010). El filme *Hamaca* nos muestra una arquitectura que se hace más fuerte a medida que soporta más peso. Dibuja en el espacio una línea particular. Una curva, llamada catenaria, remite al relato. Dos puntos fijos constituyen una estructura flexible y fuerte, estructura en armonía con la naturaleza. La curva se construye con el simple hecho de dejar caer una cadena (de allí su nombre) en el campo gravitatorio, a la que se le fijan sus dos extremos. Su armonía es la armonía de la naturaleza, no es forzada sino que cae blandamente en el espacio. Al mismo tiempo que el espacio geométrico se convierte en la estructura del filme, Paz Encina construye otro espacio, un espacio sonoro que genera una tensión de influencias y combates con el espacio visual y pone en escena un dispositivo de dos cabezas, donde geometría y poesía en vez de fracturarse trabajan juntos.

²⁴⁰ Este video se divide en dos partes: la primera dura casi la totalidad del mismo y es un viaje al interior del mundo de los números. Vemos ahí texturas, comandos, logaritmos, fractales que viajan en un universo

En los siguientes ítems se muestra cómo aparecen estructuras matemáticas en la organización geométrica de los planos de las películas de Ozu.

5. LA REPETICIÓN GEOMÉTRICA: EL NÚMERO 3

Podemos dividir, como ya se dijo, la obra de Ozu en tres períodos, comenzando el último con la película *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949). En esta etapa la problemática de sus filmes se centra en la disolución de la familia japonesa tradicional de clase media, influenciada por la cultura occidental (americana). Tomaremos ejemplos de este período para ilustrar cómo Ozu configura geoméricamente el cuadro, usando para ello la repetición, la fragmentación y la fractalidad.²⁴¹

Reiteremos someramente el argumento del filme *Primavera tardía*: gira en torno al conflicto de Noriko (Setsuko Hara) que quiere seguir viviendo con su padre (Chishu Ryu). Sin embargo, su padre y su tía la presionan para que se case y a pesar de no querer hacerlo Noriko acepta la imposición familiar.

La secuencia que se analiza se divide en dos escenas bien diferentes. La primera se desarrolla en un ámbito cerrado: padre e hija asisten a una función de teatro Noh. La segunda ocurre en un lugar abierto: Noriko y su padre caminan por un parque. La representación teatral del Noh, a diferencia de los teatros occidentales, se realiza con las luces encendidas, todos los participantes pueden verse entre sí y tienen sus lugares bien definidos, demarcados geoméricamente. Hay un lugar para los músicos, otro para los actores y otro para los espectadores. El teatro Noh divide a su vez el espacio de la representación en otros tres lugares: el *butai* (o escena propiamente dicha), el *hashigakari* (puente desde donde vienen los actores) y el *kagami-no-ma* (cuarto de los espejos). Tanto el protagonista –*Shite*– como el antagonista –*Waki*– tienen sus lugares fijos sobre el *butai*. El espectador solo tiene acceso a los dos primeros, el tercero es el lugar de la transformación del actor quien llega al *butai* a través del puente.²⁴²

denso. Por otro lado, una segunda parte, breve, que es una especie de exhumación de cadáveres en una morgue.

²⁴¹ De todas maneras, cabe aclarar que este estudio se hace sobre las imágenes fijas, por lo tanto se trata de una aproximación, ya que, como dice Deleuze, el cine escribe con bloques de duración y movimiento.

²⁴² Sieffert, René (1983). *Arts du Japon, Théâtre classique*. París: Maison des cultures du monde/POF. Colaboración de Michel Wasserman.

Luego de una larga toma del *Shite*, la cámara muestra a Noriko quien baja su rostro, celosa, porque cree que su padre está interesado por una mujer que asiste a la función. La escena se compone de 26 planos donde solo cinco miradas de los tres personajes se cruzan. El único y constante sonido es el canto del actor que va a continuar hasta fundirse con una música monocorde y ligera que va a acompañar la caminata de los personajes. Esta fusión sonora se produce en la imagen de un árbol ondulado en el viento. Es el puente que conecta el interior con el exterior. El árbol, simple plano objeto que da cuenta del paso del tiempo, condensa las emociones contenidas en el teatro No, las que luego se liberarán en la siguiente escena, la de la caminata por el parque. El árbol constituye un punto de acumulación de significados que pueden resumirse en la frase del propio Ozu: “El mundo es simple, es el hombre que lo complica”. El árbol es también un fractal natural, cuya autosimilaridad se conjuga hacia su propio interior, es la imagen que va a conectar ambas escenas, el adentro y el afuera, la transformación que se produce en el interior del teatro y en el interior de Noriko con el exterior, puesta en acto en la caminata, la elección de alejarse de su padre. El cuarto de los espejos sería la sala del teatro donde se transforman los personajes, en este caso Noriko, el puente correspondería al árbol y el *butai* (escenario) al parque donde se pone en escena la transformación.

Caminando uno al lado del otro, el padre invita a su hija a cenar. Ella, enojada, lo desaira, le dice que tiene otros planes. La escena inicialmente dividida en dos, se rompe cuando Noriko se aleja de él y se ubica en el vértice superior derecho del cuadro. Ozu, “espera” que Setsuko Hara haga este recorrido para comenzar con el travelling y ella pueda dibujar otra geometría con su cuerpo (ver figuras 1 (a) y 1 (b)).

Entonces caminan separados, y a pesar del aparente movimiento la escena es estática, congelada. Los actores con sus cuerpos sugieren un triángulo, tal como se muestra en las siguientes figuras, dejando el centro del cuadro vacío. A medida que ellos avanzan, el vértice de este triángulo se desplaza desde el extremo derecho hasta el centro del cuadro. El triángulo, aunque más pequeño, conserva sus proporciones. Un corte en la escena muestra a Noriko caminando sola, empujando el plano, “arrastrando” el paisaje,

Zeami, Fushikaden (1999). *Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas (Noh)*. Madrid: Trotta.

avanzando hasta casi escapar del cuadro, llegando al borde. Como en la historia, ella casi quiebra las rígidas tradiciones, llega al límite sin cruzarlo.

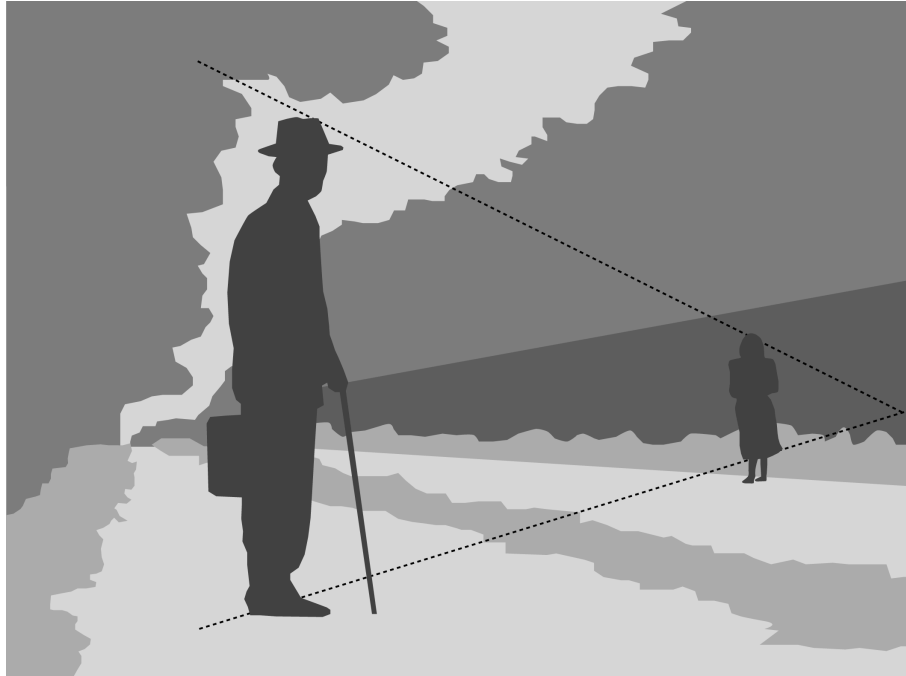


Figura 1 (a)



Figura 1 (b)

A través de chimeneas, postes, botellas, fusumas, cuerpos, objetos, Ozu practica la división del plano en la proporción un tercio-dos tercios.

Otro ejemplo: en una escena de este mismo filme vemos a Noriko con un amigo paseando en bicicleta por la costa marítima. Al igual que la caminata con su padre, en el principio el cuadro se divide en dos, perfectamente simétrico. Las bicicletas se mueven, pero el cuadro es estático, congelado. Nuevamente, la simetría doble es rota, irrumpiendo la proporción del tres. En el plano siguiente, mostrado en el esquema de la figura, puede verse el corte que instala un cartel de Coca-Cola, fragmentando el espacio en un tercio-dos tercios. Cartel oblicuo, romboidal, ruptura con las líneas horizontales del plano, ruptura cargada de significado ante una sociedad que está siendo invadida por otra cultura. El espacio resulta triangulado, violentado. Una flecha transversal sobre el cartel corta verticalmente al espacio con la misma proporción.

Al final de esta escena, un cuadro muestra en primer plano las ruedas de las bicicletas, mientras que en el fondo los paseantes descansan. A pesar que las ruedas son círculos, están ubicadas de tal manera que dividen al plano con la misma ecuación: un tercio, dos tercios como se muestra en las figuras 2 (a) y 2 (b).

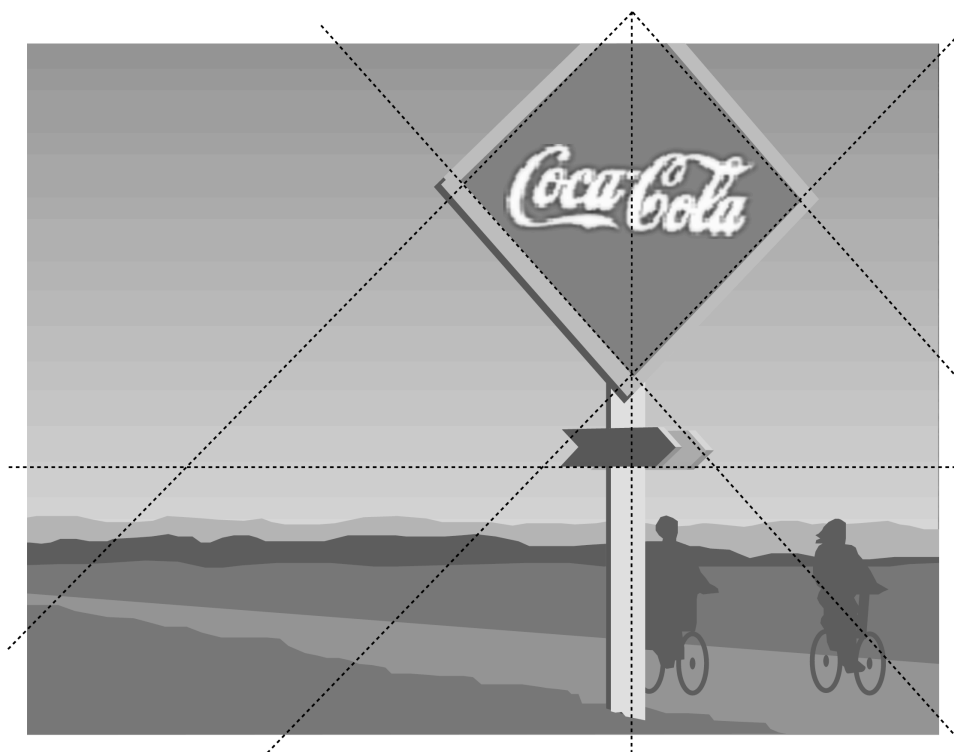


Figura 2 (a)

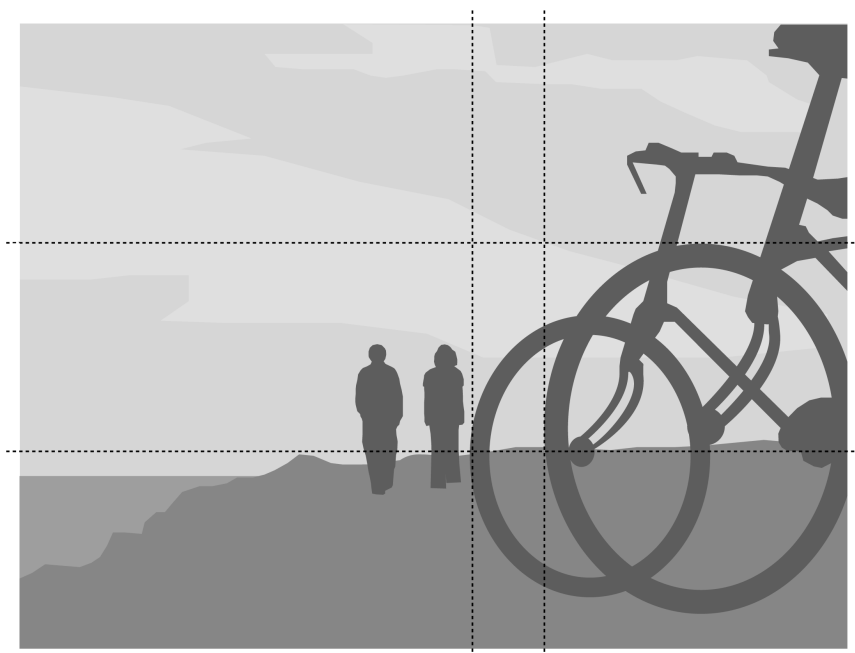


Figura 2 (b)

En estas dos secuencias, como en muchas otras, aparecen dos elementos característicos de la distribución geométrica: uno es la repetición, el otro es la proporción en base al tres, la preferida por Ozu. La terceridad también aparece en múltiples aspectos. Es el triángulo de la historia: Noriko, su padre, su madre muerta; Noriko, su padre, la mujer de quien tiene celos; Noriko, su padre, su pretendiente, Noriko, su amigo, la novia de su amigo. Terceridad dibujada por sus propios cuerpos y por los objetos que los acompañan. Son las tres partes del teatro Noh. Es la repetición de las tres partes del escenario del teatro Noh.

El plano de apertura de la película “Ukigusa” (*Hierbas Flotantes*, 1959) (ver fig. 3), remake de *Ukigusa Monogatari* (*Historia de una hierba flotante*, 1934), es un plano objeto configurado por dos cuerpos: una botella en primer plano y un faro sobre un fondo de cielo, mar y tierra. Los cuerpos tienen la misma proporción: su alto es tres veces el ancho. Es interesante notar que las botellas son objetos que aparecen en varias películas y al repetirse vinculan encadenando los distintos filmes de esta etapa. El cielo ocupa las dos terceras partes del cuadro, el faro está ubicado en los dos tercios horizontales. Además, las partes superiores e inferiores del faro y de la botella prefiguran dos rectas paralelas, dando idea de escape, de exterioridad. Repetición

inversa que la del árbol de *Banshun*, repetición hacia fuera, centrífuga, que cierra en el infinito.

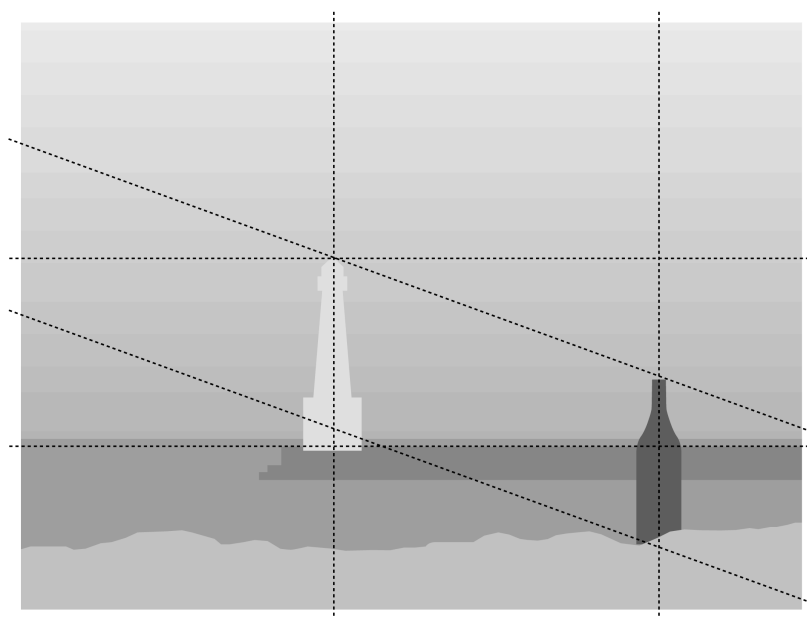


Figura 3

Recordemos el argumento de *Cuentos de Tokio*: se trata del viaje del anciano matrimonio Hirayama (Chishu Ryu y Chieko Higashiyama) a Tokio para ver a sus hijos. Ellos ya no le prestan atención, solo Noriko²⁴³ (Setsuko Hara), viuda de su hijo muerto en la guerra con Corea, se ocupa de ellos. Al regreso a su ciudad, Onomichi, Tomi, la madre muere y únicamente Noriko está dispuesta a quedarse a cuidar de su suegro. Pero él prefiere que ella regrese a su ciudad natal y rehaga su vida. Es una película donde la alternancia, el pasaje de la vida y la muerte se hace evidente, así como la desintegración cada vez más creciente de la familia tradicional. También es interesante señalar que la película comienza con el plano de un tren y de un barco y termina con los mismos elementos: el tren en el que Noriko vuelve a Tokio inmerso en un paisaje donde un barco atraviesa el plano, mundo. La simetría circular se revela en muchos aspectos y también en el geométrico. El segundo plano del filme muestra a unos niños que caminan sobre un paisaje ciudadano absolutamente estático (ver figura 4) El plano recuerda a esos juguetes ópticos en que los personajes se deslizaban sobre una

²⁴³ La repetición de los nombres de los personajes, así como de los actores que interpretan sus películas es otra de las características de la obra de Ozu. Así existen múltiples “Norikos”, ya en el papel de hijas o de nueras, y también aparecen varios señores “Hirayama”. Entre sus actores repetitivos y emblemáticos, se encuentran Chishu Ryu y Setsuko Hara.

pantalla quieta. A pesar de que el cuadro muestra un punto de fuga exterior, no da la sensación de perspectiva sino que se mantiene plano, bidimensional. El plano se puede dividir en tres segmentos iguales, delimitados por los objetos de la escena: un carrito, las emblemáticas botellas, las casas. Este punto de fuga resignifica el ciclo que cierra por afuera,²⁴⁴ repetición continua: los chicos pasan y pasan. Siempre es la misma escena a pesar de que los chicos son otros. El plano objeto anuncia la historia, el inevitable ciclo de vida y muerte que se mantienen a pesar de la ruptura, cada vez más profunda, entre ancianos y jóvenes.

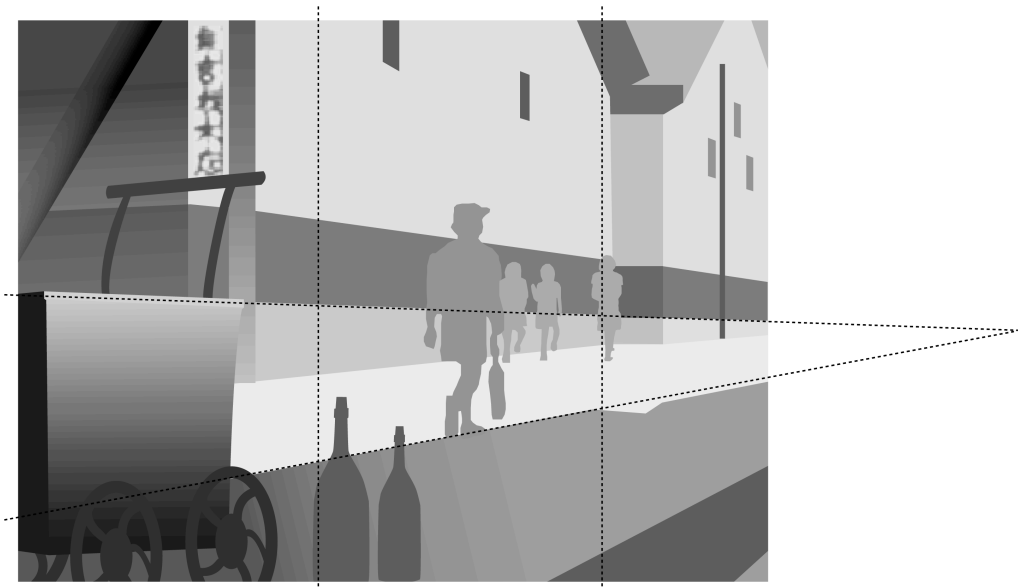


Figura 4

Los filmes del tercer período de Ozu, cuentan historias de padres e hijos de la clase media, los que dudan de sus antiguas obligaciones: casarse, construir la misma estructura familiar. Ozu controló cada detalle de su puesta en escena hasta el límite mismo impuesto por el soporte cinematográfico, las historias también llegan a ese borde. El borde también aparece en los argumentos de sus historias. La frontera es sugerida sin que se la cruce; las Norikos y las Michikos²⁴⁵ aceptan finalmente la imposición tradicional y los padres aceptan separarse de sus hijas. Sin embargo, la

²⁴⁴ Como en la antigua poesía *renga* los filmes de Ozu se encadenan entre sí.

²⁴⁵ Noriko es la hija protagonista de *Primavera tardía*, mientras Michiko es la protagonista en el último filme de Ozu y remake del anterior *El gusto del sake* (1962).

fragmentación se instala en la geometría. Fragmentación sin fractura que es percibida por Ozu en la sociedad y que es expresada en la evolución de la estética de sus cuadros.

6. CONJUNTO DE CANTOR: EL TERNARIO

Interesa en este punto relacionar esta organización que utiliza al número tres con un fractal propuesto por el matemático ruso-alemán Georg Cantor (1845-1916) en 1883, que también se basa en este número. Se trata del conjunto (o ternario) de Cantor, destacado subconjunto fractal del intervalo real $[0, 1]$, que admite una definición geométrica de carácter recursivo, que el conjunto de Cantor²⁴⁶ se construye eliminando en cada paso el segmento abierto correspondiente al tercio central de cada intervalo. Los pasos siguientes son idénticos: quitar el tercio de todos los intervalos que quedan.

Si se lleva este proceso *ad infinitum* se obtiene un conjunto conocido como terna de Cantor o polvo de Cantor y que tiene dimensión fractal. Para decirlo de una manera muy simplificada es un conjunto que no tiene dimensión cero (los puntos) pero no llega a la dimensión uno (las líneas), sino que está en el medio.

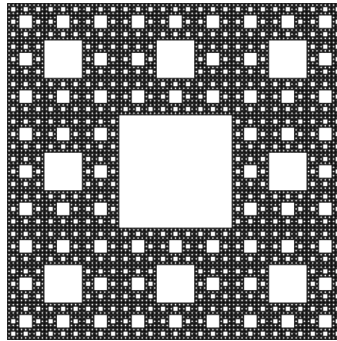
La figura ejemplifica los cinco primeros pasos del proceso.



Conjunto de Cantor

²⁴⁶ La definición aritmética dice que el conjunto de Cantor es el conjunto de todos los puntos del intervalo real $[0,1]$ que admiten una expresión en base 3 que no utilice el dígito.

El mismo proceso en dos dimensiones se conoce como *alfombra de Sierpinsky*. (Mandelbrot, 1982, 2003). La figura ilustra este conjunto.



Alfombra de Sierpinsky

Es interesante cómo estas estructuras geométricas, así como la repetición del número 3 aparece en las películas de Ozu y forma la base de su organización topológica. En el siguiente ítem se profundizará el tema de los fractales, que se constituyen como una curva que encierra lo continuo y lo discontinuo.

7. FRACTALES

Fue Benoît Mandelbrot –matemático polaco-francés– quien desarrolló la teoría de los fractales, agrupando bajo este nombre muchos trabajos y desarrollos previos dedicados al estudio de curvas “fracturadas”. Acuñó la palabra *fractal*²⁴⁷, derivándola del adjetivo latino *fractus* y del verbo también latino *frangere* que significa romper, crear fragmentos irregulares.

Los fractales no son las formas de la geometría habituales. Pueden ser muy semejantes a las formas de la naturaleza. Las montañas, las franjas costeras, los brócoli, los pulmones, la red nerviosa, las circunvalaciones de cerebro, los caracoles, los sistemas

²⁴⁷La definición matemática dice que fractal es un conjunto cuya dimensión de Hausdorff-Besicovitch es estrictamente mayor que su dimensión topológica. Esto implica que todo conjunto cuya dimensión es un número no entero es un fractal. Mandelbrot, Benoît (2003). *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. Barcelona: Tusquets.

hidrográficos, las nubes, las hojas, los árboles, los copos de nieve son ejemplos de fractales naturales. La esencia de estas curvas es que poseen algo simple de significar en términos matemáticos: una remarkable invariancia bajo cambios de la magnificación. Son, en pocas palabras, iguales a sí mismos más allá de la escala. Al ampliar o reducir cualquier tramo de una curva fractal se encuentra siempre la misma estructura invariante. Las muñecas rusas o las cajas chinas contienen la misma fórmula: se puede encontrar el mismo objeto (la misma muñeca, la misma caja aunque más pequeña) a medida que se abren.

En la tradición plástica japonesa aparece el mismo concepto de fragmentación. A diferencia de la tradición occidental que trata, al iniciar un dibujo, de reproducir un boceto de la totalidad, el antiguo método de los japoneses consiste en comenzar con un recorte o fractura del campo a representar. Eisenstein²⁴⁸ considera que esta forma de dibujar se basa en el mismo principio del montaje, montaje que se manifiesta por ejemplo en el ideograma, que se forma por la conjunción de dos conceptos. El ideograma es, según el cineasta ruso, montaje en su estado más puro. Al recortar y reorganizar la imagen fragmento a fragmento, se posibilita una organización de tipo fractal en los diseños. Los artistas japoneses concibieron estas formas naturales mucho antes que las teorías matemáticas occidentales las desarrollaran.

A modo de ejemplo, vemos la imagen de *La gran ola de Kanagawa* del pintor japonés Katsushika Hokusai (1760-1849) que pertenece a la serie *Treinta y seis vistas del monte Fidji*, pintadas entre 1829 y 1833. Es una pieza pintada sobre la madera de un gran tsunami. La obra muestra una estilizada vista de la naturaleza, codificada por una imagen simple, congelada, elocuente del movimiento marino. La curvatura de la ola más grande es similar a la de los bordes que dibuja la espuma, al igual que la nube del fondo. Asimismo, la concavidad de las barcas es similar al horizonte y al movimiento del mar. La forma de las cabezas de los marineros se repite en las burbujas de agua. La ola “montañosa” –un cono– en primer plano tiene la misma proporción que el monte Fidji en el centro del dibujo (ver las siguientes figuras 5 (a) y 5 (b)).²⁴⁹

²⁴⁸ Eisenstein incluye como ejemplos de montaje el *haiku*, la caligrafía y el teatro Kabuki. Eisenstein, Sergei (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

²⁴⁹ Las imágenes fueron tomadas de *Japonisme de Siegfried Wichmann*. Wichmann, Siegfried (1999 [1981]). *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*. Londres: Thames & Hudson. 128.

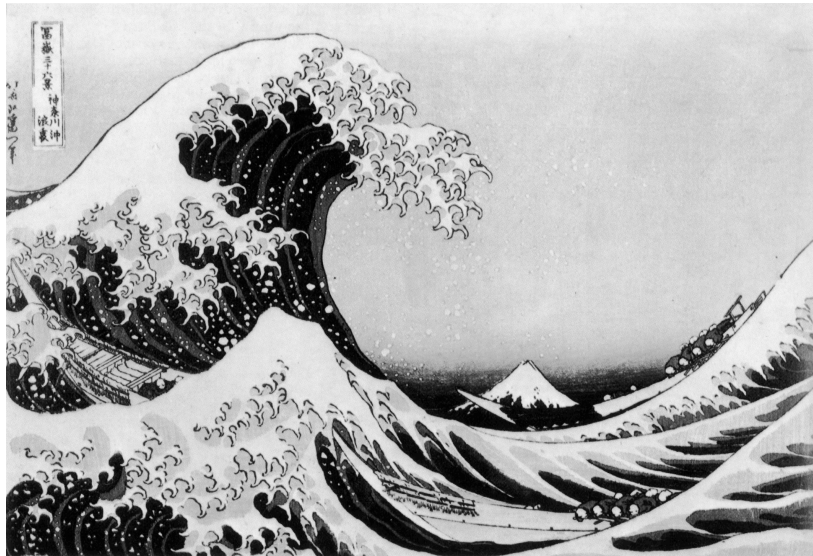


Figura 5 (a)

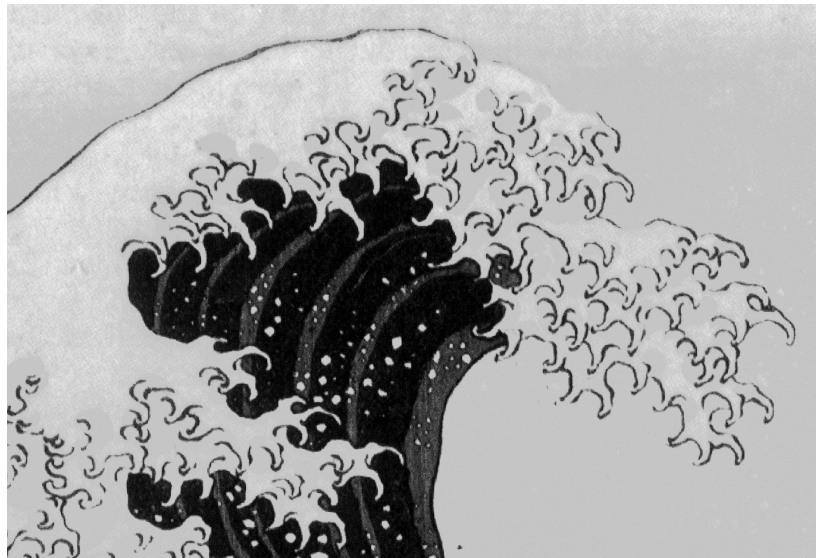


Figura 5 (b)

Esta forma de pintar se basa en la observación aislada de cada elemento, del estudio de cada detalle desde todos los ángulos y su posterior ensamblaje. La técnica constituye una exploración de la naturaleza no desde la ciencia sino desde el arte. No es Hokusai el único artista que manifiesta esta geometría, pero sí el que más influencia tuvo sobre su

generación.²⁵⁰ Los trabajos de sus contemporáneos como Andō Hiroshige (1797-1858) también son claros ejemplos de fractalidad en el dibujo, al igual que innumerables artesanos cuyos textiles, biombos y porcelanas tienen diseños que son esencialmente fractales naturales.²⁵¹

Inserto en una tradición artística de formas geométricas “naturales” a diferencia de la geometría occidental, basada en polígonos (figuras artificiales con las que se desarrolló la matemática griega de la mano de Euclides), Ozu concibe cada toma como una naturaleza muerta y logra en la disposición de los personajes y de los objetos lo plano y lo profundo, lo dinámico contenido en lo estático, lo turbulento en lo congelado, al igual que la magnífica ola rompiente de Hokusai.

En el siglo XX, el artista americano Jackson Pollock (1912-1956) fue un renovador y creador de nuevas técnicas pictóricas, entre ellas se destaca el “action painting” que consiste en colocar un lienzo de grandes dimensiones a ras del suelo y utilizar los pinceles de forma rígida, contundente y con movimientos rápidos, bruscos y autómatas. Al desplazarse el propio artista en dentro de su propia obra logra un efecto de aparente caos y gran movilidad. También es el creador del “dripping” (goteo) que se produce haciendo un orificio en la base de un envase y dejando caer la pintura directamente sobre la tela.

Lo interesante es que estas técnicas lo llevaron a generar fractales naturales, sobre todo sus telas de la última época.

El investigador Richard Taylor ha demostrado que pinturas de Pollock, tal como *Number 14* (1948), *Number 8* (1949)²⁵² que se muestra en la figura 6, *Autumn Rhythm* (1950) o *Blue Poles* (1952) tienen geometría fractal y pudo medir sus dimensiones espaciales semi-enteras (Taylor, 1999). También demostró que la geometría de su obra

²⁵⁰ La pintura japonesa influyó el arte occidental, sobre todo a partir del movimiento impresionista y luego en el *Art nouveau* con artistas como Fritz Endell o Meter Berhens quienes dibujan con las fórmulas de Hokusai, construyendo diseños con sucesiones de curvas autosimilares. El diseño de la ola del Monte Fidji tuvo gran impacto en pintores como Geroge Lacombe (1868-1916) quien pinta naturalezas muertas en base a rompientes de olas o en ceramistas tales como Ernest Chapler o Arnold Emil Krög, quienes a fines del siglo XIX pintan vasos y jarrones con formas similares a fractales.

²⁵² El algoritmo utilizado para calcular la dimensión fractal es conocido como *box counting*.

se tornaba más compleja (en el sentido de las dimensiones fractales) a medida que evolucionaban sus técnicas.



Figura 6: *Number 8*

8. LA REPETICIÓN GEOMÉTRICA: CAJAS CHINAS

Mandelbrot registra numerosos ejemplos de formas geométricas que son fractales o como él mismo aclara “fractales naturales” (Mandelbrot, 1982, 2003). Estos fractales no solo se encuentran en la naturaleza sino en muchas obras de arte, tal los casos de *La gran ola* de Hokusai o en la obra de Pollock, antes mencionados. Veremos ahora cómo se manifiesta en el cine de Ozu. Específicamente en “*Samma no aji*” (*El gusto del sake*, 1962) remake de *Primavera tardía* (1949).

Recordemos que se trata como *Primavera tardía* de un viudo, experto contable que vive con su hijo e hija (Michiko). Decide casar a su hija (escena que no vemos). Y, al final, como en *Primavera tardía*, el padre, Shuhei Hirayama (Chishu Ryu) se refugia en su soledad. Vemos en este su último filme como Yasujiro Ozu pone en funcionamiento toda su propuesta formal. La geometría fractal y el tratamiento bidimensional de sus cuadros llegan a su máxima expresividad. Los planos de apertura del filme son paisajes industriales, chimeneas humeantes, en donde la repetición geométrica se evidencia. El plano objeto que se muestra en la siguiente figura 7, tiene la estructura básica del cuadro enmarcado. El borde horizontal de la ventana divide el espacio vertical en un tercio, dos

tercios. Las bandas horizontales de las chimeneas se repiten en las bandas de la cortina americana. A través de estos elementos, el espacio se cuadrícula con una forma repetitiva de líneas horizontales y verticales.

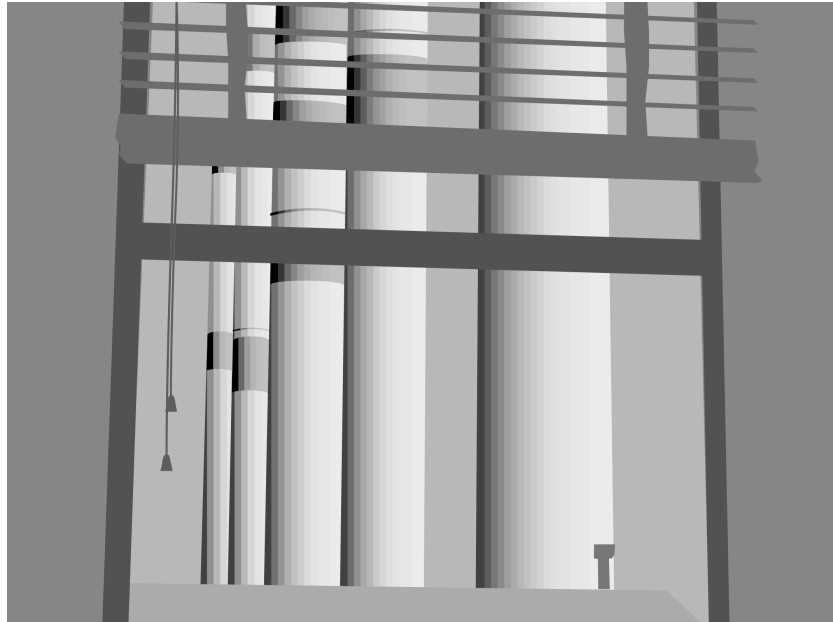


Figura 7

En las escenas donde aparecen los interiores de las casas, puede percibirse también este tipo de estructuras geométricas. Los *habitats* japoneses son construidos por acumulación de módulos, concebidos en base a “tatamis” y a “fusumas”.²⁵³ El centro está ocupado por un largo pasillo que, a modo de columna vertebral, conecta los espacios entre sí. Este pasillo es el lugar preferido por Ozu para instalar la cámara. Gracias a la posibilidad que dan los fusumas de abrirse y cerrarse, los ambientes se pueden transformar, generando una doble noción de espacio: por un lado la sensación de profundidad es dada por la prolongación que existe entre sus alas e incluso el jardín y, por el otro, una noción de superficie, de planitud producida por sus módulos, recortados por los tatamis y fusumas.

Barthes al respecto dice que en la casa japonesa el centro es rechazado, y el espacio descentrado es “reversible”: lo podemos dar vuelta y el resultado es el mismo.²⁵⁴ Esta

²⁵³ El “tatami” es una estera gruesa de juncos y los “fusumas” son paneles de puertas deslizantes.

²⁵⁴ Barthes, Roland (1980 [1970]). *L’empire des signes*. Ginebra: Albert Skira/ Flammarion. Col. Les sentiers de la création/Champs. 146.

simetría y repetición propia de la arquitectura es aprovechada por Ozu para construir sus escenas fractales.²⁵⁵

Otro plano típico (figura 8) del mismo filme nos muestra a cuatro personajes sentados en torno a una mesa. Ninguno de ellos se mira entre sí; sus miradas se cruzan en un punto exterior a la pantalla, en donde se ubica el espectador. Es fácil observar una sucesión de cuadros (rectángulos) encajados uno dentro de otro que fijan el espacio con una determinada geometría. La división entre las medidas del alto y del largo de cada uno de los rectángulos es un tercio aproximadamente. El cuadro dentro de cuadro da una “textura” particular, con un hueco en el medio, Mandelbrot observa que la textura es un concepto escurridizo y la caracteriza mediante dos aspectos: la “lacunaridad” y la “subcolaridad”. La lacunaridad está relacionada con lo hueco, con el vacío (*lacuna* es equivalente a hueco) y un fractal subcolante se relaciona con la posibilidad de “percolar”, es decir de fluir, o con el “casi fluir”.²⁵⁶



Figura 8

²⁵⁵ Ozu generalmente colocaba la cámara a la altura del “ojo de perro”, es decir, a 80 cm. del piso. Es significativo remarcar como en la primera parte de su filmografía se dedica a la familia obrera, en cambio en este período sus filmes se dedican a la clase media e incluso a la clase alta, tal el caso de *El otoño de la familia Kohayakawa* de 1961. También es interesante remarcar que en este período, Ozu eleva la altura de cámara 10 cm., altura determinada por la barra de los bares.

²⁵⁶ Son típicos fractales lacunares las “alfombras de Sierpinski”. Véase Mandelbrot, Benoît (2003).

Si bien el plano muestra una sola de estas matrices fractales, da indicios de que corresponde a una serie iterada: hacia adentro aparecen rasgos de la matriz dentro del rectángulo y hacia afuera, el biombo en primer plano repite los mismos rectángulos. Esta matriz idealizada tiene una dimensión fractal, la que se puede calcular fácilmente y cuya dimensión es un número fraccionario. Según la geometría de Euclides, un plano completo tiene dimensión dos, una línea tiene dimensión uno, sin considerar dimensiones intermedias. Por el contrario, un fractal es una curva que es “más que una línea pero menos que un plano”. En este caso es una curva cerrada sobre sí misma que ocupa el plano pero no lo llega a cubrir totalmente, generando huecos, lagunas. Es por ello que su dimensión es más que uno pero no llega a dos: está entre uno y dos. Este fractal asemeja a una construcción del tipo “alfombra de Sierpinsky” que se mostró en un anterior ítem.

Vemos en el último plano del *El gusto del sake* (figura 9) –plano tomado desde el pasillo– al protagonista en la cocina de su casa, solo. Aquí se repite esta topología de rectángulos anidados que vimos en el ejemplo anterior. A la izquierda, el reflejo de un espejo colgado sobre la pared, acentúa el efecto de la repetición. Nuevamente aparece una estructura lacunar con un centro vacío, centro en donde se ubica el protagonista, marco que lo encierra agudizando su sentimiento de soledad. Marco que contiene vacío, que enmarca el vacío de Hirayama.

En este último plano, tanto como el de la familia reunida aparecen formas semicirculares: una lámpara, una caja con una estrella, una pava, una tetera que comparten las mismas proporciones entre sí. Los semicírculos se ubican en contraposición, uno hacia arriba y otro hacia abajo, estableciendo una simetría axial, que intensifica el espacio reversible del que hablaba Barthes.



Figura 9

La cuidada organización del objeto geométrico, la acentuación del marco del plano, permite al tiempo fluir sin obligación alguna. Seguramente estos huecos formados por el fractal, esta forma de rodear el vacío de manera autosimilar es la estética elegida por Ozu para mostrar lo efímero de cada instante y permitir a la percepción percibir el tiempo que escapa a la rigidez del plano y fluye a través de esos huecos llenos de vacío.

Al igual que las matemáticas²⁵⁷ que han aprendido a reconocer las limitaciones de los métodos axiomáticos como métodos para alcanzar la verdad, al igual que el Zen que también reconoce sus limitaciones el maestro japonés sabe que no podrá controlarlo todo, reconoce sus propios límites y los del cine y prepara su puesta en escena para dejar entrever el paso del tiempo. El tiempo como puro devenir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, Alain (1999 [1988]). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Badiou, Alain (2001). “La matemática es un pensamiento”. *Revista Acontecimiento*. Nº 22. Buenos Aires, Ed. Escuela Porteña.
- Badiou, Alain (2004a). “Arte, matemática y filosofía”. En Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 27-41.

²⁵⁷ Douglas Hofstadter (2002). *Godel, Escher, Bach*. Barcelona: Tusquets. 288.

- Badiou, Alain (2004b). “El plus-de-ver”. En: Gerardo Yoel (comp.) *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 275-281.
- Badiou, Alain (2004c). “Sobre *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 263-274.
- Barthes, Roland (1980 [1970]). *L’empire des signes*. Ginebra: Albert Skira/ Flammarion. Col. Les sentiers de la création/Champs.
- Barthes, Roland (1995 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André (2000 [1985]). *¿Qué es el Cine?* Madrid: RIALP.
- Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du cinéma. Col. Cahiers du cinéma.
- Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Comolli, Jean Louis (2004). “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 45-72.
- Couchot, Edmond y Hillaire, Norbert (2003). *L’art Numérique*. París: Flammarion.
- Danzing, Tobías (1971). *El número lenguaje de la ciencia*. Buenos Aires. Hobbs/Sudamericana.
- Deleuze, Gilles (1985). *L’Image– Temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- Deleuze, Gilles (2001 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 Cine.
- Dubois, Phillippe (2001). *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Duguet, Anne-Marie (2002). *Déjouer l’image, Créations électroniques et numériques*. Nimes: Jacqueline Chambon.
- Einstenstein, Sergei (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- Fargier, Jean Paul (2004a). “La casa vacía, la piscina y la estación o el mundo que Viola encanta”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 303-313.
- Fargier, Jean Paul (2004b). “La vuelta al mundo en ochenta yo(s)”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 101-105.
- Flusser, Vilém (2004). “La apariencia digital”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 351-364.
- Ghyka, Matila (1977). *The Geometry of art and life*. Nueva York: Dover.
- Gukenheiner, J. y Holmes, P. (1983). *Nonlinear Oscillations, Dynamical System and Bifurcations of Vector Fields*. Nueva York: Springer-Verlag.

- Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/ Cahiers du cinéma. Col. Auteurs.
- Hauser, Arnold (1969). *Historia Social de la Literatura y el Arte, Tomos II y III*. Madrid: Guadarrama.
- Hofstadter, Douglas (2002). *Godel, Escher, Bach*. Barcelona: Tusquets.
- Ishaghpour, Youssef (2004). "J-LG, cineasta de la vida moderna, lo poético en lo histórico". En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 283-302.
- Machado, Arlindo (2000). "Por un arte transgénico". En: La Ferla, Jorge (comp.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Mandelbrot, Benoît (1982). *Fractals*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Mandelbrot, Benoît (2003). *La Geometría fractal de la Naturaleza*. Barcelona: Tusquets.
- Merleau-Ponty, Maurice (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Oubiña, David (2004). "Una juguetería filosófica (Eadweard Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados)". En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 211-222.
- Rancière, Jacques (2015 [2014]). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc.
- Sakamura, Ken (2001). "Ozu accede au numerique". *Cinema 02*. Otoño de 2001. 121-131.
- Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine, Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: J. C. Clementine. Col. Clásicos: biografías de cine.
- Sieffert, René (1983). *Arts du Japon, Théâtre classique*. París: Maison des cultures du monde/POF. Colaboración de Michel Wasserman.
- Tanizaki, Junichiru (1994 [1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Taylor, Richard (1999). "Fractal Analysis of Pollock's Drip Paintings". *Nature*, vol. 399. 422.
- Villain, Dominique (1984). *L'oeil a la Camera. Le cadrage au cinema*. París: Cahiers de cinéma/Ed. de l'Etoile. Col. Essais.
- Virilio, Paul (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.
- Wichmann, Siegfried (1999 [1981]). *Japonisme. The japanese influence on Western art since 1858*. Londres: Thames & Hudson.
- Xavier, Ismail (2008 [2005]). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Yoel, Gerardo (2007). "El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu". En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182.

- Yoel, Gerardo (2010a). "Bordes femeninos. Sobre el filme Hamaca Paraguaya". En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 249-256.
- Yoel, Gerardo (2010b). "Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video *Hamaca Paraguaya*". En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 257-260.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004a). *Pensar el cine 1, Imagen, Ética y Filosofía*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004b). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas Tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004a). "Pitágoras Digital". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 335-349.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004b). "Ozu, La geometría natural". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2010). "Aproximaciones, tensiones y distancias entre ciencia y arte". En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. XV-XIX.
- Zeami Fushikaden (1999). *Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas (Noh)*. Madrid: Trotta.

Revistas

- Taylor, Richard (1999). "Fractal Analysis of Pollock's Drip Paintings". *Nature*, vol. 399. 422.

CAPÍTULO IV

ENTRE CINE (Y) DIGITAL. LO CONTINUO, LO DISCONTINUO Y EL LOCOCENTRISMO²⁵⁸

Lo que se plantea en este capítulo es la forma que Ozu realiza operaciones de puesta en escena que involucran la organización del espacio y el lugar central que tiene en sus relatos los “planos-objeto”. De esta manera, Ozu construye una estética autorreferente que reformula el concepto de fuera de campo y genera un estilo inmanente y lococentrista (Isaghpour) precursor de una estética propia de las nuevas tecnologías sin dejar por ello la continuidad cinematográfica propia del cine.

*Ahora los objetos me perciben.*²⁵⁹

Paul Klee

²⁵⁸ Algunos párrafos de este capítulo provienen o son una reelaboración de los siguientes textos: Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182, y Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). “Ozu, La geometría natural”. En Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 241-261. El diseño de ocho de las nueve figuras que acompañan el texto fue realizado por Andrea Torti a partir de los fotogramas de los filmes: Tokyo No onna (*Una mujer de Tokio*, 1933), Tokyo monogatari (*Cuentos de Tokio*, 1953), Ukigusa (*Hierbas flotantes*, 1959), Samma no aji (*El gusto del sake*, 1962) de Yasujiro Ozu y Chikamatsu monogatari (*Los amantes crucificados*, 1954) de Kenji Mizoguchi. Estas figuras fueron realizadas para los ensayos mencionados arriba.

Se incluye cinco anexos: Anexo A: Bانشun (*Primavera tardía*, 1949 de Y. Ozu), fragmento secuencia direcciones; Anexo B: Sôshun (*Primavera precoz*, 1956 de Y Ozu), fotogramas repasadores y Samma no Aji (*El gusto del sake*, 1962 de Y. Oz u), fotogramas repasadores; Anexo C1: Bانشun (*Primavera tardía*, 1949 de Y. Ozu), secuencia Teatro Noh; Anexo C2: The man who knew to much (*El hombre que sabía demasiado*, 1956, de A. Hitchcock) y el Anexo Manet.

Ha sido fundamental la colaboración de Nélida Chinen, profesora de Lengua Japonesa en el CCRR (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas), dependiente de la UBA (Universidad de Buenos Aires); Diego Vila, reconocido director musical; Héctor Dematine, ex profesor titular de Problemas Fundamentales de la Psicología en la Facultad de Psicología de la UBA (Universidad de Buenos Aires).

²⁵⁹ Escribe Paul Klee en sus diarios. Citado por Virilio, Paul (1998). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra. 77.

*Hay algo de vacío en sus planos. Pero no se trata de la imagen, sino del lugar de la enunciación. De una enunciación anterior, colectiva: Se. Podríamos decir que es el paisaje el que enuncia.*²⁶⁰

Alain Bergala

[...] cuanto más se busca un efecto de verosimilitud, más se debe recurrir a un máximo de artificio [...].²⁶¹

Omar Calabrese

1. UN CAMPO DE FUERZAS: DOS MOVIMIENTOS

Como hemos demostrado en el capítulo anterior,²⁶² la presencia de los fractales naturales en el diseño espacial del plano cinematográfico hace que el dispositivo generado por Ozu dialogue con la expresión matemática, principio generador de las nuevas tecnologías digitales. Tal Dispositivo²⁶³ genera, asimismo, una enunciación autorreferencial que se asemeja a una estética discreta, numérica, precursora en 40 años

²⁶⁰ Bergala, Alain (1980). “L’homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma* n° 311. Mayo de 1980. 25-30.

²⁶¹ Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra. Col. Signo e Imagen. 30.

²⁶² El capítulo “Geometría natural” es un abordaje de la relación entre Ozu, la matemática y, en particular, los fractales naturales como indicio de la anticipación del artista al mundo digital.

²⁶³ Tomaremos el concepto de dispositivo que acuña Ismail Xavier, a partir de Christian Metz: Dispositivo con “D” mayúscula es el engranaje que envuelve el filme, el público y la crítica. En cambio, “dispositivo” con “d” minúscula se refiere a lo relativo al aparato técnico responsable por la especificidad del cine. Véase Xavier, Ismail (2008 [2005]) *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas. 236.

El término “dispositivo” proviene, escribe Jean-Louis Comolli, “del vocabulario del derecho. Éste designa un conjunto de medios desplegados para lograr un objetivo definido. Luego de Michel Foucault, teórico del dispositivo, luego de Gilles Deleuze que ha retomado sus conceptos, el filósofo Giorgio Agamben da la siguiente definición: “yo denomino ‘dispositivo’ todo lo que tiene, de una manera o de otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, de modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”. Jean Louis Comolli (2015). *Cinéma mode d’emploi*. París: Verdier. *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial. 2016.

Deleuze, Gilles (2007 [2003]). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pretextos. 305. Plantea qué es un dispositivo y se responde: “[...] una madeja, un conjunto multilineal. Se compone de líneas de diferente naturaleza”.

de la imagen digital que, por otro lado, coloca al espectador en el centro de la diégesis y lo transforma en un observador que interviene.

En este capítulo se analizarán las operaciones de puesta en escena realizadas por Ozu y cómo estas generan un Dispositivo que funciona como un campo de fuerzas, un acontecimiento, en palabras de André Parente (2009),²⁶⁴ que transforma la enunciación y la percepción. Se abordará cómo la obra de Ozu, a la vez de constituirse en una perfecta síntesis –parafraseando a Alain Badiou (2004)–²⁶⁵ entre continuidad y discontinuidad es precursora de la emergencia estética que las transformaciones discursivas producirían a partir de la aparición de las nuevas tecnologías. Estas operaciones de puesta en escena, esto es, el tipo de encuadre, la altura de cámara (80 y 90 cm), la utilización exclusiva del lente de 50mm, la rarificación de los movimientos de cámara, los *faux raccords*²⁶⁶ de mirada y posición, la utilización de los planos objeto²⁶⁷ construyen un engranaje formal que navega entre la estética propia de la materialidad cinematográfica, donde la luz proviene del exterior (2004) y donde la unicidad del plano busca prolongarse en las imágenes del mundo y la estética que surge de la materialidad digital: discreta y uniforme que estalla en mil imágenes y donde la luz, como señala Fargier (2004),²⁶⁸ proviene desde adentro.

²⁶⁴ Parente, André (2009). “A forma cinema: variações e rupturas”. En: Katia Maciel (org.). *Transcinemas*, Río de Janeiro, Contracapa. 23.

²⁶⁵ Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 1, imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 23-81.

²⁶⁶ Los *faux raccords* constituyen un sistema de organización formal que subvierte la lógica narrativa ilusionista. Desacomoda, por lo tanto, al espectador, de la ilusión de estar en una serie de acontecimientos que se presentan en un *continuum* espacial y temporal. Véase Russo Eduardo A. (1998). *Diccionario de Cine*. Buenos Aires: Paidós. 68.

²⁶⁷ Denominados también “naturalezas muertas” o *pillow-shots* como los llamaba Noël Burch en analogía aproximativa a Makurakotoba (poesía japonesa que consiste en un verso corto de cinco sílabas que modifica una palabra, en general la primera del verso siguiente) cuya traducción es en general *pillow-word* en inglés y “mot– oreiller” en francés.

Algunas “palabras de almohada” tienen una significación oscura; son aquellas donde el sentido es conocido por su función retórica de elevar el tono y hasta cierto punto tienen el lugar de las imágenes. Robert Brower y Earl Miner, *Japanese Court Poetry*. 508 citado por Burch, Noël (1982 [1979]). *Un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/ Cahiers du Cinéma . Col. Cahiers du Cinéma. 175, nota 7.

Noël Burch denominaba a estos planos *pillow-shots* para aludir, entre otras funciones, a la detención del flujo narrativo en Ozu.

²⁶⁸Fargier, Jean Paul (2004). “La casa vacía, la piscina, la estación central o el mundo que Viola encanta”. En: Yoel, Gerardo (comp.) (2004). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas Tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 305.

Este engranaje formal forma parte del intertexto²⁶⁹ ozuziano que amplía el Dispositivo hacia el interior y el exterior del campo diegético. Ozu abreva, como escribe Deleuze (1986), en la estética tradicional japonesa para luego conectarse con la vanguardia europea. Y esta es sin duda una de las razones de su vigencia. El cineasta japonés, en su momento el menos conocido –observa Bordwell (2013)–²⁷⁰ pasó a ser hoy el más reconocido. Ensayos, homenajes y referencia para cineastas de la talla de Wim Wenders, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano, Tsai Ming-Liang, Victor Erize, Pedro Costa, dan cuenta de ello.

Más allá de los autores mencionados, tomaremos en cuenta para el análisis de las operaciones de puesta en escena de Ozu algunas nociones y conceptos sobre la estética y cultura japonesa de Junichiru Tanizaki (1994), Roland Barthes (1970), Claude Lévi-Strauss (2011, 2012) y Christine Buci-Glucksmann (2007). Y asimismo, para abordar los problemas de representación en Ozu –la dirección de miradas, el lugar de los personajes y del espectador, la función de los planos-objeto– se trabajará con los aportes fundamentales de los teóricos, investigadores y realizadores japoneses Tadao Sato (1997), Shiguéhiko Hasumi (1998, 2013) Kiju Yoshida (2003), el especialista americano en cine japonés, Donald Richie (1980) y el teórico iraní residente en Francia Youssef Ishaghpour (2002).

Por otro lado, haremos jugar los conceptos de pausa y detención de la imagen que nos proponen Jacques Aumont (2012) y Raymond Bellour (2009) para la imagen digital así como el aporte de Omar Calabrese (1999) y Claude Bataille (2003) sobre la temporalidad en las naturalezas muertas con la denominación dada por Noël Burch (1982) a los planos objeto de Ozu: *pillow-shots* (concepto que encierra la detención del flujo narrativo) y el planteo que hace Dominique Villain (1984) sobre la obturación del fuera de campo en Ozu. Se tendrán también en cuenta los conceptos que Edmond Couchot (1998) pone en juego como la enunciación dialógica (Se/Yo) en la imagen digital; los que construyen Jacques Lacan (2013) en relación con la mirada y la interacción entre sujeto y objeto y Alain Bergala (1980) sobre que la enunciación en

²⁶⁹ Es el conjunto de fragmentos convocados en un corpus dado. Véase Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (dir.) (2005 [2002]). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu. 337-338. Véase también, Aumont, J. y Marie, M. (2006 [2001]). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca editora. 128.

²⁷⁰ Ozu, a diferencia de Mizoguchi y Kurosawa, fue conocido en Occidente recién después de su muerte a partir de una retrospectiva en el festival de Berlín en el año 1963.

Ozu. Y, finalmente, se trabajará con el concepto de lococentrismo que aplica Ishaghpour (2002) a la obra de Yasujiro Ozu.

Se analizará fundamentalmente el tercer período en la obra del cineasta, específicamente a partir de *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) y de su último filme *Samma no aji* (*El gusto del sake*, 1962) especie de remake del anterior. Podemos observar, abajo, las figuras 1.1 y 1.2 del filme *Tokyo no onna* (*Una mujer de Tokio*, 1933) que dan cuenta de la alteración de la continuidad narrativa entre los planos 1.1 y 1.2. En la figura 2 del filme *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953) podemos ver la posición baja de la cámara y como Ozu privilegia el cuadro sobre el personaje. Y en la figura 3 podemos apreciar un ejemplo de fractalidad en el último plano de *Samma no aji* (*El gusto del sake*, 1962): Hirayama (el padre) protagonizado por Chishu Ryu se encuentra solo en la cocina, rectángulo enmarcado a su vez por otros rectángulos.



Figura 1.1



Figura 1.2

Tokyo no ona (la mujer de Tokio, 1933).



Figura 2

Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio, 1953) Yasujiro Ozu



Figura 3

Samma no aji (El gusto del sake, 1962) Yasujiro Ozu

Ampliar el campo virtual. Entre la regla de oro y el *raccord* ozuziano

En Ozu –plantea Gilles Deleuze²⁷¹ retomando a Noël Burch (1982)– la audacia de los *raccords* a 180 grados hace que el plano se dé vuelta, que se monte sucesivamente con su revés, que dialogue consigo mismo. Esto implica una transformación en el diseño del espacio que comulga de alguna forma con las imágenes discretas. Al utilizar este tipo de *raccords*, el realizador japonés inflinge la regla de oro de la sintaxis tradicional cinematográfica y desacomoda al espectador. Esta regla de oro tiene como premisa justamente sostener una continuidad narrativa que impide que el espectador se desubique en el espacio. Con esta operación, Ozu logra discontinuar la linealidad del relato, aunque también preservar su “continuidad narrativa”: el relato es siempre mental y, aunque el espectador se desacomode espacialmente, enseguida se restituye en la contigüidad y continuidad del relato. Por otro lado se prioriza el peso que tiene la

²⁷¹ Deleuze, Gilles (2001 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 Cine. 353. Cita a Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers du Cinéma. 185.

imagen independientemente del lugar que esta ocupa en la narración; se le adjudica a cada imagen un mismo valor como si el entramado morfológico, en vez de estar alimentado y delimitado por la lógica aristotélica, estuviera conformado por un mosaico de imágenes configuradas con miles de puntos.

Podemos establecer– como se ha planteado en la Introducción– puntos de contacto a partir de lo que plantea Gilles Deleuze en *Imagen Tiempo* sobre las imágenes digitales y la organización morfológica configurada por Yasujiro Ozu en sus filmes.

Las nuevas imágenes ya no tienen exterioridad (fuera de campo) y tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas. Son objeto de una organización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de una imagen precedente. La organización del espacio pierde con ello sus direcciones privilegiadas, y ante todo, el privilegio de la vertical, aún sostenido por la posición de la pantalla, en provecho de un espacio omnidireccional que no cesa de modificar sus ángulos y sus coordenadas, de intercambiar la vertical y la horizontal.²⁷²

En relación con la ampliación del espacio, también podemos transcribir los comentarios del filósofo francés sobre la obra de Michael Snow, *La región central* (1971) y establecer una comparación con la del realizador japonés:

El espacio enreda sus direcciones, sus orientaciones, y pierde cualquier primacía del eje vertical que pudiera determinarlas, como en *La Región Centrale* de Snow, con el único recurso de una máquina y una cámara rotativa que obedece a sonidos electrónicos. Y la vertical de la pantalla tiene nada más que un sentido convencional cuando cesa de hacernos ver un mundo en movimiento, cuando tiende a convertirse en una superficie opaca que recibe informaciones, en orden o desorden, y sobre la cual los personajes, los objetos y las palabras se inscriben como *datos*.²⁷³

Ozu deja explícita su teoría al poner en escena los *faux raccords* de miradas y de posición y ensanchar así el campo virtual. Así como Hitchcock que con sus apariciones

²⁷² Deleuze Gilles (2001). 351-352.

²⁷³ Deleuze, Gilles (2001). 353.

orientaba la lectura de sus filmes,²⁷⁴ Yasujiro Ozu también lo hacía. Veamos, por ejemplo, una escena de *Primavera tardía* (1949): mientras el padre Shukichi Somiya (Chishu Ryu) escribe y fuma sentado en su tatami, su hija Noriko (Seztuko Hara) llega a casa en compañía de un amigo de este, Jo Nodera (Masao Mishima). Allí, mientras beben sake caliente, se produce un diálogo entre Somiya y su amigo Nodera en torno a la necesidad de casar a Noriko; hablan entre risas sobre la actitud de rechazo de Noriko sobre el casamiento de Jo Nodera con una mujer más joven (“Noriko insiste en que lo que yo he hecho está muy mal. Que es bajo y sucio”) y sobre las huellas que dejó la guerra en ella (“Nodera: Los trabajos forzados han dejado huella en ella. Somiya: Me acuerdo que utilizaba las pocas horas de fiesta buscando comida para todos. Nodera: Malos tiempos! Ella fue una víctima”). Hay que señalar que cada vez que se toca un tema que podríamos denominar como serio, como los dos anteriores, los personajes terminan el diálogo entre risas con lo que le quitan dramatismo.

Al final de este diálogo entre los dos amigos se produce una serie de preguntas de Jo Onodera a Somiya que devela de alguna forma la estrategia formal de la puesta en escena en Ozu. El diálogo justamente hace hincapié de forma cómica en la construcción virtual del espacio cinematográfico a través de la dirección de las miradas. Esta dirección de miradas, en vez prolongar virtualmente la escena, el plano, a través de la construcción de una figura narrativa contigua en espacio-tiempo (fuera de campo), abre el espacio a 360 grados. Reproducimos aquí el final de la secuencia a la que hacemos referencia. Al final del capítulo se puede apreciar las imágenes en cuestión y un salto en la continuidad narrativa entre el Plano Conjunto 1 y el Plano Conjunto 6 en el Anexo A (fragmento de la secuencia que denominamos direcciones del filme *Primavera tardía*).

1. PG Conjunto-Media-Frontal

²⁷⁴ En *Extraños en un tren* o *Pacto siniestro* (1951) por ejemplo se cruza con uno de los protagonistas Guy (Farley Granger), que baja del tren llevando sus raquetas de tenis y Hitchcock subiendo al mismo tren y llevando un contrabajo. Chabrol y Rohmer plantean en *Hitchcock* (2010), en un texto denominado “El número y las figuras” que la puesta en escena de Hitchcock en este filme está construida a través de una figura geométrica: una recta atravesada por un círculo (tanto el contrabajo como las raquetas de tenis están formadas con esas figuras). Esta figura geométrica encierra la idea profunda del filme: se trata de lo insondable de la naturaleza humana, donde el “bien” representado por Guy se puede transformar en el “mal” que representa Bruno (Robert Walker) al igual que el círculo y la recta que pertenecen a la misma familia geométrica donde uno (la recta) puede devenir lo otro (el círculo).

Véase Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.

Somiya y Nodera siguen hablando sentados en la mesa y al final de ese diálogo sobre las hijas casaderas Somiya pregunta: ¿Casarla? mientras Noriko entra con el sake y se lo pasa a su padre. este le sirve a Nodera y dice:

Somiya: Solo está templado (con el sake en la mano).

Noriko: sí.

Somiya: calienta más el próximo.

Noriko: sí –mientras sale del plano–.

Nodera: ¿queda cerca el mar?

2. PMC Frontal Media

Somiya: a unos 15 min andando

3. PMC Frontal Media

Nodera: ¡Vaya tan lejos! Está por ese lado –señalando con el dedo hacia atrás de su hombro–.

4. PMC Frontal-Media

Somiya: No, por ese –señalando hacia el extremo opuesto–.

5. PMC Frontal-Media

Nodera: mmm Y el templo está por ahí? –Indicando a derecha del objetivo–.

6. PGConjunto-Frontal-Media-Se produce un salto de eje

Somiya: No, por allá –indicando con la mano ligeramente a izquierda del objetivo–.

Nodera: ¿Y Tokio, por dónde está? –indicando hacia derecha de cuadro–.

Somiya: hacia allá –señalando hacia el fondo a izquierda–.

Nodera: Entonces, ¿el este está por ahí? –indicando la dirección hacia derecha del centro del objetivo–.

Somiya: No, por allí! –mostrando con la mano el este .a izquierda del cuadro–.

Nodera: ¿Siempre ha estado allí?

Somiya: Siempre.

Somiya y Nodera ríen con ganas

Nodera: No me extraña que los señores feudales valorasen tanto esta zona.

Somiya: Es un laberinto caótico.

Los dos se ríen con ganas. La secuencia termina con un plano del mar.²⁷⁵

En la secuencia que sigue Noriko y otro amigo del padre pasearán en bicicleta a lo largo de la costa.

Podemos, efectivamente, afirmar que en esta escena Ozu deja explícita su teoría sobre las posibilidades sintácticas que tiene la puesta en escena cinematográfica. Ozu, a pesar de haber recibido una muy importante influencia del cine americano, no respetaba la regla de oro –inatacable en la época– por así decirlo, del cine americano: la ley de Hospitalidad que significa una correspondencia de *raccords* de miradas y de posición que coloque al espectador en un lugar confortable desde donde seguir la contigüidad de miradas que se corresponde a la linealidad de los sucesos. La regla canónica, que se sigue enseñando por otra parte en las escuelas de cine, propone que para filmar un diálogo entre dos personajes (A-B) sentados uno frente al otro, se debe trazar una línea entre A y B, establecer una semicircunferencia (180 grados) y las cámaras no deben traspasar ese límite impuesto. Por otro lado –y en relación con la contigüidad de miradas en el mismo diálogo– A debe mirar ligeramente a izquierda de cuadro y B ligeramente a derecha. Así se establece un eje que comunique en un plano-contraplano los dos personajes. En Ozu, en cambio, los dos personajes miran en la misma dirección.²⁷⁶ Tal regla, por otro lado, no es invariante. El montador de Ozu, Sato Yoshiaki Hamamura le comenta al crítico japonés Sato Tadao que una vez este le advierte a Ozu de su “error”. Y, entonces, Ozu hace “filmar la escena según la técnica americana, luego la misma escena según su propio método. Luego de la visión de las dos filmaciones se vuelve hacia mí y me dice: pero, es exactamente lo mismo, ¿no es así? No hay ninguna diferencia, ¿no es cierto?”.²⁷⁷ La regla de oro americana, como ya se mencionó, tiene como objetivo construir un espectador confortable, que se sumerja en la acción y siga a

²⁷⁵ Este plano con el que finaliza esta escena es el mismo que cierra el filme. Se lo podría denominar también plano-objeto.

²⁷⁶ Roland Barthes señalaba que en el saludo japonés se evita cerrar el vínculo. A diferencia de Occidente, donde hay una correspondencia de miradas y donde el saludo canónico es el apretón de manos, en Japón se deja un espacio por así decirlo vacío. Véase Barthes, Roland (1980 [1970]) *L'empire des signes*. Ginebra: Albert Skira/Flammarion. Col. Les sentiers de la création/Champs. 83-88.

²⁷⁷ Tadao Sato, *Ozu Yasujiro no Geijutsu*, citado por Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc. 147.

pie juntillas la continuidad que le propone el relato. Cuando se viola esta ley, el espectador se desubica, pero enseguida puede retomar el hilo de la narración, porque finalmente es el espectador el que construye y clausura el relato.

Al final de su vida Ozu le habría dicho a Yûharu Atsuta, su jefe operador que lo acompañaría en toda su carrera: “Los extranjeros un día comprenderán mis filmes –y luego con una sonrisa modesta agregaría–: No. Ellos dirán, como todo el mundo, que mis filmes son poca cosa”.²⁷⁸ Este comentario y la frase que sigue, célebre entre los estudiosos y amantes de Ozu: “Yo soy un mercader de tofu porque no hago otra cosa que tofu”,²⁷⁹ contienen, de alguna manera, el propósito que forja el estilo de Yasujiro Ozu y su paradoja: una aparente simplicidad para contar las historias cotidianas y, por otro lado, una gran arbitrariedad o modernidad para construir su sintaxis narrativa. La importancia de ser un mercader de tofu, plantea Ken Sakamura, no es la simpleza del producto, sino que los parámetros del tofu son posibles de controlar. Dice Ozu en un reportaje el 9 de diciembre de 1953:

[...] me tienen que comparar con un mercader de tofu. Incluso si se me pide de hacer para mi próximo filme, algo realmente diferente, yo sería incapaz, ya que lo único que yo soy capaz de fabricar son *gammodoki* (frituras hechas en base de tofu y legumbres cortadas) o *aburage* (frituras al aceite o a la grasa de pedazos de tofu). ¿Cómo quiere usted que de pronto yo me ponga a fabricar tonkatsu?²⁸⁰ ¡Eso no es posible!²⁸¹

²⁷⁸ Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujirô Ozu*. París: Édition de l’Étoile/Cahiers du Cinéma. Col. Auteurs. 10.

²⁷⁹ El mercader de tofu es el mismo que lo fabrica. Tradicionalmente, es el métier que demanda menos de imaginación y que da menos dividendos. Las butiques de tofu son las únicas, en el paisaje urbano de la calle de comercio japonés, que no son nunca renovadas; las butiques de tofu están siempre sucias al igual que el mercader de tofu y su mujer. Citado en nota al pie 3 por Sakamura, Ken (2001). *Ozu accède au numérique*. *Cinéma* 02. Otoño de 2001. 121-131.

²⁸⁰ El Tonkatsu fue inventado a fines del siglo XIX y es un plato muy popular en Japón. Se trata de una chuleta de cerdo de uno o dos centímetros de ancho empanada y frita. Hay una metáfora bastante popular, afirma Hasumi, que opone los gustos culinarios del Tofu a los del cerdo frito. Si bien Ozu decía que un mercader de Tofu no podía fabricar cerdo frito; en sus filmes, de alguna forma, conviven los dos gustos culinarios. Vemos por ejemplo en *Ochazuke No Aji* (*El gusto del arroz con té verde*, 1952): el cartel de entrada al restaurante de tonkatsu tiene un gran chanco con el nombre del restaurante: “La casa de las calorías”. Adentro Mokichi Satake (Shin Saburi) y Noburo Okada (Kôji Tsuruta) cenan. Véase Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l’Étoile/Cahiers du Cinéma . Col. Auters. 23-57.

²⁸¹ “À l’instar d’un tofu” en Tokyo Shinbun, 9 de diciembre de 1953. Citado en Hasumi S. (1998). 128. Nota al pie 3.

La propuesta estética de Ozu es mucho más ambiciosa que lo que enuncia el realizador japonés. Sin duda, el epígrafe de Mizoguchi que abre el capítulo lo evidencia mucho mejor.

Un juego de fuerzas ontológico

A los conceptos de Fargier y Deleuze que plantean especificidades estéticas como la autorreferencia, la multiplicidad, la pérdida de la dirección vertical como privilegiada, en la organización del espacio de la imagen electrónica y digital incorporamos los de André Parente, quien considera que las nuevas tecnologías van a transformar no solo la relación con el espectador, sino también la arquitectura, el discurso y la materialidad de la imagen. Sostiene Parente (2009):

Asistimos hoy a un proceso de transformación de la teoría del cine a partir de no considerar la imagen como un objeto y sí como un acontecimiento, como un campo de fuerzas que pone en juego diferentes etapas enunciativas, figurativas y perceptivas.²⁸²

El planteo que hace Parente sobre las nuevas tecnologías engloba un juego de tensiones que comulga con la fragilidad ontológica del cine. Esa fragilidad ontológica se manifiesta, parafraseando a Comolli, entre el deseo de libertad y la necesidad de control, entre la potencia de la imagen y la necesidad argumentativa propia del relato aristotélico. Este juego de fuerzas no solo se remonta a los inicios del cine, sino a la propia ontología de la imagen representada: lo que Bazin²⁸³ caracterizaba como *el mito del cine total*, al decir que sería un error dar cuenta del descubrimiento del cine partiendo solo de los inventos técnicos que lo han permitido. Basta remontarnos al origen del arte o a lo que creemos que puede considerarse como tal, el descubrimiento en 1995 de la cueva francesa de Chauvet,²⁸⁴ para no solo establecer un corredor artístico separado por 30000 años, como señala Badiou, entre el Maestro de Chauvet y

²⁸² Parente, André (2009). “A forma cinema: variações e rupturas”. En: Katia Maciel (org.). *Transcineas*. Río de Janeiro: Contra Capa. 23-47.

²⁸³ Bazin, André (2000 [1985]). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

²⁸⁴ Galería de arte natural con más de 400 pinturas rupestres de 32.000 años de antigüedad. Véase el documental de W. Herzog: *La cueva de los sueños olvidados*, 2010.

Picasso,²⁸⁵ sino también para apreciar como este juego de tensiones al que hace referencia Comolli aparece ya en las pinturas rupestres de nuestros antiguos. En efecto, podemos ver escondidos en el tiempo las dos tendencias que anidan en la representación visual: el fragmento y el relato. Por un lado, una serie de caballos agrupados, y por otro, en la parte inferior de uno de los paneles más nutridos de imágenes de caballos, una composición narrativa donde rinocerontes se embisten en pelea. Más cerca en el tiempo, en el Paleolítico Superior (hace más de 15.000 años) aparece en las cuevas de Lascaux, en la Dordoña francesa²⁸⁶ lo que se podría llamar el primer relato clásico del Paleolítico: “un hombre caía al suelo por el efecto de la carga de un bisonte herido”.²⁸⁷

Podemos efectivamente establecer una analogía entre estas dos tendencias que encontramos en las cuevas rupestres con la de los inicios del cine, momento en que convive, por un lado, el simple hecho de documentar una acción, por ejemplo *The Cock Fight (Pelea de gallos, 1895)* de Edison o *Sortie des usines Lumière, à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica Lumière, 1895)* de Lumière y, por otro, la construcción de la ficción basada en el modelo lógico narrativo de la estructura clásica como *L'arroseur arrosé (El regador regado, 1895)*, también de Lumière. Podemos discernir, entonces, que coexisten, desde los inicios del arte y luego, también, desde el nacimiento del cine, dos tendencias en las representaciones artísticas que hace el hombre. Esta convivencia pronto generará en el relato cinematográfico una tensión que subyace hoy entre fragmento y relato. Los hermanos Lumière proyectan en 1895 en el Salón indiano del Grand Café en París *Le repas du bébé (La comida del bebé)*. Se trataba simplemente de una acción, la de darle de comer al bebé, en la ocurrencia la sobrina de Louis Lumière.

²⁸⁵ Badiou, Alain (2008). *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 37. Alain Badiou hace una referencia comparando al artista (se ha demostrado que las pinturas de la gruta de Chauvet fueron hechas por un mismo hombre, artista) con Picasso. O sea el Panel de caballos de la gruta de Chauvet Pont-D'Arc (Ardecha, Francia) con *Homme tennat deux chevaux, 1939* de Pablo Picasso (pintura que se encuentra en el museo Ludwig, Colonia, Alemania).

²⁸⁶ Boorstin, Daniel (1994). *Los creadores*. Barcelona: Crítica. 142.

²⁸⁷ *Ibid.* 144-145. Mientras las pinturas del Cantábrico fueron descubiertas simultáneamente con la invención cinematográfica, en 1940, relata Boorstin que, en Francia, en plena ocupación nazi, se produce un descubrimiento análogo al de Altamira: a dos kilómetros del pequeño poblado de Montignac se encuentran las cuevas de Lascaux. Podríamos también hacer referencia a las pinturas rupestres que datan de 9000 años encontradas en la Patagonia argentina en la provincia de Santa Cruz, cerca de la cordillera de los Andes en La cueva de las Manos, donde podemos visualizar, por un lado, una especie de archivo genealógico donde conviven inscripciones de diferentes manos de la comunidad (manos de hombre, de niño, deformes (6 dedos), manos de anciano (revelan artritis) y de diferentes períodos históricos); y, a su vez, la descripción de escenas de caza donde no solo se refleja el relato de la caza sino también su estrategia y la dirección errática del movimiento del proyectil (bola) que iría a impactar en los Guanacos.

Al final de la proyección, una frase marcaría la teoría cinematográfica: “Las hojas se mueven”, junto con la que se reconocía el movimiento de las hojas de un árbol en el fondo de la imagen. Entre los varios que la han mencionado se encontraba Georges Méliès. En esa frase se desdeña (o por lo menos se minimiza) la historia, la construcción del argumento con su lógica narrativa (lógica narrativa puesta al servicio, en este caso, de una experiencia con poco interés por cierto). Méliès pone el acento en la potencia de la imagen, en el fragmento, en lo efímero de la imagen movimiento, en el tiempo que pasa. Lo cierto es que esta frase encierra una tensión propia de la naturaleza cinematográfica. Esa tensión pone de manifiesto el lugar que tiene el tiempo en el relato: estar a su servicio o constituirse en presencia pura. El cambio de paradigma del movimiento por el tiempo en los siglos XX y XXI y la consecuente llegada de las nuevas tecnologías ya no necesitarían de un observador avezado como Méliès ni de un observador virgen de imágenes como los espectadores del cine primitivo. Para percibir esa tensión escondida en el relato, bastaría con la percepción de un simple observador. El comentario de Méliès que señalan, entre otros, Ismail Xavier²⁸⁸ acompañará la historia del cine desde sus inicios. Esta tensión, según Rancière,²⁸⁹ entraña una relación entre dos movimientos: el desarrollo visual de las imágenes propias del cine y las intrigas narrativas dominadas por la lógica del relato aristotélico.

Un juego de fuerzas. Pausa que encierra movimiento

Jacques Aumont en *Que reste-t-il du cinéma?* escribe que la novedad más significativa desde el punto de vista estético de fines de siglo XX no sería la imagen digital (numérica), sino la posibilidad de poder interrumpir el flujo narrativo: introducir la *pausa* en el dispositivo. De esta forma se obtiene en palabras de Aumont (2012) una imagen detenida que encierra movimiento:

Cuando apuyo sobre la tecla *pausa*, yo produzco una imagen detenida –pero no una imagen fija: es una imagen que va a retomar su flujo, al menos potencialmente; es una imagen percibida

²⁸⁸ Xavier, Ismail (2008 [2005]). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas. 262-263.

²⁸⁹ Rancière, Jacques (2012). *La distancia en el cine*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas. 25-43.

como híbrida y no es por casualidad si ella ha fascinado tanto los teóricos de cine, en una época anterior a la video donde la técnica filmica no permitía producir cómodamente la pausa (se corría siempre el riesgo de romper o quemar la banda del filme). Es a partir de esta extracción contra natura de un fragmento inmóvil de la imagen móvil que hemos podido concluir que esta imagen híbrida continuaba a encerrar movimiento.²⁹⁰ La imagen detenida rompe el flujo, ella rompe también la relación con ese flujo: la fascinación, la absorción del espectador.²⁹¹

Podemos mencionar también un fragmento del escrito de Raymond Bellour “la interrupción, el instante” de 1987 sobre la detención del movimiento:

Existe un estado del tiempo que Deleuze no considera en su taxonomía activa de las imágenes: la interrupción del movimiento. Es decir, el instante, a veces único, fugitivo, pero quizás determinante, en que el cine da la ilusión de luchar contra su principio, si se lo define como imagen-movimiento.²⁹²

Y también lo que Bellour²⁹³ comenta de los conceptos de Roland Barthes en relación con la fotografía donde el semiólogo francés hace una diferencia entre *Studium* y *Punctum*. Mientras *studium* designa el sentido de la foto, *punctum* señala la fuerza del fragmento irracional, innombrable. Esta tensión que plantea Barthes para la fotografía tiene como paradoja su fuerza interior sobre todo representada en la foto de su madre muerta. Tomando la obra de Maurice Blanchot, *l'Arrêt de mort* y haciendo hincapié en la palabra Arrêt (detención), Raymond Bellour escribe en 1990:

[...] debemos captar lo que se conjuga en el título ejemplar del título de Blanchot, y sirve de hilo a su relato: la sentencia que pronuncia la muerte es a la vez lo que logra suspenderla, la da vuelta y la hace volver a la vida, el tiempo de una vida indeterminada, y el tiempo que dura el relato,

²⁹⁰Jacques Aumont menciona dos referencias sobre este tema. Una es la de Pierre, Silvie (1971). “Elements pour une théorie du photogramme”. *Cahiers du Cinéma*. N° 226-227. 1971. Y la otra de Bellour, Raymond (1990). *L'entre images*. París: Editions de la Différence.

²⁹¹ Aumont, Jacques (2012). *Que reste-t-il du Cinéma ?* París: Vrin. Col. Philosophie et cinema. 41.

²⁹² Bellour, Raymond (2009 [2002]). *Entre imágenes. Foto.Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue. Col. A oscuras Colihue imagen. 112.

²⁹³ Bellour, Raymond (2009). 117.

para cambiar la muerte por la fuerza arrebatadora de una plenitud de enigma, allí donde sin ello solo habría abandono, como en un *fort-und-da*²⁹⁴ de un nuevo género.²⁹⁵

Raymond Bellour²⁹⁶ plantea que no es casualidad que la detención de la imagen en el cine tenga una fecha histórica y que esta, a fines de la década de 1960, coincida justamente con la aparición de la imagen electrónica y el surgimiento del video con sus ramificaciones: la televisión y el video arte. Lejos de entrar en la polémica de establecer la primacía de una novedad estética sobre la otra (Aumont²⁹⁷ discute esta idea de Bellour sobre que hay un paralelo entre la aparición del video y de la pausa en la imagen), lo cierto es que podríamos establecer una analogía entre la implicancia que tiene en el flujo narrativo la posibilidad de detener la imagen con la estética propia a las nuevas tecnologías y el concepto, famoso por otra parte, con que Noël Burch (1982) denomina los planos objetos en Ozu: *pillow-shots*. Vemos cómo este concepto contiene una de las variables más importantes en la estética de Ozu que es la de encerrar el movimiento. Por otra parte, estos *pillow-shots* o *planos-objeto*, como mencionaremos más adelante, no solo constituyen una síntesis entre el movimiento y su detención, sino también establecen una relación donde lo exterior está contenido en lo interior, con lo que se logra una síntesis entre continuidad y discontinuidad como hace referencia Badiou en su seminario “El cine como experimentación filosófica” en la Alianza Francesa, en el año 2003, a la que ya hemos hecho referencia.

Un juego de fuerzas. El contexto

La síntesis ozuziana a la que hemos hecho referencia no solo es espacial sino también temporal. No solo da cuenta de las posibilidades de la imagen, a través de su

²⁹⁴ Referencia freudiana (*Más allá del principio de placer*, 1920) basada en el juego del nieto de Sigmund Freud (*fort-da*), que es retomada por Jacques Lacan. A partir de este concepto Lacan establece el momento constitutivo del sujeto en el orden simbólico. Se pone de manifiesto en cada presencia un fondo de ausencia, así como en todo acto de representación se constituye una pérdida.

²⁹⁵ Bellour, Raymond (2009). 3. Blanchot, Maurice (1948). *L'Arrêt de mort*. París: Gallimard. *Sentencia de muerte*. Valencia: Pre-Textos, 1985.

²⁹⁶ Bellour, Raymond (2009). 13.

²⁹⁷ Aumont, Jacques (2012). *Que reste-t-il du Cinéma ?* París: Vrin. Col. Philosophie et cinéma. 42. Nota al pie I.

descomposición, sino de la tensión que existe entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Ozu genera un Dispositivo *ancho*. Funciona como borde de tiempo—parafraseando a Foucault— que rodea el presente permanente del relato ozuziano, que lo delimita y que a su vez le dá la posibilidad de una infinita extensión.

Podemos retomar a Alain Badiou

[...] aquello que el Maestro de la gruta de Chauvet puso en movimiento, hace treinta mil años [...] es también lo que permanece, o aquello en lo cual permanecemos [...].²⁹⁸

El Dispositivo se hace ancho en el propio campo diegético. Es por eso que —como señala Kiju Yoshida—²⁹⁹ el público de Ozu, sus espectadores, tienen que mirar fijo a la pantalla, para moverse hacia atrás y hacia adelante entre el orden y el caos, y para sostener las imágenes cuyo significado son infinitos y ambiguos.

Así como las nuevas tecnologías que, como refiere Parente (2009), ya no consideran a la imagen como un objeto, sino como una especie de campo de fuerzas donde ocurre un acontecimiento; Ozu es precursor de esta transformación discursiva propia del cambio de paradigma, al mismo tiempo que integra esa *falla* que describe Rancière (2012) generada por ese “monstruo dividido entre la voluntad de control y la exigencia de libertad”.^{300,301} Esta noción de campo a la que nos referimos está íntimamente conectada con el concepto de lococentrismo que maneja Youssef Ishaghpour (2002).³⁰²

²⁹⁸ Badiou, Alain (2008). *Lógicas de los mundos, El ser y el conocimiento 2*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.37.

²⁹⁹ Yoshida, Kiju (2003 [1998]). *O anticinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac & Naify.

³⁰⁰ Comolli, Jean Louis (2010 [2009]). *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas. 120.

³⁰¹ Podemos también hacer referencia a Agamben, Giorgio (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. París: Desclée de Brouwer. Col. Arts & esthétique. 87-96, que definía, haciendo suyas las palabras de Paul Valéry, al cine como una zona difusa entre la potencia de la imagen y la del sentido.

³⁰² Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de la impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer. 55-60.

[...] a diferencia de la subjetividad y del individualismo occidental, el Yo japonés tendría necesidades de un contexto para poder definirse. Agustín Berque, nuestro iniciador en estos temas, llama a eso, por contraste con el “logocentrismo” de la tradición occidental, un “lococentrismo”. Para que cada uno sepa la identidad de todos y de sí mismo, para que mismo una palabra sea posible “lo que debe ser determinado– y que de hecho lo es con gran rigor– es la escena, el ambiente, el encuadre, o sea el contexto. Desde el momento en que esta determinación ha sido adquirida, la expresión de la persona puede fluir”.³⁰³

Habría en la lengua japonesa, dice el teórico iraní, una especie de borramiento relativo del verbo y del sujeto; o sea de la acción y de quien la enuncia:

Entonces, en el momento de la enunciación, el yo se calla para dejar hablar a otro “sujeto” de otra dimensión: el campo matriz conteniendo su individualidad. Y este campo se vuelve presente en el vacío y el silencio, donde subsiste la herida de la separación.³⁰⁴

A diferencia del logocentrismo occidental basado en el sentido de la palabra, en la substancia, la lógica del lococentrismo, escribe Ishaghpour, es el contexto, la forma. Es allí, en la independencia de la forma, donde aparece el real contenido.³⁰⁵

Un juego de fuerzas. Los personajes están *cargados*

Ozu construye con esas formas un campo de fuerzas; un escenario riguroso por donde se mueven los actores, limitados y congelados en la geometría, cuyos cuerpos tienen igual valor que otros elementos que componen el plano. Objetos y personajes se ubican con la precisión del ikebana, donde el tallo y la flor tienen tanta importancia como el espacio entre ellos.

³⁰³ *Ibid.* 57 y 47: Véase nota al pie nº 15 que remite a Berque, Agustín (1982). *Vivre l'espace au Japon*. París: PUF.

³⁰⁴ *Ibid.* 55-56.

³⁰⁵ *Ibid.* 58.

Si tomamos prestado de la física el concepto de campo,³⁰⁶ podemos pensar que sobre los personajes actúa un campo de fuerzas. Cada punto del espacio está “cargado”, hay una fuerza que opera sobre él que influye a distancia manejando las acciones. Ozu, admirador del cine americano, dice en relación con la película *My Darling Clementine*: “estoy realmente celoso de la relación que puede existir entre John Ford y Henry Fonda. Él no se mueve (hablando del personaje), no expresa nada: es la gran fuerza de Ford”.³⁰⁷ En ese sentido, el mismo Chishu Ryu, autor emblemático de Ozu, comentaba haberle oído decir al director que elegía trabajar con él porque era un actor poco hábil.³⁰⁸ Son también ilustrativos los dichos de Yasujiro Ozu en 1953 en relación con la construcción del personaje:

¿Qué es lo que yo entiendo por personaje? Y bien, en una palabra, humanidad. Si usted no alcanza a transmitir esta humanidad, su trabajo no vale nada. Es el objetivo de todo arte. En el cine, la emoción sin humanidad es un defecto. Una persona cuyas expresiones faciales son perfectas no llega necesariamente a expresar la humanidad. En efecto, la expresión de emociones hace seguidamente obstáculo a la expresión de humanidad. Saber cómo controlar la emoción y saber cómo expresar la humanidad a través de ese control es el trabajo del director.³⁰⁹

Este campo de fuerzas, entonces, funciona a la manera brechtiana, ubicando al espectador en un centro para que complete los movimientos, los sentimientos no expresados por el personaje, que un actor “poco hábil” es capaz de permitir. Los personajes ozuzianos se comportan como si la dirección y el sentido de sus movimientos estuvieran regidos por este campo. El prestigioso crítico japonés Tadao Sato, señala Burch (1982), explica que los personajes contruidos por el maestro nipón se comportan siempre como si fuesen observados. Explica que sus comportamientos en

³⁰⁶ Véase Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). “Ozu, *La geometría natural*”. En: Yoel Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.

Un campo es una parte del espacio en que cada punto tiene determinadas propiedades físicas. Este concepto traslada las propiedades de las fuentes (eléctricas o gravitatorias, por ejemplo) capaces de provocar fuerzas sobre la materia a distancia. Es una “geometría” en que cada uno de sus puntos tiene una propiedad física. Por ejemplo, en un campo eléctrico, las cargas ubicadas dentro de él sufrirán una dada fuerza en cada punto. Esta noción hace que el espacio sea autorreferente. No necesitamos considerar las fuentes que lo producen, pueden ser internas o externas al campo; ejercen su influencia “en ausencia y a la distancia”.

³⁰⁷ Citado por Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Letre du blanc. 150, nota 67.

³⁰⁸ Richie, Donald (1980). 143 (comentario de Chishu Ryu aparecido originalmente en Chishu Ryu, *Ozu to Watakushi*).

³⁰⁹ Richie, Donald (1980). 14, nota 22 (testimonios de Ozu aparecidos originalmente en la Revista “Kinema Jumbo”, diciembre de 1953).

todas circunstancias son “públicos”.³¹⁰ En *Akibiyori (Fin de otoño, 1960)*, la joven Ayako Miwa (Yoko Tsukasa) y su futuro novio Shotaro Goto (Keiji Sada) se encuentran en el corredor de un edificio de oficinas. Los movimientos de sus cuerpos describen dos trayectorias absolutamente simétricas. Estos movimientos están gobernados por las leyes del “campo natural” que Ozu crea: campo magnético que no se rige por los objetivos dramáticos que remiten a la geometría euclídea, instalada como ‘natural’ en el contrato social durante siglos, sino que están regidos por otra lógica que privilegia el lugar, el contexto, en vez de las acciones verbales.

Intertexto ozuziano

Este campo se extiende más allá de un espacio virtual de 360 grados. Se extiende como los poemas japoneses *Renga*³¹¹ entre los propios filmes del realizador a partir de la repetición de los actores y de los nombres de los personajes que estos encarnan. Como se ha planteado, actores y personajes intercambian roles en el mapa filmico de Ozu: Chishu Ryu es el padre (Shuhei Horikawa) en *Chichi ariki (Érase un padre, 1942)*, el padre (Shukichi Somiya) en *Banshun (Primavera tardía, 1949)*, el abuelo (Shukichi Hirayama) en *Tôkiô monogatari (Viaje a Tokyo, 1953)*, el padre (Shuhei Hirayama) en *Samma no aji (El Gusto del sake, 1962)*. Setsuko Hara es la hija (Noriko³¹² Somiya) en *Primavera tardía*, la hermana menor (Noriko Mamiya) en *Bakushu (Verano precoz, 1951)*, la viuda (Noriko Hirayama) del hijo muerto de los Hirayama, en *Cuentos de Tokio* y la madre (Akiko Miwa) en *Akibiyori (Fin de otoño, 1960)*.

Veamos los comentarios de Octavio Paz (citados por Arturo Sala, 2004) acerca de los poemas *Renga*:

El *renga* debe haber ofrecido a los japoneses la posibilidad de haber salido de sí mismos y pasar del anonimato del individuo aislado al círculo del intercambio y el reconocimiento. Aunque el *renga* esté regido por reglas que no son menos estrictas que las de la etiqueta, su objeto no era

³¹⁰ Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme e signification dans le cinema japonais*. París: Gallimard/ Cahiers du Cinéma . Col. Cahiers du Cinéma . 191.

³¹¹ Véase Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Yasujiro Ozu, o la filosofía de la vacuidad”. En: Yoel, Gerardo (comp.) (2004). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s) Temporalidad y Nuevas Tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 137-138.

³¹² La famosa trilogía de Noriko interpretada por Setsuko Hara en *Primavera tardía (1949)*, *Verano precoz (1951)* y *Viaje a Tokio (1953)*.

imponer un freno a la espontaneidad personal, sino abrir un espacio libre para que el genio de cada uno se manifieste sin herir a los otros ni herirse a sí mismo.³¹³

La construcción del Intertexto³¹⁴ ozuziano se despliega entre significantes y significados a partir de determinados gestos y objetos que se relacionan entre sí, sea a partir de analogías o como un complemento entre escenas de diferentes filmes. Por ejemplo, como señala Hasumi (1998), podemos hacer mención de un objeto y un gesto que se repiten y se relacionan entre sí en dos filmes: en *Sôshun (Primavera precoz, 1956)* y en *Sanma no aji (El gusto del sake, 1962)*. En *Primavera precoz*, Masako Sugiyama (Chikage Awashima) lleva un repasador sobre su cuello mientras se encuentra en la cocina, inquieta y celosa por la demora de su esposo, hablando con su madre. En el momento que este llega, se saca de un gesto violento el repasador y, estrujándolo, lo tira sobre la mesa y deja entrever su enojo. En *El gusto del sake*, la hija casadera Michiko Hirayama (Shima Iwashita) lleva el mismo repasador en el cuello mientras plancha la ropa de su padre y de su hermano menor, cuando su padre borracho llega a casa y le ordena amablemente a su hija que se siente a conversar con él y deje las tareas domésticas. Shuhei Hirayama, influenciado por sus amigos, le dice que llegó la hora de casarse. Michiko, con un movimiento ligero, elegante y con cierta violencia, se saca el repasador del cuello y lo deja en la mesa, con lo que expresa su enojo³¹⁵. Estos ejemplos no solo sirven para mostrar los gestos de indignación de las jóvenes mujeres, sino para establecer un hipertexto donde los filmes de Ozu entran en diálogo. Ver imágenes en el anexo B de este capítulo.

Este Intertexto no solo conecta significantes (el repasador en el cuello) que entran en diálogo, sino también lo hace a través de significados (la velada molestia femenina). Como señala Hasumi, el gesto de tirar un trapo o las propias vestimentas en el suelo, de forma automática y en cualquier lado, está reservado a los hombres de la casa (maridos, padres, hermanos), así como está reservado a las mujeres el gesto de recogerlos. En ese

³¹³ Arturo Sala cita a Octavio Paz: “La traición del haiku”. En: *Obras Completas*, vol. 2. México D. F.: FCE. Letras Mexicanas. 348. Veamos: Sala, Arturo (2004). 137

³¹⁴ Es el conjunto de fragmentos convocados en un corpus dado.

Véanse Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (dir.) (2005 [2002]). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu. 337-338. Véanse también Aumont, J. y Michel Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca. 128.

³¹⁵ Shiguéhiko Hasumi (2013). “Yasujirô Ozu et ses “femmes indignées”. En: – Diane Arnaud y Mathias Lavin (2013), *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 195.

sentido, el gesto de sacarse el repasador y tirarlo cobra un significado más fuerte ya que representa la indignación de las mujeres.

Ozu no es el único realizador que explicita su teoría sobre la puesta en escena y que genera un diálogo entre sus filmes. El propio Alfred Hitchcock³¹⁶ -como ya mencionamos- también lo hacía. Pero, a diferencia del maestro inglés que subordina todo a la idea; en Ozu, en cambio, se subordina todo al espacio, al campo. La repetición de los elementos y su ubicación en el espacio amplían el campo fílmico hacia afuera buscando entrelazar nombres y roles de personajes. Ello genera un intertexto que entrama toda la obra. Por su parte, hacia el interior los personajes de Ozu se presentan como una especie de *anfitriones* de sus *huéspedes*, los espectadores, que no se identifican con los personajes. Esto se debe a que las miradas de los personajes no se implican entre ellas, se dirigen hacia *casi* el centro del cuadro y producen una especie de espacio intermedio, donde, como plantea el crítico francés Alain Bergala (1980)³¹⁷ se construye una especie de espectador *flotante*. Este espectador *flotante* deambula en un espacio intermedio que implica necesariamente la ampliación del campo virtual. Podríamos agregar también que, como plantea Donald Richie (1982),³¹⁸ los espectadores se ubican en el centro de la diégesis y participan en el intercambio de miradas. Al quedar en el centro del escenario, buscan *abrir*³¹⁹ la imagen en sus diferentes capas virtuales, tanto hacia afuera para generar un intertexto que al igual que los poemas renga se relaciona con sus filmes como señala Hasumi y hacia adentro

³¹⁶ Podemos establecer dos trilogías en Hitchcock, por un lado como señala Chabrol y Rohmer, entre los siguientes filmes: *La ventana indiscreta* (1954), *El hombre que sabía demasiado* (1956) y *Vértigo* (1958), y por otro lado como señala, Zizek: *Intriga internacional* (1959), *Psicosis* (1960) y *Los pájaros* (1963).

En relación a la participación del realizador inglés en sus filmes, son muy famosas sus apariciones que funcionan no solo como una firma en el filme (como emulando por ejemplo a los renascentistas como Signorelli), sino mostrando una clave de lectura para plasmar la idea del propio filme. Por ejemplo en *La sospecha* (1941), Hitchcock aparece colocando una carta en un buzón (el filme trata sobre el punto de vista y toda la información está mediada, en este caso por la carta, el correo) o en *Extraños en un tren* o *Pacto siniestro* (1951) se produce un cruce entre Hitchcock que sube al tren llevando consigo un contrabajo y Guy que desciende de este llevando a su vez un par de raquetas de tenis. El filme trata sobre la potencia de la naturaleza humana y Hitchcock utiliza una figura geométrica (una recta atravesada por un círculo, o sea, una raqueta de tenis o un contrabajo por ejemplo) para señalar que los personajes y los seres humanos pueden intercambiar sus roles (el bien se transforma en mal). Véanse C. Chabrol y E. Rohmer (2010). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.

³¹⁷ Alain Bergala (1980). “L’homme qui se lève”, en *Cahiers du Cinéma* n° 311. 29.

³¹⁸ Richie, Donald (1982). 170.

³¹⁹ Dice Badiou: “Podríamos decir que el movimiento del cine es *abrir la imagen*; mostrar cómo en la imagen íntima existe la posibilidad de la gran imagen”. Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine I. Imagen, estética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 59.

donde, su público, tiene que mirar no solo al centro de la pantalla, sino buscar otras imágenes en capas de espacios virtuales que se disponen ambiguamente en un espacio periférico. Kiju Yoshida (2003) escribe al respecto que las miradas de los personajes parecen flotar en el aire y al no establecer una correspondencia espacial entre sus cuerpos provocan en el espectador “una desagradable sensación de náusea”.³²⁰

Las formas en Ozu se autonomizan. Se extienden hacia afuera como el Plano de apertura de la película *Ukigusa* (*Hierbas Flotantes*, 1959), *remake* de *Ukigusa Monogatari* (*Historia de una hierba flotante*, 1934). En ese Plano Objeto, las partes superiores e inferiores del faro y de la botella prefiguran dos rectas paralelas, con lo que dan idea de escape, de exterioridad, hacia fuera, centrífuga, que cierra en el infinito. Es un tipo de repetición inversa que la del árbol de *Banshun* (*Primavera tardía*) fractal natural, cuya autosimilaridad se conjuga hacia su propio interior de manera centrípeta.

Entonces, como se dijo al principio, los módulos del engranaje formal ozuziano tienen un mismo valor al igual que las imágenes discretas digitales; se *abren* de manera autorreferente, parafraseando a Fargier, en una multiplicidad de imágenes como el video y se extienden buscando la unicidad del mundo como el cine.

2. ENSANCHAR EL DISPOSITIVO. HACIA EL INTERIOR,

HACIA EL EXTERIOR

Podemos definir la sistemática Ozu a través de tres operaciones de puesta en escena: la ruptura con la continuidad narrativa a partir de la construcción de los *faux-raccords* (se alterna con la aplicación de la contigüidad de miradas tradicional), la función de los planos objeto en la estructura del filme (congelan el flujo narrativo y, a su vez, obturan la figura narrativa del fuera de campo), y la organización topológica del plano: fragmentación, repetición y fractalidad que genera autonomía y autorreferencia. Esta estética construye un campo gravitatorio que se extiende más allá de los 360 grados y navega en un intertexto que *ensancha* el dispositivo y dialoga con las imágenes en todas sus configuraciones: pintura, fotografía, imagen filmica, electrónica y digital.

³²⁰ Yoshida, Kiju (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify. 267.

Ozu construye su arquitectura narrativa con módulos y planos a los que les asigna una doble función: la de sostener todo el edificio del filme y, al mismo tiempo, constituirse en una unidad independiente. Esta última función que adquiere el plano toma forma siguiendo una serie de operaciones ejecutadas a través de la puesta en escena: la alteración de los *raccords* de miradas, de orientación y de posición (principios básicos de la continuidad narrativa) y de una especie de clausura del recurso del fuera de campo³²¹ como plantea Dominique Villain (1984). La consecuencia de la renuncia de Ozu a la tradicional posibilidad narrativa del fuera de campo, es darle al plano una consistencia autorreferente, similar a la del video. Plantea Jean Paul Fargier (2004) que para el video nada viene de afuera por lo que ignora el fuera de campo. Y establece el crítico y teórico francés una comparación entre cine y video sobre esta figura narrativa.

A diferencia del espacio cinematográfico, que no ambiciona más que restituir la unicidad del mundo mediante la unicidad de la toma, el espacio videográfico solo existe abriéndose a la multiplicidad.³²²

Sin embargo, esta especie de clausura del recurso de fuera de campo no implica que Ozu haya renunciado a la exterioridad, sino que instala otra relación con ella, con las imágenes del mundo, las que no están en la trama. Utiliza, para ello, los llamados planos objetos que producen una pausa en el flujo de las historias y dan lugar a otro tipo de sintaxis. Los planos objetos tienden un puente entre la tensión existente entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Son los testigos quietos del paso del tiempo en el constante contrapunto entre lo eterno y lo pasajero en su obra. Su sintaxis, además de fracturar el flujo narrativo, refuerza la independencia de cada plano y pone en evidencia la discontinuidad propia del soporte fílmico. Esta doble acción produce un estilo cinematográfico que, como se ha planteado, es una síntesis entre continuidad y discontinuidad.³²³

³²¹ Villain, Dominique (1984). *L'oeil a la Camera. Le cadrage au cinema*. París: Cahiers de Cinéma/Ed. de l'Etoile. Col. Essais. 122.

³²² Fargier, Jean Paul (2004). "La casa vacía, la piscina y la estación o el mundo que Viola encanta". En Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 305.

³²³ Badiou, Alain (2004). 50.

En el diseño topológico del plano, Ozu construye un espacio geométrico donde lo exterior está contenido en el interior a partir de la clausura del concepto de fuera de campo, por un lado, y, por otro, a partir de que las miradas de los personajes actúan posicionando a los espectadores como *huéspedes* y los incluye en la diégesis. En este campo atravesado por un juego de miradas, se subvierte la lógica gramatical de la estructura clásica (sujeto-verbo) por otra (contextual). La síntesis entre continuidad y discontinuidad se prolonga en este espacio donde, como observa Isaghphour (2002), se privilegia la forma y no la substancia a la vez que se resignifica el concepto que resulta de la integración de esa *falla* que describe Rancière (2012) donde conviven la lógica propia de las imágenes con la de la argumentación que produce la estructura clásica.

Intertextos semánticos y formales

En Ozu, señala Hasumi (1998), una imagen esconde siempre otras.³²⁴ Por ejemplo, la escalera que nos conduce al primer piso reservado para las mujeres solteras no se muestra en *Primavera tardía* (1949) ni en ninguna otra de las películas del tercer período. La escalera va a aparecer recién en un plano fijo en la última secuencia de su última película, *El gusto del sake* (1962), resignificando la “ausencia” de las demás. Como ya se ha mencionado, esta operación de puesta en escena construye un intertexto en el que el cineasta establece un diálogo entre sus propios filmes, a través, por ejemplo, formalmente, de la imagen no mostrada de la escalera. O, en el aspecto semántico a través de las historias que se narran, dramas simples, lineales, cuyo tema fundamental es la familia japonesa. Asimismo, el intertexto ozuziano establece un diálogo en relación con filmes de otros directores que también se despliega en el tiempo, anticipando el futuro o evocando el pasado. Pueden mencionarse, por caso, dos ejemplos que menciona el crítico japonés Hasumi: en *Sono yo no tsuma* (*La esposa de noche*, 1930) Eimiko Yakumo anuncia con su sombrero de fieltro la aparición— treinta años después— de Jean Seberg en *À bout de souffle* (*Sin Aliento*, 1959) de J. L. Godard y la escena de la caída de la escalera en *Kaze no naka no mendori* (*Una gallina al viento*, 1948) que nos

³²⁴ Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujirô Ozu*. París: Éditions de L'Étoile/ Cahiers du Cinéma. Col. Auteurs. 216.

remite a Vivian Leigh en *Gone with the wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939)³²⁵ de Victor Fleming.³²⁶ También podemos mencionar en filmes del período mudo de Ozu alusiones directas al cine americano. Un ejemplo es *Tokyo no Onna* (*Una mujer de Tokio*, 1933) –veamos anexo E1–: el hermano y la novia miran el extracto de Lubitsch (episodio interpretado por Charles Laughon (oficinista) que reacciona al saberse millonario) del filme colectivo *If I had a Million* (*Si yo tuviera un millón*, 1932).³²⁷ O, finalmente, establecer una relación de analogía, como se ha señalado en el capítulo II, entre *Tokyo no yado* (*Un albergue en Tokio*, 1935) –la escena en la que el hijo mayor (Zenko) le levanta el ánimo al padre (Takeshi) en un momento de desesperanza– y las escenas finales de los filmes de Vittorio De Sica: *Ladri di biciclette* (*Ladrones de bicicleta*, 1948) –el pequeño hijo salva al padre de ir a la cárcel y lo consuela– y *Umberto D* (*Umberto D*, 1952) –el pequeño perro Flike salva del suicidio a su amo, el funcionario jubilado Umberto Domenico Ferrari (Carlo Battisti).

La temática en los filmes de Ozu casi no varía, a punto tal que se podrían encadenar varios filmes entre sí, sin alterar demasiado la propia estructura de cada uno. El intertexto de Ozu bien podría prolongarse en el diario del propio realizador: el tono, el clima de lo escrito podrían ser parte del repertorio textual de los personajes de los filmes de Ozu. Veamos, entonces, unos ejemplos de las líneas que este escribiera en sus diarios:

[...] Alerta de tifón para esta noche. Hoy he comido el primer samma de la temporada.³²⁸

Día de descanso en casa. Relectura, entre otras cosas, de la novela de Tanizaki Junichiro Jotaru. Esta mañana, cuando yo dormía todavía, mi madre subió a mi cuarto para preguntar si algún día me iba a casar ... Aquí estoy, perturbado por esa manía que tienen los criadores de canarios de buscar siempre su acoplamiento.³²⁹

³²⁵ *Ibid.* 216.

³²⁶ El filme fue dirigido por otros cuatro directores (aparte de Fleming ya mencionado): George Cukor, Sam Wood, W. Cameron Menzies y B. Reeves.

³²⁷ Entre los directores que participan figuran Norman McLeod, James Cruze, entre otros.

³²⁸ Anotación realizada por Ozu el 23 de septiembre de 1935. Como ya señalamos en el cap. I, n. 88, samma es un pescado japonés. A este pescado hace referencia el título del último filme de Ozu: *Samma no aji*, 1962 (aunque también se lo traduce por *El gusto del sake*). Ozu, Yasujiro (2000 [1993]). *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía/Ricardo Muñoz Suay/Donostia Cultura/Centro Galego de Artes da Iamxe. Edición a cargo de Núria Pujol y Antonio Santamarina. 63.

³²⁹ Tanizaki, J: En Japón el nombre de la familia (apellido) va primero por eso respetamos el orden de la cita. En la casa materna de Ozu se criaban peces y canarios.

El domingo 4 de febrero de 1962, luego del fallecimiento de su madre, Ozu escribe en sus diarios:

Inicio de la primavera. Durante la cena, llamada de Yamanouchi anunciándome la muerte de mi madre. He tomado un taxi y me he marchado a Tateshina a las 21 hs. Antes de tomar el tren hacia Kamakura, he comido unos fideos chinos en la estación de Kofu.³³⁰

Domingo 11 de febrero (segundo cuaderno):

Sol. Hace muy, muy buen tiempo y los ciruelos han florecido de golpe. Ha venido mi hermano mayor y Yoshihishige se ha vuelto a casa con él.³³¹

Lunes 12 de febrero (segundo cuaderno):

Sol. Tras todos estos días sin lluvia, el aire está seco y todo el mundo se encuentra griposo [...].³³²

Lunes 14 de mayo (segundo cuaderno):

Nubes y lluvia por la noche. Cien días desde el fallecimiento de mi madre. Paseo hasta el gran cerezo, que ha empezado ya a florecer. A partir de mañana, Noda y yo vamos a ponernos por fin al trabajo.³³³

Después del entierro de la madre de Ozu, Kogo Noda– su amigo y guionista– encuentra en sus carnets estas líneas:

³³⁰ Diarios de Ozu: Domingo 4 de febrero de 1962.[segundo cuaderno]

Yasujiro Ozu (2000), *Antología de los diarios de Ozu*, Valencia, Filmoteca Documentos.300.

³³¹ *Ibid.* 301.

³³² *Ibid.* 301.

³³³ *Ibid.* 305.

Bajo el cielo la primavera está florida, los cerezos están maravillosos, aquí me siento distraído y pienso en el gusto del samma,³³⁴ las flores del cerezo están arrugadas como trapos, el sake es amargo como un insecto.³³⁵

Sin bien tanto los temas (la familia japonesa) como el género (*Shomín-Geki*) al cual pertenecen los filmes de Ozu son invariantes, podemos observar cambios formales y de contenido. Vemos, por un lado, que en el período anterior a la guerra el nivel social de la familia es más pobre y, por otro lado, que si bien la familia es el centro, ese tronco tiene ramificaciones en la vida de estudiante, en las relaciones dentro de la fábrica, etcétera. En cambio, en los filmes posteriores a la guerra, el nivel social de la familia ya es de clase media y, en cuanto a la temática sobre la disolución de la familia japonesa, autorreferente: todo empieza y termina en ella. Estos cambios reflejan el desarrollo económico de la vida de los japoneses, como también la influencia cultural americana. Tales rasgos estarán presentes también en la propuesta estética: planos más largos, rarefacción de los movimientos de cámara. En cuanto a la influencia de la cultura americana, podemos ver netas diferencias entre *Primavera tardía*, filme que inicia el tercer período del cineasta donde se muestra como la cultura americana penetra en la sociedad japonesa y *El gusto del sake*, que cierra la filmografía del realizador y en el que la cultura americana es aceptada como propia.

En *Primavera tardía*, por ejemplo, Noriko se encuentra con el amigo del padre (Jo Onodera), van a ver una exposición colectiva de arte y luego, en el café de la Agrupación de Bellas Artes, Onodera le comenta a Noriko riéndose de la influencia occidental que las cosas han cambiado mucho, y entre risas le hace un comentario sobre una de las obras de la muestra: “¿Has visto a aquel niño apuntando a la paloma de aquella estatua? Parecía el mismísimo Guillermo Tell”. Otro ejemplo es cómo la tía de Noriko, Aya Kitagawa (Yumeji Tsukioka) pone en valor al candidato a matrimonio que esta le presenta: “Se parece a Gary Cooper, por lo menos en una parte de su cara”. Y luego Noriko le dice a su amiga intentando convencerse de las cualidades del pretendiente:

³³⁴ Véase nota al pie 69. También se puede traducir por “querida madre” (en ese caso sería sama).

³³⁵ Richie, Donald (1980). 268 (cita original en *Ozu to in otoko*).

Noriko: Mi tía dice que se parece a Gary Cooper.

Amiga: ¡No me digas! ¡Qué suerte! A mí siempre me gustó Gary Cooper.

Noriko: Yo creo que se parece a nuestro electricista.

Amiga: ¿Y el electricista se parece a Cooper?

Noriko: Sí, es igual a él.

Amiga: Entonces, seguro se parece a Gary Cooper. Qué suerte! ¡Y qué cara! ¿Por qué te preocupas? No tienes que pensarlo: ¡cásate con él!

En *El gusto del sake* vemos cómo la sociedad ya está atravesada por la cultura americana y la acepta. Esto queda muy claro en la escena que describimos a continuación. Hirayama y Sakamoto se encuentran por azar en el restaurante del viejo profesor “el Calabaza”. Este último lo reconoce, ha sido su capitán en la Segunda Guerra Mundial y le propone festejar el reencuentro en un lugar mejor que él conoce. Luego, en el bar Torys, mientras toman whisky en la barra y se escucha en el tocadiscos una marcha militar de la marina japonesa (Gunkan Machi, compuesta a mediados del siglo XIX, tiene características occidentales), se establece el siguiente diálogo:

Sakamoto: ¿Cómo pudimos haber perdido la guerra? Fue una época muy difícil. Mi casa se quemó. No había nada que comer, los precios subían— le dice a la camarera que saque la música (la marcha militar)— Mi suegra me prestó dinero para montar el taller. Ahora me va bastante bien.

Hirayama: ¿Sólo tuviste una hija?

Sakamoto: No, tengo otra hija mayor. Pero ya la casé. Me hará abuelo en cualquier momento. A usted seguro que le fue mejor.

Hirayama: No, yo también la pasé mal. Pero, unos amigos me encontraron trabajo.

Sakamoto: Mientras toma un sorbo de Whisky le pregunta a Hirayama: Si Japón hubiese ganado ¿cómo serían las cosas?

Hirayama: Hi, asiente sin responder.

Sakamoto: Si hubiésemos ganado estaríamos en Nueva York. Sí, en Nueva York, nada de imitaciones. En América.

Hirayama: Puede ser...

Sakamoto: Pero perdimos –La camarera le deja la botella de Whisky en la barra–. Y ahora los jóvenes menean el trasero al ritmo del jazz. Si hubiésemos ganado... los de ojos azules llevarían pelucas negras –hace el gesto como colocándose una– y mascarían chicle al ritmo del shamisen.³³⁶

Hirayama: Tal vez fue una suerte perder. –responde escuetamente–.

Sakamoto: ¿Usted cree? Sí, puede ser –mientras toma la botella y se sirve–. Nos hemos deshecho de esos idiotas arrogantes. Usted no, señor. Usted es diferente.

Hirayama: ia, ia.

Sakamoto: beba, señor.

Entra la propietaria (Hirayama le dirá posteriormente a sus hijos que se parece a su madre ya fallecida).

Sakamoto le presenta a Hirayama: es el capitán de mi barco. Ella le dice: ¿Quieres que la ponga otra vez? –se refiere a la marcha militar llamada: Gunkan Machi–.

Sakamoto: Sí claro, bebamos señor. Es estupendo, estoy loco de contento.

Inmediatamente y por iniciativa de Sakamoto los tres, en un acto coreográfico que hace recordar a sus filmes de estudiantes de la década de 1930, hacen una parodia del ritmo y la disciplina militar al compás de la música. La escena termina con un primer plano de una de las lámparas (araña de techo) que ilumina el lugar (plano objeto) y luego sobre otro plano objeto del cartel luminoso que anuncia el bar Torys.

En relación con los cambios formales producidos en este último período de Ozu (desde 1949 a 1962), ya hemos señalado los más importantes: la detención de los movimientos de cámara, la fractalidad. Transcribimos, en ese sentido, un pequeño fragmento de la mesa redonda cuyo origen es la retrospectiva que se le dedica a Ozu en el 32º Festival Internacional del filme de Locarno en 1979. El resultado de esta mesa redonda –cuyos

³³⁶ Instrumento musical japonés. Especie de laúd con tres cuerdas que se toca con una púa. La música es uno de los oficios tradicionales de los ciegos en Japón. Véase el Glosario en Sato, Tadao (1997 [1995]). *Le Cinéma Japonais Tome I*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou. Col. Cinéma pluriel. 228.

principales interlocutores fueron: Tadao Sato (crítico), Kazuo Miyagawa (operador), Tomo Shimokawara (decorador), Yuharu Atsuta (director de fotografía)– fue publicada por Donal Richie (1980).

Atsuta: Él decía que esta posición (habla de la posición baja de la cámara, llamada también por Sadao Yamanaka la posición del ojo de perro) es la más conveniente para comprender el estilo de vida japonés. Yo comparto su opinión. Me parece que hay que ser Oriental para fijar la posición de la cámara tan baja.

Shimokawara: Él decía también que la altura de la cámara se había vuelto ligeramente más alta con la evolución del modo de vida.³³⁷

3. ENSANCHAR EL DISPOSITIVO. LA MÚSICA

Congelar el movimiento

Primavera tardía (1949)³³⁸ inicia el tercer período del cineasta japonés. A partir de allí y hasta su último filme, *El gusto del sake*, 1962, Ozu tiende hacia una progresiva detención en los movimientos de cámara (el último movimiento de cámara se realiza en *Sôshun* (*Primavera precoz*, 1956), a un diseño del plano que prioriza la geometría de la casa tradicional japonesa y a la emergencia de la geometría fractal, geometría autosimilar y autocontenida, cuya esencia es la repetición y, por ende, la variación de un módulo característico a distintas escalas.

Ozu es como un pintor que juega permanentemente con tonos opacos, donde resalta fugazmente el color rojo (su primer filme en color es *Higanbana* (*Flores de equinoccio*, 1958), Las intrigas apenas son perceptibles, por lo menos si tomamos como referencia el canon occidental. Como ya señalamos Ozu dominaba perfectamente las técnicas

³³⁷ Richie, Donald (1980). 190.

³³⁸ Los primeros filmes de Ozu después de la Segunda Guerra Mundial son: *Nagaya shinshi roku* (*Historia de un vecindario*, 1947) y *Kaze no naka no mendori* (*Una gallina al viento*, 1948). Sin embargo, con *Primavera tardía* (1949) comienza su tercer período. Y esto es debido a la temática más centrada en la familia japonesa, por un lado; por otro, al nivel social alcanzado por los japoneses, a la influencia de la cultura americana y, por supuesto, a la evolución formal de sus filmes.

americanas, como lo demuestran sus primeros 27 filmes. Esta influencia de sintaxis formulada por Griffith era común a todos los jóvenes realizadores japoneses de la época. La influencia del cine americano no se limitaba al tipo de estructura narrativa sino que, la imitación se daba también en el tipo de construcción del personaje y en el contenido de las historias. En uno de los primeros filmes mudos japoneses que se conservan, *Rojo no Reikon (Almas en la ruta, 1921)* de Minoru Murata, podemos observar en personajes y costumbres, copias de los filmes americanos y ajenos al modo de vida de los japoneses. Por ejemplo, una de las tres historias que se mezclan en la narración de *Almas en la ruta* nos describe a una joven mujer burguesa que vive en una casa de estilo occidental y que se dispone a festejar la Navidad con todos los ingredientes y moralejas de un filme de Griffith. Esta joven mujer, por otro lado, es protagonizada por la actriz japonesa Yuriko Hanabusa,³³⁹ conocida como la Lilian Gish japonesa por su imitación de la diva del cine mudo americano. En relación con la influencia del cine americano en el japonés, Kiyohito Ushihara, guionista de *Almas en la ruta* declaraba:

Nosotros, los jóvenes cineastas de la época, estábamos bajo la influencia del cine americano y sobretodo de Griffith. [...] Pretendíamos que en un filme tendría que haber un sujeto coherente teniendo este un significado social. Para nosotros *The Birth of a Nation (Nacimiento de una Nación, 1915)* e *Intolerance (Intolerancia, 1916)* de Griffith era el evangelio [...].³⁴⁰

El propio Ozu, en 1923, cuando ingresa a los estudios Kamata de la Shochiku como asistente de cámara, declaraba, ante el estupor de su responsable, que solo recordaba tres filmes de origen japonés.³⁴¹ Luego, a partir de la evolución de su estilo, Ozu prescindiría de algunos recursos típicos del cine clásico como el fundido encadenado, los movimientos de cámara y la intriga como motor del filme. En un reportaje en la

³³⁹ Véase Sato, Tadao (1997). 78-81.

Desde sus inicios la Shochiku forma actrices. La primera gran diva fue Sumuko Kurishima, que representa un tipo de mujer ingenua y emancipada y que es llamada “la amiga japonesa”, en analogía con la conocida actriz Mary Pickford, llamada “la amiga americana”, que en la misma época gozaba de gran popularidad en Estados Unidos gracias a su personalidad espontánea y petulante.

³⁴⁰ Citado por Kikuo Yamamoto en el cap. 7 de “Naissance du Cinéma Japonais, son développement et le Cinéma Etranger”, publicado en *Le Cinéma Japonais de ses origines à nos jours* por la Cinémathèque Française/Hiroko Govaers (1984), París: Mandara.

³⁴¹ Richie, Donald (1980). 211 cita Ozu Watashi no Shonen Jidai (Mi juventud) Makishoten. Tokio, 1954.

revista *Kinema Jumbo*, en junio de 1958, Ozu respondía frente a la pregunta de si alguna vez había utilizado el fundido encadenado: “¡Pero sí! La panorámica también, pero hace cerca de veinticinco años que ya no las utilizo”.³⁴² Y en relación con la intriga Ozu afirmaba: “Los filmes con intrigas cocidas con hilo blanco me aburren ahora [...] Se entiende que un filme debe de tener una estructura o bien no es un filme, pero yo pienso que un filme no es bueno si tiene demasiado drama y acción”.³⁴³

La sistemática Ozu, a partir de 1933 (su segundo período), deja de lado la sintaxis americana (en términos de Noël Burch, el modo de representación occidental) que se estructura narrativamente a partir de la transparencia³⁴⁴ para –como ya se explicitó– poner de relieve la producción de sentido, la bidimensión del cuadro. La repetición y la opacidad están al servicio de que podamos percibir la variación de lo que no permanece: la irrupción de la emoción que se desata apenas se trasgrede la regla.

Analizaremos, a partir de la música, dos secuencias de los filmes *Primavera tardía*, 1949 y *El gusto del sake*, 1962. Antes de hacerlo, es necesario trazar un muy breve panorama histórico de la función de la música en el cine japonés.

Breve introducción a la música en el cine japonés

El escritor japonés Junichiro Tanizaki (1994) escribía en relación con el sonido los cambios que la influencia cultural occidental implementaba en Japón:

A propósito de Ishiyama,³⁴⁵ he aquí otra historia curiosa: dudaba yo sobre el lugar que elegiría ese año para ir a ver la luna de otoño y me decidí finalmente por el monasterio de Ishiyama, pero la víspera de luna llena leí en el periódico una noticia en la que se me informaba que, para aumentar el disfrute de los visitantes que fueran al monasterio al día siguiente por la noche para

³⁴² Reportaje aparecido en *Kinema Jumbo* en junio de 1958 y reproducido por la revista francesa *Positif* n° 214.

³⁴³ Sato, Tadao (1978). “Au– delà de la culture Zen”. *Cahiers du Cinéma* n° 286. Marzo de 1978.

³⁴⁴ El concepto de transparencia (cine clásico) y opacidad (cine moderno) corresponde a Xavier, Ismail (2008 [2005]) y está desarrollado en el libro *El discurso cinematográfico, entre la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.

³⁴⁵ Tanizaki, Junichirò (1994). *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela. 81, n. 31. Monasterio sobre el lago Biwa.

contemplar la luna, habían colocado por los bosques una grabación de la Sonata al claro de luna. Esta lectura me hizo renunciar al instante a mi excursión a Ishiyama. Un altavoz es un azote en sí mismo, pero yo estaba convencido de que si se había llegado a eso, sin duda alguna también habrían iluminado la montaña con bombillas distribuidas artísticamente para crear ambiente.³⁴⁶

Si realizamos un muy breve recorrido por la historia de la relación entre el sonido, la música y el cine en Japón nos encontramos con muchos elementos que serían utilizados y transformados en conceptos estéticos donde Ozu abrevaría.

Nos podemos remontar a la época Edo (1603-1867) para encontrar en el *Juego de sombras* chino los antecedentes del cine. Estos espectáculos de sombras, comenta Tadao Sato³⁴⁷ (1997) desaparecerían con la introducción del cine en Japón. También existirían en Occidente, pero la diferencia es que, como observa Tadao Sato (1997), en Japón eran acompañados de una narración cantada de diversos orígenes: Sekkyobushi (origen budista), Joruri (origen en el Bunraku), Nagauta (origen en el Kabuki) y Naniwabushi (canto popular originario de Naniwa, actual Osaka).

Los inicios del cine en Japón (1896-1897) marcarían también el fin de otros antecesores del cine como los panoramas y el dispositivo denominado Mozoki Karakuri (una especie de visor desde donde se ve una sucesión de imágenes). En *Nagaya Shinshi Roku* (*Historias de un vecindario*, 1947) vemos justamente a Chishu Ryu jugar con ese dispositivo.

Como se ha planteado en el capítulo II el lugar de la palabra y de la música era ocupado por el benshi, que a diferencia de los presentadores occidentales demora mucho en desaparecer y ser reemplazado por la sincronía del sonido con la imagen. El rol del benshi, como lo plantea Noël Burch (1982),³⁴⁸ va a ser determinante en la aparición de una nueva propuesta estética donde se plantearía otro modelo de representación (modo de *presentación* según Burch) emparentado con la estética generada por la cinematografía en la década de 1930 en Japón, que el propio Noël Burch denominaría la edad de oro del cine japonés. Podemos mencionar también al benshi como uno de los “precursores” de la función *pausa* que mencionamos arriba haciendo alusión a los

³⁴⁶ *Ibid.* 82.

³⁴⁷ Sato, Tadao (1997). *Le cinéma Japonais Tome I*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou. 10-20.

³⁴⁸ Burch, Noël (1982). *Pour un spectateur lointain*, París: Gallimard– Cahiers du Cinéma . 79-92.

textos de Aumont (2012) y Bellour (2009). Esta función *pausa* (que podemos observar, también, en Vertov, en el *El hombre de la cámara*, 1927), este congelamiento del movimiento será parte fundamental de la sistemática Ozu de esa síntesis entre lo continuo y discontinuo que está en su obra, de ese paraguas que mantiene la tensión entre la lógica narrativa y la lógica de las imágenes.

Este concepto de *pausa*, detención que contiene movimiento, también lo podemos aplicar al lugar que ocupa la música en la puesta en escena. Como postula Basile Doganis (2013),³⁴⁹ la presencia prima sobre la representación, pero tan discretamente que esta no termina de interrumpir su flujo narrativo. Si bien los propósitos narrativos se mantienen, estos son desbordados por otros de otra dimensión. Se ofrece a cada instante una doble guía de lectura: representación y presencia, ficción y existencia; Ozu se encuentra cercano a Cage por mantener lo discontinuo dentro de la continuidad misma, lo *disonante dentro de lo consonante, la pluralidad polisémica dentro de lo uno*. Doganis (2005) plantea que tal vez los dos autores han sido incomprendidos por la utilización de un elemento fundamental en sus estéticas, el silencio:

[...] paradójicamente en la medida en que se utiliza el silencio y el *nothing-in-between* de Cage, son más numerosos los sonidos, las voces y las cosas que pueden coexistir simultáneamente y menos numerosos si se obturan mutuamente [...] El silencio descentra y recentra la atención, es el fuera de campo de la atención. Así como Cage intenta incorporar lo no-musical (sobre todo el silencio, el ruido) en la música, el conjunto de la obra de Ozu puede ser interpretado como un esfuerzo por incluir y hacer percibir ese Fuera de campo de la atención y de la percepción dentro del campo: incluir, hacer participar lo no-filmico, el universo entero, lo invisible, dentro del filme, dentro el plano, dentro del cuadro.³⁵⁰

La música en los filmes de Ozu es monocorde y hace referencia a lo cotidiano, sin estridencias; dos tipos de melodías expresan (una más rápida y la otra más lentamente) los diferentes momentos de la narración. De alguna forma recrea y refuerza la puesta en escena que hace Ozu a nivel topológico: el aplastamiento de la imagen, la repetición. Se

³⁴⁹ Doganis, Basile (2013). “Tout cinéaste a deux esthétiques: la sienne et celle d’Ozu”. en En: Arnaud, Diane y Lavin, Mathias (dir.) (2013). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 125-126.

³⁵⁰ Doganis, Basile (2005). “Un cinema de silence”. Cahiers du Cinéma n° 603 (julio/agosto). 91.

podría establecer una generalización del esquema visual de Ozu, dice Richie (1980)³⁵¹ a través de un esquema binario que tiene su correlato temporal en el axioma: lento-rápido-lento.³⁵² Como comenta Richie, la forma temporal de la secuencia se corresponde con el esquema binario planteado, aunque la duración de los planos es casi la misma.

Plantea Donald Richie³⁵³ que establecer un paralelo formal entre Ozu y Mozart es bien posible, ya que, de alguna forma, los dos practican una especie de geometría circular donde el acento está puesto en lo que vuelve, en el retorno, en la emoción que este retorno provoca.

Si bien la música que utiliza Ozu es monocorde, en varios casos tienen una función simbólica. En ese sentido, podemos apreciar en el final de *Primavera tardía* la marcha Nupcial de Wagner con un ritmo más lento, modificado. Esto ocurre dos veces: una, mientras el padre y la hija preparan las valijas para emprender el viaje de regreso luego de que el padre la termina de convencer de que se tiene que casar y luego, mientras espera que la novia sea preparada con su kimono nupcial, el padre dialoga con su colega Shoichi Hattori (Jun Usami) (con el que Noriko se hubiera casado) que (caso curioso y cómico) también se casa y va a pasar la luna de miel en el mismo lugar que Noriko. Se plantea al respecto Arturo Sala (2004): “¿[...] querrá Ozu, con sutil ironía, decirnos que el Japón de posguerra preparaba a sus hijos tradicionalmente para entregarlos a la occidental modernidad?”³⁵⁴.

En relación con la música del teatro Noh, René Sieffert (1983)³⁵⁵ escribe en un catálogo sobre la presentación en Francia en diciembre de 1983 de la Compañía de teatro Noh Kanzé Motoaki:

³⁵¹ Richie, Donald (1980). 176-177.

³⁵² Transcribimos el esquema visual de Ozu, propuesto por Richie, y su correlato de la banda sonora que refuerza el concepto que le imprime Ozu a la secuencia: 1. Plano de exposición, generalmente vacío, o abertura, con personajes descansando. Plano General: *Largo* (muy lento) 2.– Inicio de la acción, aparición de los personajes-Plano Medio: *moderato assai* (bastante moderado) 3. Diálogo, anécdotas-Plano Medio cercano: *Allegro* (rápido, con energía) 4. Luego del diálogo cotidiano se vuelve a lo general-Plano Medio cercano o Plano Medio: *Allegretto* (un poco más lento) 5. La vuelta al inicio, silencio gradual con una diferencia. Punto de emoción Plano General o Entero... *Allegretto* (lento, no demasiado vivo).

³⁵³ Richie, Donald (1980). 158.

³⁵⁴ Sala, Arturo (2004). 119.

³⁵⁵ Sieffert, René (1983a). *Théâtre classique*, París: POF. 7-10.

La música es esencialmente destinada a crear una atmósfera propicia para la evocación de uno u otro tipo de personaje. [...] La orquesta interviene en tres casos: para preparar la entrada del actor al inicio de la escena, y su retiro al comienzo del segundo acto; para sostener el canto del actor o del coro en los pasajes líricos; para darle ritmo finalmente a la danza o para acompañar un texto del coro actuado por el actor.³⁵⁶

Escribe René Sieffert (1983) que el ritmo de la música del teatro Noh contribuye a crear en el espectador un estado hipnótico. Ese estado al que se refiere Sieffert así como esa paradoja propia del teatro Noh “fundado sobre la propia negación de la acción que el espectáculo pone en escena”³⁵⁷ establece un grado de relación con la obra del realizador japonés.

Secuencias Teatro Noh (*Primavera tardía*) y *Gunkan Machi* (*El gusto del sake*)

Analicemos dos secuencias que marcan un punto fuerte en el relato a partir de la utilización de la música y de los planos objeto. Por un lado, se trata de *Primavera tardía* donde el padre, Shukichi Somiya (Chishu Ryu), y la hija, Noriko (Setsuko Hara), asisten a un espectáculo de teatro Noh y, por otro, de *El gusto del sake* donde se hará hicapié en la escena que transcurre en el bar Torys,³⁵⁸ donde el padre Shuhei Hirayama (Chishu Ryu) dialoga con quién era su subalterno en la Marina, Yoshitaro Sakamoto (Daisuke Kato), mientras escuchan la marcha naval japonesa denominada “Gunkan Machi”.

En estas dos secuencias, lo que se pone en juego es el estallido de un pequeño conflicto que, en vez de impulsar el relato hacia adelante, de alguna forma lo congela para que se disuelva en la estructura circular del filme. Se invierte, entonces, la lógica del paradigma clásico que plantea que la acción, el movimiento, impulsa el relato hasta la resolución del conflicto, hasta el final.

³⁵⁶ Sieffert, René (1983b). “Le Théâtre Nô”. París: Catálogo de la Compagnie de Nô Kanzé Motoaki. 25.

³⁵⁷ *Ibid.* 11–14.

³⁵⁸ Se denomina Torys a quienes pertenecen o apoyan al Partido Conservador Británico. Agrupación que data de fines del siglo XV. La palabra tiene connotaciones negativas ya que proviene del irlandés “*thairide*” o “*tórainghe*” que significa “bandolero”.

En las dos escenas, hay dos elementos que son determinantes por su incidencia en la puesta en escena: la música y los planos objeto. Las dos escenas funcionan como una especie de punto de giro de la historia. En *Primavera tardía*, Noriko estalla silenciosamente en celos víctima del simulacro armado para que ella decida casarse. En *el gusto del sake*, Hirayama se encuentra con Sakamoto (marinero de su barco de guerra) en el pequeño restaurante donde vive y trabaja su viejo profesor (“el calabaza”) junto a su hija solterona y amargada que se ha dedicado a cuidarlo. Sakamoto lo invita a un bar que él conoce y es más adecuado para rememorar los viejos tiempos de la guerra que la miserable casa de comidas de su anciano profesor. La escena se desarrolla en el Bar Torys y los dos personajes terminan “festejando”, marcha militar naval mediante, la derrota. El bar Torys será escenario del filme dos veces más. Hirayama y su hijo mayor dialogarán para encontrarle candidato a Michiko (Shima Iwashita) Y, la última escena en el bar Torys será luego del casamiento de Michiko, Hirayama, vestido con traje de ceremonia, se sienta solo en la barra del bar y ante la pregunta de la propietaria (se parece a su mujer muerta) de si viene de un entierro Hirayama responde “algo parecido”.

El personaje que actúa Chishu Ryu, en los dos casos, se enfrenta con el objetivo de casar a la hija. Ese objetivo se realiza en ambos casos aunque no se muestra el acto del casamiento. Es como si se desanduviera el camino. Es como el *travelling* (caminata padre e hija) que sigue a la escena de teatro Noh. Se trata de un movimiento congelado que retorna sobre sí mismo.

Primavera tardía. Representación Noh: Flor de liz

La función de teatro Noh³⁵⁹ a la que asiste la pareja se llama *Kakitsubata*³⁶⁰ (Flor de Liz),³⁶¹ representación teatral muy estática y codificada a nuestros ojos occidentales, la

³⁵⁹ Género dramático representado solo por actores de sexo masculino. Su origen en Japón se remonta al siglo XIV-XV. Los otros dos géneros dramáticos son el ningyō-jōruri, teatro de marionetas conocido por el nombre de Buraku (Siglo XVII-XVIII), y el Kabuki (siglos XVII –XIX).

René Sieffert (1983), *Théâtre Clasique*, París, Maissons de cultures du monde, Publications Orientalistes de pág.9.

³⁶⁰ Yoshida, Kiju, (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify. 143.

³⁶¹El Teatro Noh tiene varias categorías. Según René Sieffert (1983) son cinco. En este caso se trata de la categoría que evoca las *Tennyō* –mujeres celestes– especie de hadas o espíritus imaginarios de las plantas bajo un aspecto femenino. De ahí el nombre de Flor de Liz. Tal es el caso de Kakitsubata: espíritu de Iris del pantano de Mikawa, célebre en los versos del poeta Ariwara no Narihira.

protagonista es una joven aristócrata que se atormenta evocando la figura de su joven amante y se transforma en una ninfa flor de Liz. La representación se espeja y se reconoce en otra, la que forman los espectadores sentados en varias filas de frente al espectáculo. Allí se hallan el padre (Somiya) y la hija (Noriko) y, más atrás, la aparente pretendiente del viudo. Los tres personajes miran de frente a la representación. Mientras el espectáculo se desarrolla, cinco miradas se cruzan entre sí y una tensión generada por los celos crece en el rostro de Noriko, a la protagonista de la obra.

La música de la representación de teatro Noh está armada sobre el silencio, el vacío, la inmovilidad. Es como un ritual, repetitivo, estático; como un mantra que se repite hasta perder sentido, que predispone a la meditación. La energía está puesta en el escenario, en lo colectivo, en vez de estar concentrada en un personaje de la representación. Los sentimientos de los personajes de la representación no ocupan todo el espacio y se dirigen hacia adentro de los personajes que observan la representación y acompañan lo que vemos en la acción teatral: la tensión y tristeza que se opera en Noriko al pensar que su padre viudo se va a casar. La música se comporta como un fractal, guardando para cada personaje su propio lugar como en el teatro o en la caminata posterior. La escena termina en un plano objeto: la copa de un árbol, que condensa múltiples contenidos. Pero, sobre todo, es un fractal natural que nos muestra la independencia de cada una de sus ramas y que funciona de manera análoga a como reciben la música padre e hija: fragmentadamente, cada uno en su mundo. Y así como estaban en el teatro, al separarse, siguen guardando la misma proporción (véase en el capítulo III Figuras 1(a) y 1 (b)).

Secuencias³⁶² Teatro Noh (*Primavera Tardía*) y Albert Hall

(*El hombre que sabía demasiado*)

Podemos establecer una comparación entre la secuencia del teatro Noh, ya mencionada, con una secuencia significativa de un filme de Alfred Hitchcock *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956). La escena del filme de Hitchcock transcurre en el Albert Hall. Se trata de un concierto de la orquesta filarmónica de Londres: *The Storm Cloud*, Cantata de Arthur Benjamin. La música sinfónica

³⁶² Véase Anexo C1: secuencia Noh y Anexo C2: secuencia Albert Hall.

exterioriza las emociones y su progresión narrativa se desplaza en dirección opuesta al de la música de la secuencia del teatro Noh. El objeto musical, la cantata, se dirige directamente al personaje principal (en este caso, Doris Day) con el cual el espectador se identifica, y eleva un sentimiento hacia el exterior. Recordemos brevemente la escena. El hijo de una pareja de americanos, James Stewart (cirujano americano, omnipotente) y Doris Day (famosa ex cantante de Music-Hall), ha sido secuestrado. Esa noche, cuando termine el concierto, uno de los secuestradores de su hijo matará al primer ministro de Suecia. Doris Day lo sabe, pero si lo impide, la vida de su hijo peligrará. A partir de tal hecho, desesperada, angustiada e impotente sufre la música que la separa del objeto de su deseo y de su temor. El asesino disparará en el momento justo en que suenen los timbales, información que es conocida por el espectador pero no por Doris Day, lo que implica un grado de suspenso mayor. Final e intuitivamente, Doris Day lanza un grito que coincide con el sonido de los platillos y salva la vida del primer ministro. La cantata tiene un lugar preponderante en la narración. Es la música la que administra, por decirlo así, el ritmo y la tensión dramática. Todos los personajes se desplazan, se agitan, en función de ella. El procedimiento del maestro inglés es análogo en varios de sus filmes: se trata de manejar el espacio-tiempo que separa al personaje de su deseo, de su objetivo. Éric Rohmer (2010)³⁶³ establece una comparación entre este filme y *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954) también de Alfred Hitchcock. Más allá de puntos de coincidencia³⁶⁴ que existen en los dos filmes, Jeff (James Stewart) en *La ventana...* está inmovilizado a causa de una fractura en su pierna, mientras que el impedimento que tiene el cirujano americano (James Stewart) que interpreta *El hombre que sabía demasiado* es su carácter omnipotente, arrogante, que lo lleva a errar el camino. En Hitchcock, el objeto de deseo está siempre afuera: en *La ventana indiscreta* se trata de zanjear el espacio que separa a Jeff del cuerpo de Grace Kelly (ésta, para seducir a Jeff, se “ofrece” como espectáculo en el edificio de enfrente buscando al posible asesino). Impedido de movilizarse, Jeff lo hace a través del dispositivo óptico, con el lente teleobjetivo de su cámara. En cambio, en *El Hombre que sabía demasiado* lo que separa a Doris Day (asume el rol protagónico en la acción de salvar a su hijo, de resolver la intriga, ya que, como dijimos, su marido se pierde en el espacio y en

³⁶³ Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas. 148-154.

³⁶⁴ Se trata del mismo actor (James Stewart), los dos personajes tienen un impedimento físico y psíquico, como en todo filme de Hitchcock se maltrata la figura de la mujer y en los dos filmes la arquitectura es importante para el relato.

consecuencia en el tiempo) del objeto de deseo o temor es la música, la voz, o sea, el tiempo. Es la música la que exalta de manera asimétrica el sentimiento de Doris Day y del espectador hacia ese objeto de búsqueda, donde finalmente tres sonidos van a confluír: los timbales, el grito incontrolable de la intuición femenina y el disparo desviado del asesino. El sonido de la cantata exterioriza las emociones, expresa los sentimientos de Doris Day y se desplaza hacia afuera, hacia el objetivo, hacia el deseo como la música de la cantata. En cambio, en *Primavera tardía* el espectáculo Noh y su música están en el centro de observación de los personajes; este centro está acentrado. Lo que importa es lo que les pasa a los personajes a través de esas cinco miradas que se cruzan. La música acompaña la sensación de Noriko. El Tempo de la música, al igual que la semántica del texto, no exalta el sentimiento hacia afuera, sino que lo dirige hacia adentro del cuerpo del personaje y del espectador.³⁶⁵ El árbol, fractal natural cuya autosimilaridad se conjuga hacia su propio interior, es la imagen que conecta ambas escenas, puente entre el interior de la escena teatral y el exterior que corresponde a la caminata de padre e hija por el parque. La escena termina y Padre e Hija prolongan la fragmentación de su lugar en el espectáculo Noh afuera, en el exterior. Cada uno queda como estaba: Noriko (Setsuko Hara) y Somiya (Chishu Ryu) se separan ante el malestar de Noriko incomprendida por el padre. Luego seguirán caminando, una vez que se rearmen las proporciones (Noriko se separa de su padre marcando una diagonal en el plano hasta llegar a un extremo de este). Podemos decir que en Ozu el objeto (árbol) funciona como una síntesis de lo sucedido entre las dos escenas (interior y exterior); en cambio, en Hitchcock los objetos (como los timbales de *El Hombre que sabía demasiado* o la colilla de cigarrillo encendida de *La ventana...*) son funcionales al relato en tanto se constituyen en elementos determinantes de la regulación del suspenso Hitchcockiano.³⁶⁶ Mientras en la escena del Albert Hall en *El hombre que sabía demasiado* todo está en relación con el desenlace de la acción, el suspenso, regulado desde el exterior por la cantata, en *Primavera tardía* de lo que se trata es de los sentimientos de los personajes: cada uno está en su propio mundo como la fragmentación del cuadro que genera la disposición de los personajes en la representación Noh y la fractalidad que separa las ramas de la copa del árbol.

³⁶⁵ Debo esta observación a Cynthia Milosz, estudiante de la asignatura Cine 4 (Buenos Aires Comunicación).

³⁶⁶ Véase Bonitzer, Pascal (1982). *Le Champ aveugle*. París: Cahiers du Cinéma/Gallimard. Traducción castellana: Bonitzer, Pascal (2007). "El suspenso Hitchcockiano". En: Pascal Bonitzer. *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Como plantea Rohmer en su libro con Chabrol (2010) lo que está detrás de la matriz geométrica en los filmes de Hitchcock (*Extraños en un tren* –el círculo y la recta–, *La ventana indiscreta* –la forma del dispositivo–, *Vértigo* –el helicoide–) es la idea metafísica que, como la geometría griega se separa de la naturaleza. En el caso de *El hombre que sabía demasiado* esta matriz geométrica es reemplazada por una variable temporal pero siempre es la idea metafísica la que impulsa las formas. Se trata siempre en Hitchcock de una búsqueda hacia adelante, hacia el exterior. En cambio en Ozu, por ejemplo, en la escena a la que se hace referencia, la organización topológica en vez de dirigirse hacia afuera, lo hace hacia adentro, como los fractales naturales.

Podemos establecer, también, una relación con la estética japonesa donde Ozu abrevia en referencia a lo que plantea Claude Lévi-Strauss (2012) que sostiene que no es necesario ser antropólogo para notar que un carpintero japonés trabaja en sentido inverso a un carpintero occidental: el carpintero japonés utiliza el cepillo y la sierra en sentido contrario: dirige hacia sí los movimientos que hace, los hace hacia sí mismo; el movimiento es centrípeto (hacia adentro) en lugar de centrífugo (hacia afuera).

En relación con la lengua comenta Lévi-Strauss (2011) que algunos especialistas del idioma japonés han subrayado cómo el acento en la lengua, a diferencia de Occidente en el que está puesto en la ida, está puesto en la vuelta. Un japonés que se ausenta por un breve momento dirá sin dudarlo “Ittemarimasu”, cuya traducción posible es “voy y vengo”, a lo cual se le responderá “Itteirasshai”: andá y vení.³⁶⁷ Claude Lévi-Strauss (2011) agrega:

[...] En ámbitos tan variados como el idioma hablado, las técnicas artesanales, las preparaciones culinarias [...] se manifiesta una diferencia, o más exactamente un sistema de experiencias invariantes a nivel profundo entre lo que yo llamaría, para simplificar, el alma occidental y el alma japonesa. Se puede resumir en la oposición que existe entre un movimiento centrípeto y un movimiento centrífugo.³⁶⁸

³⁶⁷ Lévi-Strauss, Claude (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 47-50.

³⁶⁸ *Ibid.* 49-50.

En efecto, esa es la diferencia entre las dos escenas propuestas. Mientras en Hitchcock la música lleva adelante la trama y genera una exaltación hacia afuera; en el filme de Ozu, la música del Teatro Noh resuena adentro de los cuerpos de los personajes y espectadores. A diferencia de la cantata en la secuencia del Albert Hall de *El hombre que sabía demasiado*, en la que el sonido y la voz se proyectan de forma clara y contundente, en la secuencia del Teatro Noh en *Primavera tardía* el sonido, la voz – producida con respiración diafragmática– reverberan a través del pecho y la cabeza, reteniendo la intensidad.³⁶⁹

El gusto del sake: Bar Torys. Marcha naval

Podemos tomar otro ejemplo sobre la utilización de la música y de los planos objeto. Se trata de una secuencia del filme *El gusto del sake*, el último filme de Ozu. En esta secuencia se pone de manifiesto las consecuencias de la ocupación americana y el mejoramiento del nivel de vida de los japoneses. Ozu filmaba a la altura de 80 centímetros, que corresponde a la mirada de los japoneses sentados en un “tatami”. Esa altura de la cámara se mantiene invariable a lo largo de todos sus filmes, para subir ligeramente después de la guerra. Esto se podría interpretar, quizás, como un testimonio de la evolución del nivel de vida de los japoneses. Podemos ver, por ejemplo, en este filme cómo la altura de la cámara se modifica, subiendo 10 centímetros al tomar como punto de referencia la altura de la barra del bar.

Hirayama va a la pequeña y pobre casa de comidas del “calabaza” (Sakuma) su profesor en el liceo para llevarle un sobre con dinero de parte de sus ex alumnos. Este ha enviudado, envejecido y ha guardado cerca de él a su hija, convertida en una solterona amargada. En ese momento aparece en el bar Sakamoto quien fue marinero de su barco en la guerra. Se reconocen y Sakamoto lo invita a celebrar el encuentro en un bar de mejor categoría.

Aquí comienza la secuencia en cuestión. Se encuentran Shuhei Hirayama (Chishu Ryu) y Yoshitaro Sakamoto (Daisuke Kato) en el bar Torys, hablan sobre la influencia de la cultura americana a partir de la derrota japonesa en la Segunda Guerra Mundial e irónicamente cantan el Gunkan Machi, himno militar japonés creado a fines del siglo

³⁶⁹ Vease: Komparu, Kunio (1983). *The Noh Theater: principles and perspectives*. Nueva York/Tokio: Weatherhill/Tankosha.

XIX, en la época Meiji. El ex marinero – dueño de un taller mecánico– le pide a la propietaria (que se parece a la esposa fallecida de Hirayama) que ponga la marcha de la marina, mientras los dos toman Whisky sentados en los taburetes de la barra del Bar Torys y dialogan. Acto seguido, los dos personajes y la propietaria del bar se mueven al compás de la marcha militar naval *Gunkan Machi*. La escena termina en un plano objeto, una lámpara araña colgada del techo. Luego, la escena cierra como comenzó, con un plano externo del bar Torys. La lámpara vuelve a tener varias funciones: establecer una transición entre el exterior y el interior a partir de la luz nocturna. En vez de la sombra proyectada por los Shoji, la cámara se concentra no solo en la iluminación fuerte, sino en las alturas. La escena se repite luego del casamiento de la hija de Hirayama. Esta vez, Chishu Ryu está solo y canturrea borracho las estrofas del himno. La escena vuelve a terminar en un plano objeto: la misma lámpara. La propia banda sonora escrita por Kojun Saito aprovecha los acordes del himno militar *Gunkan Machi* para componer unas variaciones sobre él, subordinadas al tema que diegéticamente tararea Hirayama. La réplica musical duplica los efectos contrarios de un himno que, lejos de exaltar victorias, acompaña desolación, nostalgia, resignación y aceptación.

En relación con la iluminación el reconocido escritor japonés Junichiro Tanizaki escribía en 1933 lo siguiente:

Hasta no hace mucho tampoco en Occidente conocían la electricidad, el gas o el petróleo pero, que yo sepa, nunca han experimentado la tentación de disfrutar con la sombra; desde siempre, los espectros japoneses han carecido de pies; los espectros de Occidente tienen pies, pero en cambio todo su cuerpo, al parecer, es traslúcido. Aunque solo sea por esos detalles, resulta evidente que nuestra propia imaginación se mueve entre tinieblas negras como la laca, mientras que los occidentales atribuyen incluso a sus espectros la limpidez del cristal. Los colores que a nosotros nos gustan para los objetos de uso diario son estratificaciones de sombra: los colores que ellos prefieren condensan en sí todos los rayos del sol. Nosotros apreciamos la pátina sobre la plata y el cobre; ellos la consideran sucia y antihigiénica, y no están contentos hasta que el metal brilla a fuerza de frotarlo.³⁷⁰

Se pregunta Tanizaki (1994) cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos. Y se responde que la diferencia radica en una concepción del mundo

³⁷⁰ Tanizaki, Junichiro (1994[1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. 70-71.

completamente diferente. Se podría decir que los japoneses se incluyen como parte de la naturaleza y no intentan explicar el mundo fuera de él. Occidente (Grecia, Roma, Descartes) entiende al hombre separado de la naturaleza. Busca sus explicaciones por fuera de esta. O sea, la “verdad” es metafísica. Está afuera, en un Dios pagano, en un Dios consagrado, o en un Dios hombre, racional y científico que busca desarrollar las fuerzas productivas. El progreso “ilumina”, pone luz a todo, no deja resquicio para la sombra. En cambio, los orientales siempre se han conformado con su condición presente, como escribe Tanizaki “que la luz es pobre, ¡pues que lo sea! Es más, nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza particular”.³⁷¹

El plano objeto con el que se suspende la acción, la lámpara, condensa la situación, da cuenta del inexorable “progreso” que se instala en la sociedad japonesa. La secuencia cierra como comenzó: con un plano del cartel luminoso que lleva el nombre del bar: Torys, en clara alusión a los que ganaron la guerra. Sin embargo, lo que parecería ser, una alegoría a la dominación de la cultura occidental-los bandoleros-sobre la japonesa, es algo mucho más profundo, ya que incluye una velada crítica al militarismo japonés. El exceso de luz es una cultura que no solo ilumina, sino que elimina la sombra. La convierte en uniforme y la sustituye.

El interior contiene el exterior: *Primavera tardía* y *El gusto del sake*

Ozu *ensancha* el Dispositivo hacia el exterior de la diégesis buscando, como plantea para el cine Fargier (2004), esa unicidad con el mundo exterior; y lo hace hacia el interior, como también plantea el teórico francés para el video, en una multiplicidad de imágenes.

Ozu construye su Dispositivo hacia el exterior a través de una construcción dialógica entre sus filmes, a través de los nombres de los personajes, de los roles de los actores, de pequeños planos objeto dentro del plano que se relacionan entre sí como las botellas de sake; de planos objeto que marcan el contexto, el lugar donde se desarrolla la acción: la estación de tren de *Primavera Tardía*, las chimeneas de *El gusto del sake*.

Y también lo *ensancha* hacia adentro: deteniendo el ritmo, congelando el movimiento, la intriga; convirtiendo un movimiento en, por lo menos, dos. Podemos ver esto en los

³⁷¹ *Ibid.* 72.

dos ejemplos anteriores de *Primavera tardía* y *El gusto del sake*. En *Primavera tardía*, en la escena de la representación teatral Noh y la posterior caminata de padre e hija por el parque. A la salida del teatro, Ozu hace un *travelling*, pero este, en vez de dar una sensación de movimiento, da una sensación de movimiento congelado. O sea, parafraseando a Aumont (2012), se produce una detención que encierra movimiento. Tenemos, entonces, dos movimientos para una acción. En la escena del Teatro Noh, la música en lugar de exaltar las emociones hacia afuera lo hace hacia adentro de los personajes. Por otro lado, la copa del árbol señala una transición entre las dos escenas y detiene el flujo narrativo. En el caso del *El gusto del sake*, si bien el tempo de la marcha militar occidentalizada es, podríamos decir, hacia arriba, el sentido de los diálogos y la escena hacen que la dirección se vuelva sobre sí misma. La acción se detiene en el plano objeto –la lámpara– y luego otro plano objeto –cartel del Bar Torys– cierra la escena. El movimiento de exaltación y de victoria que transmite la marcha naval se vuelve en sentido contrario: de derrota. Esa detención, podemos decir, es también discursiva. La música triunfalista de la *Gunkan Machi* se vuelve una paradoja a partir del diálogo entre Sakamoto y Hirayama. Qué mejor declamación antimilitarista que los dichos finales de Sakamoto “por lo menos nos libramos de esos señores prepotentes” para hacer alusión a los militares japoneses y proponer, después, una coreografía cómica, como burlándose de la música de la marcha naval, que hace recordar las comedias musicales americanas.³⁷²

4. ENSANCHAR EL DISPOSITIVO. PLANOS-OBJETO. FUERA DE CAMPO EN CAMPO Y LA DEVOLUCIÓN DE LA MIRADA

Como ya se dijo en el capítulo 3 Yasujiro Ozu, inserto en una tradición artística de formas geométricas “naturales” (fractales)³⁷³ donde el hombre no necesariamente ocupa el centro de la escena (es parte de su entorno), concibe cada toma como una *naturaleza*

³⁷² Frodon señala con certeza el parecido de Yuriko (Mariko Okada) en *Fin de Otoño* (1960) con el de Audrey Hepburn en las comedias de Stanley Donen y Blake Edwards. Vease referencia bibliográfica en la introducción.

³⁷³ A diferencia de la geometría occidental basada en polígonos (figuras artificiales con las que Euclides desarrolla la matemática griega), Ozu desarrolla fractales naturales.

muerta; lo dinámico y turbulento, como la famosa *Ola* de Hokusai, es contenido en lo congelado y estático.

Recién en la segunda mitad del siglo XVIII se acepta el término *naturaleza muerta* (*nature morte*) y se lo considera por la academia, en Francia, como un subgénero pictórico. La traducción anglosajona de naturaleza muerta: *still-leven* (holandés), *still-leben* (alemán)³⁷⁴ o *still-life* (inglés) puede traducirse como *vida parada en un instante*³⁷⁵ o *inmóvil* e implica la formulación de un concepto que rescata el término de la periferia de un subgénero para ubicarlo en el centro de la escena.

Cuando la cámara de Ozu se detiene varios segundos sobre un objeto se produce necesariamente un descentramiento del contrato suscripto por el espectador (la convención ubica al hombre en el centro del relato). Este efecto de descentramiento, de utilización de los planos objetos lo vemos en el cine japonés aún antes de la llamada “edad de oro” por Burch (1982) (durante la década de 1930) y de la segunda época de Ozu (donde este genera su sistemática). Por ejemplo, el filme de Tasaka Tomotaka *Ai no machi*, 1928 (se puede traducir como *La ciudad del amor*) da cuenta de que este procedimiento no había sido inventado por Ozu. Podemos establecer también una analogía con otros cineastas occidentales como Antonioni en *El eclipse* (1962)³⁷⁶ o Bresson³⁷⁷ con los llamados planos vacíos de personajes. Esta práctica se ve, también, en otras culturas, por ejemplo en los Indios Navajo de Estados Unidos. Tales experiencias comportan similitudes llamativas con los “Planos-objeto” o más precisamente, y en función del concepto que deriva de su nombre, con los ya famosos *pillow-shots* de Noël Burch. Veamos entonces, la descripción que nos hace Burch (1982) de las experiencias audiovisuales de los Indios Navajo descritas por Sol Worth y John Adair en *Through Navajo Eyes*.

La media docena de filmes realizados por los Indios Navajos, audiovisualmente “iletrados”, bajo la vigilancia no excesiva del semiólogo Sol Worth y del etnólogo John Adair, contienen

³⁷⁴ Véase Yoel, Gerardo (2001). “Sobre el video escenario del film *Passion*. La *Passion* entre el negro y el blanco”. En: J. La Ferla (comp.) *Cine, video y multimedia, la ruptura del audiovisual*. Buenos Aires: Libros del Rojas. 28.

³⁷⁵ Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. 20.

³⁷⁶ El final de *El Eclipse* es una sucesión de imágenes sin personajes durante cinco minutos. No existe relación de causa efecto directa, suceden planos de la alcantarilla, el bigote de un individuo, el diario *Il espresso*, el grifo de una plaza encendido, una medianera, etc.

³⁷⁷ Antes y después de la entrada y salida de cada personaje, Bresson dejaba al plano vacío (sin personajes).

similitudes impactantes con los *pillow-shots* no antropocéntrico. En la casi totalidad de los filmes, el movimiento de la acción humana es frecuentemente cortado con planos “gratuitos” de los alrededores (una piedra, una puerta, un paisaje). El desgano general por los *raccords*, la factura general del montaje, impiden que se lea aquí un efecto de “torpeza izquierdista” que sacrificaría los planos de corte a las exigencias de la continuidad. Es evidente que, estamos, en lo que concierne las relaciones del hombre con su entorno, delante de un comportamiento cultural e ideológico mucho más cerca del punto de vista extremo-oriental que del nuestro.³⁷⁸

A estos “planos-objeto” (los denominaremos así), Donald Richie (1980) los denominó “naturaleza muerta”; Noël Burch, *pillow-shot*; Paul Schrader, *estasis*; Nambu Keinosuke,³⁷⁹ “*Katen soto*” o “planos de cortina”; Inamura, “escena natural”. Gilles Deleuze (1986) los llama “naturaleza muerta y establece una diferencia entre aquellos y los planos de paisajes o los que marcan una ubicación. Compara los primeros con las manzanas (naturalezas muertas) de Cézanne. Los podríamos llamar, también, “planos de transición” (marcan la separación entre diferentes escenas) o “planos de acumulación” (Richie plantea que allí se concentran los sentimientos retenidos por los personajes o la tensión desviada por miradas que no se cruzan).

“La enumeración anterior” no pretende en absoluto establecer categorías y, a partir de ellas, definiciones de las diferentes modalidades que encarna los planos objeto en Ozu. Y esto es fundamentalmente porque un mismo objeto puede tener diversas funciones compatibles entre sí. Lo cierto es que estos planos cumplen varias funciones dentro del filme. Entre otras, la de contextualizarlo. Ozu comienza sus películas con estos planos objeto que tienen por función localizar la historia: por ejemplo, en *Primavera tardía*, una serie de cinco planos nos ubica en la historia: la estación de tren (vemos el cartel con el nombre de la estación: Kamakura Norte), luego un plano del andén de la estación, otro del paisaje y del techo de la casa donde se desarrolla una ceremonia del té; el quinto plano nos muestra el espacio interior de la casa, mientras vemos en un plano general una mujer en Kimono (Noriko) que entra en cuadro, cuadro que, a su vez, está contenido por otros y forma visualmente una especie de cajas chinas. *El gusto del sake* se abre con un plano general de cinco chimeneas industriales, luego un plano

³⁷⁸ Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un spectateur lointain, forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers do cinéma. 176.

³⁷⁹ Crítico japonés de los años cuarenta que llamaba a estos planos “de cortina”, en alusión a la puntuación que significa el telón en el teatro clásico occidental. Citado por Burch, Noël (1982). 175.

conjunto de esas mismas cinco chimeneas, y después un plano medio de las chimeneas vistas desde la oficina donde estará Hirayama. El cuarto plano es un plano interior del pasillo. Allí vemos al fondo y, pegado a la pared, un hombre que se desplaza. En el quinto plano podemos ver a Hirayama, experto contable (Chishu Ryu) sentado en su oficina desde donde se ve la ventana que da sobre las chimeneas. En los dos casos nos situamos en el lugar y, por otro lado, estos planos objeto funcionan indicándonos también un contexto cultural y económico: mientras *Primavera tardía* comienza con la tradicional ceremonia del Té, *El gusto del sake* comienza con un paisaje industrial y urbano. Estos planos objeto funcionan también suspendiendo el movimiento (se aplica el concepto ya señalado propuesto por Noël Burch: *pillow-shots*).

Plano objeto jarrón

Tomemos un ejemplo, la escena del Jarrón en el final de *Primavera tardía* –hemos hecho referencia en el capítulo I³⁸⁰– y analicemos los diferentes abordajes de los teóricos y críticos de Ozu sobre el significado y la función de este plano objeto en el filme. Padre e hija emprenden su último viaje antes de que esta última (Noriko) contraiga matrimonio. Van a visitar a la familia de Jo Odonera, un amigo de Somiya (Chishu Ryu) en Kyoto. La escena transcurre en un albergue luego de una visita al templo de Kiyomizu. Padre e hija apagan la luz y se acuestan en sus respectivos futones, uno al lado del otro. En otro espacio se encuentra un Jarrón dispuesto en el Tokonoma,³⁸¹ que da sobre el jardín, separado de este por los Shoji. Noriko, iluminada por la luz de la luna, gira levemente su cabeza en dirección al padre y le comenta a su padre lo injusta que había sido con su amigo, Jo Onodera (en una conversación anterior al viaje a Kyoto le había dicho a éste que le parecía sucio que se volviera a casar): “nunca debí decirle que era sucio”. Somiya le contesta que se quede tranquila, que lo olvide, que su amigo no tiene en cuenta sus dichos. Noriko, entonces, vuelve a girar la cabeza y dice: “¿Sabes, padre? Incluso en tu caso me parecía de extremo mal gusto”. El padre no le contesta, está dormido. Aparece un plano de 10 segundos del Jarrón en la penumbra de la otra sala, mientras se escuchan los leves ronquidos del padre. Volvemos

³⁸⁰ Ya hemos hecho una reseña, pero la repetimos para allanar la lectura.

³⁸¹ Alcoba, centro de la casa reservado para objetos o rollos de escritura.

al rostro de Noriko que parece contener las lágrimas y luego, nuevamente, el plano objeto del jarrón. Comienza la otra escena con tres planos de un *paisaje seco* del jardín Ryoan-Ji³⁸² mientras dialogan Somiya y Onodera sobre los hijos que se van del hogar.

Shiguéhiko Hasumi plantea que Ozu construye una situación visual donde Somiya imita a un objeto (el jarrón). Objeto y personaje son solo uno. Parece, escribe Hasumi, que escuchamos un ligero ronquido salir del jarrón.³⁸³ Kiju Yoshida³⁸⁴ plantea en relación con la imagen del Jarrón que se trata simplemente de un *objeto* que mira al sacralizado protagonista y que también nos mira a nosotros en tanto espectadores. En ambos casos implica invertir la lógica argumentativa que nos propone que el hombre es el centro del universo. En el caso de Donald Richie, como se ha planteado en el capítulo I, se procede a describir una escena inexistente ya que se incluye como plano final de la secuencia un plano de Noriko, como si inconcientemente Richie estuviera condicionado por una lógica dialógica que necesita ubicar al personaje en primer plano. Y por ese motivo no es aceptable que finalice la secuencia con un plano objeto (el jarrón). El caso de Paul Schrader³⁸⁵ (1999) –también descrito en el capítulo I– está también condicionado por una lógica de causa efecto. En este caso se trata de darle al objeto un lugar único trascendente, religioso, muy alejado del Zen y de Ozu.

Plano-objeto árbol

El árbol de *Primavera tardía*, al que ya hemos hecho referencia, conecta dos escenas: una, la representación Noh a la que asisten la pareja (padre e hija) y otra, que corresponde a la caminata en el parque luego de la salida del teatro. El árbol es una bisagra entre las dos escenas. Por un lado, retoma la escenografía propia al teatro Noh (un pino) y, por otro, anuncia la otra escenografía, la del parque donde se va a expresar el descontento de la hija (Noriko). Dos músicas se funden en el árbol: la del teatro Noh y la estándar monocorde, que utiliza Ozu al inicio de una escena. Podemos –a pesar del disgusto que esto le produciría a Ozu– interpretar la función del plano objeto

³⁸² Ver Sala, Arturo (2004). 118.

³⁸³ Hasumi, Shiguéhiko (1998). *Yasujirô Ozu*, París, Édition de l'Étoile/Cahiers du Cinéma. 225.

³⁸⁴ Yoshida, Kiju, (2003 [1998]). *O anticinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify. 154.

³⁸⁵ Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones J. C. Clementine. 71.

simbólicamente. Efectivamente, la copa del árbol es un fractal y como tal pone el acento en la fractura y en la relación proporcional de sus elementos: cada personaje conserva su lugar: Noriko (estalla en celos), el padre y la aparente “competidora” (Noriko piensa que el padre quiere casarse con ella) solo tienen atención para el espectáculo de Teatro Noh. En la escena posterior de la caminata por el parque, Noriko actúa su enojo y se separa de su padre, mientras este no comprende lo que le sucede a su hija. Sin embargo, como se ha planteado³⁸⁶, estos personajes guardan las proporciones, se disponen en el plano como las ramas de la copa del árbol. Cuando se separan, el *travelling* congelado de Ozu espera que los dos personajes guarden la justa proporción geométrica para avanzar. También podemos argumentar que el árbol puede ser depositario de la tensión que generan esas cinco miradas y que plantea una prolongación del campo visual y sonoro (fuera de campo) que hace que ese exterior se manifieste en un interior y, a la vez, genere un contexto anacrónico.

Objetos. Repeticiones. Iteraciones. Fractales

Es interesante observar también cómo los planos de los filmes de Ozu contienen pequeños objetos que se repiten y dialogan entre sí, lo que contribuye a establecer el hipertexto ozuziano. Las botellas, por ejemplo, son objetos que aparecen en varias películas y, al repetirse, vinculan los distintos filmes. Por ejemplo, el plano de apertura de la película *Ukigusa (Hierbas flotantes, 1959)*, remake de *Ukigusa Monogatari (Historia de una hierba flotante, 1934)* es un plano objeto configurado por dos cuerpos: una botella en primer plano y un faro sobre un fondo teñido de celeste (cielo, mar y tierra).³⁸⁷ En *Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio, 1953)* también vemos una botella en primer plano, así como aparece también en *El gusto del sake* donde las botellas se encuentran en el último plano de la película dentro de la composición fractal de cuadro

³⁸⁶ En el capítulo III se ha analizado cómo Padre e hija, separados, caminan y, a pesar del aparente movimiento, la escena es estática, congelada. Los actores con sus cuerpos sugieren un triángulo, dejando el centro del cuadro vacío. A medida que ellos avanzan, el vértice de este triángulo se desplaza desde el extremo derecho hasta el centro del cuadro. El triángulo, aunque más pequeño, conserva sus proporciones.

³⁸⁷ En el capítulo III se ha hecho referencia a la organización geométrica del plano. Los cuerpos tienen la misma proporción: su alto es algo más que tres veces el ancho. El cielo ocupa las dos terceras partes del cuadro, el faro está ubicado en los dos tercios horizontales.

dentro de cuadro en la cocina donde Hirayama se sienta finalmente solo. Vemos, entonces, cómo la repetición de este plano objeto vincula las tres películas.

Como se ha planteado en el capítulo anterior, las partes superiores e inferiores del faro y de la botella sugieren dos rectas paralelas, dando idea de escape, de exterioridad. Es una repetición hacia afuera, centrífuga, que cierra en el infinito. Se trata de la repetición inversa de la del árbol de *Primavera tardía*, fractal que cierra hacia adentro, en forma centrípeta.

Los planos objetos correspondientes al árbol de *Primavera Tardía* y a la escalera de *El gusto del sake*³⁸⁸ son casos paradigmáticos, aunque diferentes. El árbol conecta con el mundo de la naturaleza y a simple vista puede reconocerse en él un fractal natural, totalidad autosemejante en que cada rama con sus vástagos es una versión reducida del todo. En el caso de la escalera, si bien remite a algo interno que tiene que ver con el relato, ya que es el acceso a la habitación de la joven, se constituye también en un elemento fundamental que conecta todos los filmes de su tercer período, al funcionar en ausencia y en presencia: deliberadamente ausente de los filmes de esta etapa y marcadamente presente en su última película. La escalera en “ausencia” siempre dejaba aparecer el cuarto del primer piso (dedicado a las mujeres solteras) como “flotando”, ya que nunca se mostraba cómo se accedía al cuarto. Una vez casada Michiko, el cuarto está vacío y recién entonces aparece la escalera en cuadro. La escalera forma parte de los últimos ocho planos de la última secuencia. Se trata de un plano objeto cuya verticalidad queda anulada atravesada por escalones horizontales.³⁸⁹ Una sombra la divide en dos trapecios iguales y opuestos, que encajan uno en el otro. La iteración horizontal de los escalones, la transformación de su volumen a superficie plana, la forma de hacer simétrico el espacio entre sombras y luces potencian los significados.

³⁸⁸ Véase Hasumi Shiguéhiko (1998). 105-109.

³⁸⁹ La transformación de lo vertical en horizontal, de la profundidad en plitud, no solo lo podemos apreciar en los filmes de Ozu. Lo podemos ver también en Kurosawa en dos casos paradigmáticos como son las filmaciones de escenas de guerra (*Kagemusha*, 1980) con un travelling horizontal o al inicio del filme donde un mensajero recorre a toda velocidad un camino entre grupos de soldados que están descansando. Ese recorrido es vertiginoso pero la forma que tiene el mensajero de correr haciendo una especie de zigzag de derecha a izquierda anula la forma vertical lógica del recorrido para privilegiar la horizontalidad. El otro famoso caso en la escena en la que transcurre la batalla de los siete samuráis contra los bandidos (*Los siete samuráis*, 1954). Esta escena dura unos veinte minutos pero la violencia y por ende lo vertical queda diluido por una copiosa lluvia (típica de Kurosawa por otra parte) que actúa como una especie de filtro apaisado.

Podríamos tomar el espacio del teatro Noh y hacer una analogía. La escalera es un puente que lleva a Michiko del espacio de la transformación (su cuarto)³⁹⁰ al exterior.

Veamos la figura 4 (plano objeto faro): corresponde al plano de apertura del filme *Hierbas errantes* (1959) donde vemos una repetición centrifuga a diferencia de la figura 5 (plano-objeto árbol, *Primavera tardía*, 1949) fractal natural donde la repetición es hacia adentro, centrípeta. Mientras el plano objeto árbol conecta las escenas entre sí y establece una especie de analogía entre la *fractura* de su copa y la de la pareja (padre e hija), la figura 6, la escalera (plano objeto de *El gusto del sake*, 1962), iteración horizontal, se hace visible por única y última vez, conectando entre sí todos los filmes de Ozu donde esta se halla ausente.

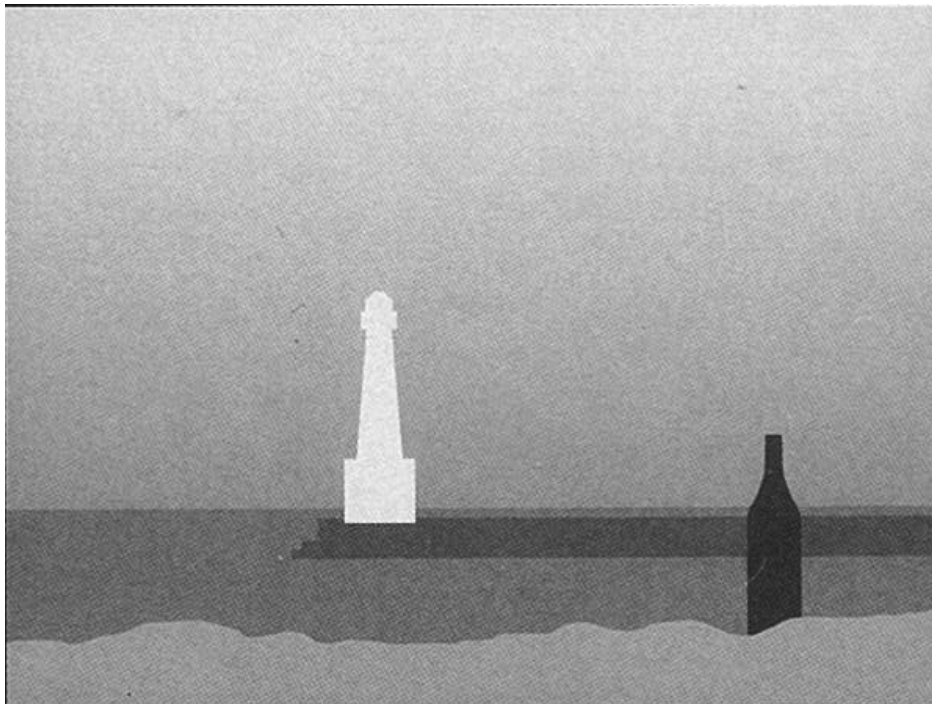


Figura 4

Ukigusa (*Hierbas errantes*, 1959) Yasujiro Ozu

³⁹⁰ *Kagami no ma*: cuarto de los espejos (cuarto de la transformación en la arquitectura escénica del teatro Noh).



Figura 5

Banshun (Primavera tardía, 1949) Yasujiro Ozu

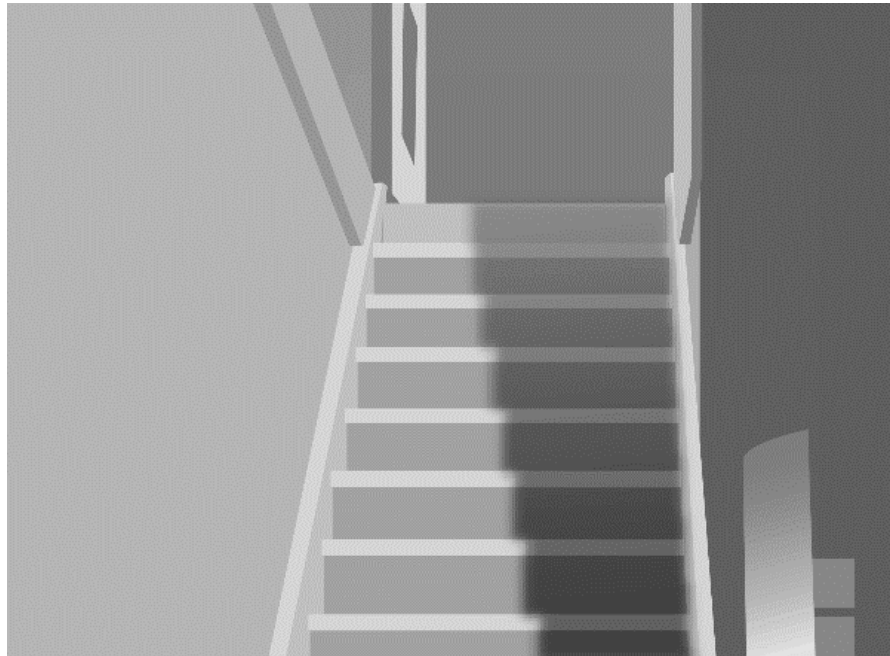


Figura 6

Samma no aji (El gusto del sake, 1962) Yasujiro Ozu

Un objeto temporal anacrónico

Escribe Omar Calabrese (1999), refiriéndose al género denominado en las artes de “naturaleza muerta”:

Al seleccionar un instante como si fuera un siempre anula la temporalidad, la convierte en cero. Con esto hemos tocado el punto principal: para producir una idea de *tiempo cero*, de *instante durativo* es necesaria una operación teórica que consiste en cambiar el orden de la representación [...] Ahora bien, una operación teórica de este tipo sirve para representar una significación fundamental, a saber: el inexorable paso del tiempo... Esto constituye una nueva paradoja: para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación.³⁹¹

En efecto, podemos medir el tiempo en la medida en que existan acontecimientos en dicha línea temporal. Como escribe Badiou (2010), si no los hay, la idea de tiempo desaparece también.³⁹² Parafraseando a Deleuze sobre el cine clásico (imagen movimiento), ya no se trata del tiempo al servicio de la obligación dramática que impone el movimiento; se trata de la presencia *pura* del tiempo. “Es el tiempo, el tiempo en persona, un poco de tiempo en estado puro”,³⁹³ escribe Deleuze.

Se trata del tiempo “salido de sus goznes” (Deleuze, 2003),³⁹⁴ salido de la lógica aristotélica. Es por eso que Deleuze establece un momento de inflexión en el cambio de paradigma que ya no privilegia al movimiento sino al tiempo. Y ese corte en la línea de tiempo es histórico (luego de la Segunda Guerra Mundial) y se vincula cinematográficamente con el llamado neorrealismo. Tal vinculación nace del abandono material y espiritual en que se encuentra el ser humano y de una representación cinematográfica que ya no puede sostener al personaje como héroe porque se torna inverosímil. Este movimiento estético cinematográfico, como ya dijimos, aparecido durante la Segunda Guerra y que se consolidará al final de esta con la gran trilogía de

³⁹¹ Calabrese, Omar (1999). *Cómo leer una obra de arte*. Madrid: Catedra. 21.

³⁹² Badiou, Alain (2010). *Le fini et l'infini*, Montrouge. Francia: Bayard. 39.

³⁹³ Deleuze, Gilles (2001). *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós. 31.

³⁹⁴ Véase Deleuze, Gilles (2003). *Deux régimes de fous*. París: Les éditions de Minuit. 329-331. *Dos regímenes de locos*. Valencia. Pre-Textos 2007.

Roberto Rossellini,³⁹⁵ genera un tipo de personajes que Deleuze denominará “videntes” (no transforman la acción, la contemplan, la padecen). Ese neorrealismo tiene, para Deleuze, dos grandes precursores: Orson Welles (*Citizen Kane, Ciudadano Kane*, 1941) y Yasujiro Ozu (*Albergue de Tokio*, 1935). Gilles Deleuze en una entrevista en “Cinéma” el 18 de diciembre de 1985 plantea:

[...] Esta revolución cinematográfica se estaba preparando, en otras condiciones, en Welles y en Ozu mucho antes de la guerra. Welles produce un espesor temporal, capas distintas de tiempo que coexisten reveladas por la profundidad de campo, en un eslabonamiento propiamente temporal. Lo que tiene de cinematográfico las célebres naturalezas muertas de Ozu es que expresan el tiempo en forma inmutable en un mundo que ya ha perdido sus referencias sensorimotrices.³⁹⁶

Mientras que las capas y estratos temporales acumulados por Welles, plantea Arturo Sala,³⁹⁷ remiten a la pintura al óleo, paradigmática en Occidente; se puede relacionar los planos objeto de Ozu con el *sumi-e*; referencia técnica que expresa el concepto Zen de la vida: cada acción carece de retorno. Al respecto describe Arturo Sala:

En la práctica de la aguada japonesa se pinta con un pincel que se maneja a mano alzada, se emplea tinta china y se ejecuta sobre un delicado papel de arroz humedecido. Los trazos deben ser precisos y rápidos, porque cualquier titubeo estropearía el papel o transformaría la inspiración en un borroso manchón. [...] Artista, pincel, tinta, agua, son uno en la captación directa de la realidad. Ello se denomina *muga*, que quiere decir *no yo*. Este estado de no intervención consciente surge espontáneamente, sin esfuerzo; es el vigor del paisaje que se imprime gracias a la despojada disponibilidad.³⁹⁸

³⁹⁵ *Europa 51, Stromboli, Alemania año 0*.

³⁹⁶ Entrevista a Gilles Deleuze por Gilbert Cabasso y Fabrice Revault d'Allones, citada por Sala, Arturo (2004). 143.

³⁹⁷ *Ibid.* 144.

³⁹⁸ *Ibid.* 143.

Deleuze define, entre otros ejemplos, el espacio en Bresson como *riemanniano*³⁹⁹ y en Ozu y Antonioni, como *vacío*. Más allá de no coincidir con la denominación de *vacío*⁴⁰⁰ para los planos de Ozu, lo que señala Deleuze es que justamente estos espacios que generan tanto Bresson como Ozu y Antonioni son espacios autónomos de la lógica narrativa aristotélica donde el tiempo es lineal. Lo que tienen los planos objeto es que no se pueden definir solo a partir de una medida, dentro del tiempo cronológico. Estos planos no son siempre localizables dentro de la “aparente” “normalidad” del relato lógico narrativo. Plantea Gilles Deleuze en *Imagen-Tiempo*:

Ahora bien lo que caracteriza a estos espacios es que sus rasgos propios no pueden explicarse de una manera exclusivamente espacial. Implican relaciones no localizables. Son presencias directas del tiempo. Ya no tenemos una imagen indirecta del tiempo que emana el movimiento, sino una imagen-tiempo directo de la que del movimiento deriva. Ya no tenemos un tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, tenemos un tiempo crónico, no cronológico, que produce movimientos necesariamente *anormales*, necesariamente *falsos*.⁴⁰¹

Al concebir cada plano como una naturaleza muerta, más allá de la función de los planos objeto en el relato podemos aplicar a la estructura que construye Ozu el concepto de *pausa* de Jacques Aumont (2012): una detención que encierra movimiento. Podríamos decir, entonces, que Ozu, a partir de la utilización de los Planos objeto, realiza tres operaciones de puesta en escena que generan un *ensanchamiento del Dispositivo*: la obturación del *fuera de campo*, la descomposición del movimiento y el

³⁹⁹ La geometría general comprende tres tipos de diferentes espacios: la de Euclides (plana, de curvatura nula), la de Riemann (elíptica o de curvatura positiva) y la de Lobatchevsky (hiperbólica o de curvatura negativa). En el Universo de nuestra experiencia y según los resultados de Einstein, la geometría tiene cuatro dimensiones y no tres, y es del tipo riemanniano, es decir, el espacio-tiempo es curvado positivamente. Figliola, Alejandra y Yoel, Gerardo (2004) en “La geometría natural”. En: Yoel, Gerardo (comp.) (2004). *Pensar el cine 2. Op. cit.* 259 y 260, n. 30.

⁴⁰⁰ Esta denominación de plano vacío para el espacio del plano en Ozu, que también se extiende a Antonioni, implica un pre-concepto (sin duda involuntario) que se refiere a la composición antropocéntrica. Cuando el hombre no es el centro del universo, el centro del plano, este está vacío. Y justamente lo que tienen los planos de Ozu, como señalan colaboradores de Ozu como Atsuta o estudiosos como Hasumi, es que el espacio está lleno. Ello implica que hay una cuidadosa composición morfológica donde cada segmento del plano está lleno. Por ejemplo de pequeñas botellas de sake o cerveza, etc.

⁴⁰¹ Deleuze, Gilles (2001). 175-176.

doble juego de miradas (¿Qué miramos? ¿Quién nos mira?) que subvierte la lógica narrativa en la que la única mirada posible es la que dirige el sujeto hacia el objeto.

Manet. Ozu. Una indiferencia activa⁴⁰²

El *ensanchamiento* del Dispositivo en Ozu implica un recorrido no solo por los diferentes tipos de imágenes en movimiento (fílmicas y discretas), sino a través de la detención de la imagen, a través de la imagen fija (fotográfica y pictórica).

Como plantea Deleuze, Ozu logra una obra moderna que abreva en la tradición japonesa y se conecta con las vanguardias europeas). El intertexto ozuziano dialoga no solo entre su propia filmografía, sino con otros filmes. Y, también, con la pintura, a diferentes momentos históricos: Vermeer, Manet, Hokusai, Pollok.

El diseño topológico de sus filmes se nutre –como ya se mencionó– de los fractales naturales de Katsuhita Hokusai (siglos XVIII y XIX), pero también lo podemos relacionar con el inicio de la pintura moderna en Occidente (Édouard Manet-siglo XIX-) y, antes, con la pintura holandesa de Johannes Vermeer (siglo XVII). Su conexión con las vanguardias europeas no se limitan a la modernidad cinematográfica (Antonioni, Bresson, Wenders), podemos mencionar también la vinculación a los fractales del artista americano Jackson Pollock (siglo XX) y, como plantea entre otros Bordwell (2013), con la actualidad del cine contemporáneo (Kiarostami, Costa) y con la de las imágenes discretas (siglos XX y XXI).

¿Cuáles son los puntos de contacto entre las diferentes estéticas que conforman el panorama descrito? En Ozu, la forma se autonomiza y cada elemento tiene un valor equivalente. El aplastamiento de la imagen, la atemporalidad y el abandono de la representación histórica o mejor dicho cierto tipo de realismo o neorrealismo, son algunos de los puntos comunes. Tanto Rancière (2012) como Agamben (2004)⁴⁰³ plantean que hay una zona difusa donde existe una tensión entre el sentido del relato y

⁴⁰² Véase Anexo Manet.

⁴⁰³ Agamben, Giorgio (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. París: Desclée de Brouwer. 87-96.

la potencia de la imagen. Se refieren, específicamente, a la obra de Jean-Luc Godard *Historia(s) del cine* (1988-1998) donde se pone el acento en la potencia virtual de sustraerse a la narración que tiene la imagen. Este acento sobre la autonomía de la imagen no es exclusivo del cine. Lo podemos ver, como plantea la historiadora Svetlana Alpers (1983),⁴⁰⁴ en la pintura holandesa del siglo XVII que, a diferencia de la pintura italiana del renacimiento en la que se subordina todo al acontecimiento dramático para centrar la mirada del espectador en ese acontecimiento, la atención del espectador en Vermeer se distribuye de una manera más uniforme por toda la imagen. La densidad de la superficie de un cuadro de Vermeer se puede emparentar, al igual que las composiciones de Ozu con las interfaces contemporáneas donde el sentido de la narración le deja un espacio a una especie de catálogo de diferentes objetos, superficies materiales y efectos lumínicos. Como plantea Ishaghpour (2002), un día habría que reconocer el interés de Ozu por la pintura holandesa a partir de los temas y formas que vinculan al cineasta japonés con dicha pintura: la vida cotidiana, la invitación a la intimidad, el retrato, la naturaleza muerta, el paisaje. Comenta el teórico iraní Youssef Ishaghpour:

En el vocabulario occidental, Mizoguchi sería un “pintor de historia”, Ozu “un pintor de género”, un poco a la manera de los pintores de interior holandeses. Sus cuadros, pobres en sujetos, dependen mucho más directamente de la pintura, de la potencia de su arte y estilo.⁴⁰⁵

Una de las paradojas de Ozu, como plantea Deleuze (1985), es que se nutre de la tradición japonesa y se conecta con la vanguardia europea. Esta paradoja no es exclusiva al realizador japonés, sino que se encuentra en otros artistas tanto en las artes plásticas como en el teatro. En efecto, tanto Youssef Isaghpour (2002),⁴⁰⁶ como Noël Burch (1982) comentan que el arte moderno aparece siempre vinculado al arte tradicional japonés. Por lo tanto, podríamos afirmar como lo hace Burch, que lo que en

⁴⁰⁴ Manovich, Lev (2006 [2001]). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós. Col. Paidós Comunicación. 404.

Véase Alpers, S. (1983). *The art of Describing*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁴⁰⁵ Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago-Léo Scheer. 83.

⁴⁰⁶ Ishaghpour, Youssef (2002). *Aux origines de l'art modern. Le Manet de Bataille*. Paris: Éditions de la Difference. 80.

“Japón era comportamiento cultural de masas era práctica de vanguardia en Occidente”.⁴⁰⁷

Así como Deleuze plantea, como punto de inflexión histórico para determinar la aparición de un cambio de paradigma, el final de la Segunda Guerra y el llamado neorrealismo; podemos determinar el inicio del arte moderno teniendo en cuenta las influencias artísticas entre Japón y Occidente en la confluencia de dos acontecimientos que suceden simultáneamente en Japón y en Francia. En 1622, diez años después del arribo del Comodoro Perry a las costas del Japón con el propósito de desbloquear el proteccionismo comercial del país de Oriente, se produce el asesinato de un emisario de un barco inglés a manos de un samurai del clan Shimazu. Este hecho propicia por parte de la armada inglesa el bombardeo del puerto de Kagoshima y la destrucción total un barrio. La paradoja fue que, a partir de entonces, los japoneses aceptaron a los británicos y establecieron relaciones comerciales y culturales con ellos. Esa relación duraría varios decenios.⁴⁰⁸ El 13 de agosto de 1863, solo algunos meses después de la inauguración del Salón de Refusées, Baudelaire y Manet acudían en París al entierro de un gran pintor de Historia como el propio Delacroix había pedido que se lo recordara. Podríamos relacionar estas dos fechas para determinar a partir de Manet el surgimiento del arte moderno en Occidente.

La perspectiva lineal hace su aparición en la escena japonesa en el siglo XVIII con los grabados ukiyo-e. Esto fue debido a la influencia portuguesa (misionarios que enseñaban a los estudiantes la técnica de la perspectiva). Tanto Hokusai como Hiroshige (siglos XVIII y XIX) llevan esa huella. Y, evidentemente, en la medida en que Japón se abre al extranjero y consolida la era Meiji se consolida también la influencia de la estética japonesa. Basta solo ver algunos cuadros de Van Gogh para ver la influencia que estos han recibido de Hiroshige.⁴⁰⁹

Refiriéndose a las Naturalezas muertas de Manet, Bataille observa:

⁴⁰⁷ La historia de la estética japonesa y occidental es muy rica en influencias. Por parte de los japoneses, la influencia portuguesa, por un lado, y la holandesa, por otro: en 1513, los comerciantes portugueses arribaron a Cantón, China y luego, en 1543, a Japón. Les siguieron los comerciantes españoles en 1584 y luego los holandeses en 1600, y británicos en 1613. En 1549 llega a Japón el jesuita San Francisco Javier, el introductor del cristianismo. Muchos aceptaron y recibieron a los misioneros jesuitas porque creían que les iba a resultar más fácil de ese modo el comercio con los occidentales.

⁴⁰⁸ Burch, Noël (1982) *Pour un observateur lointain*. París: Cahiers du Cinéma/Gallimard. 273.

⁴⁰⁹ *Ibid.* 175.

Las admirables naturalezas muertas de Manet son diferentes, no son, como las del pasado, meros entremeses decorativos. Son cuadros como los otros: es que Manet en primer lugar había puesto la imagen del hombre al mismo nivel que de la rosa o la de un pastel: las naturalezas muertas de *Almuerzo en el estudio* están tan elevadas a nivel de personajes cuanto los personajes están rebajados a nivel de las cosas.⁴¹⁰

La escena de *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, comenta Francisco Jarauta⁴¹¹ en su presentación del libro de Bataille, plantea una nueva distancia que modificará tanto la mirada como el lenguaje sobre las cosas: la mujer del cuadro nos mira, está atenta al espectador, a nuestra mirada.

Pierre Bourdieu en un libro recientemente publicado en Francia que rescata los dos anteúltimos seminarios dictados en el Collège de France y un libro inacabado sobre Manet, se pregunta a través del caso ejemplar de Édouard Manet ¿cómo se genera una revolución simbólica? y ¿cómo esta llega a tener éxito? Transcribimos un pequeño fragmento de las investigaciones de Bourdieu (2013):

Manet busca la plitud (*flatness*) en sus telas: el rechaza un espacio ilusionista y busca un espacio tan plano como cerrado y *subordina todo a esta exigencia*: la luz, muy dura, viene siempre de frente, eliminando los tonos medios, reduciendo al mínimo lo modelado, simplificando y aplastando las formas [...] Él acentúa la composición, sea adoptando un modelo lineal a la japonesa (“*Japanese-type linear pattern*”) sea contruyendo un entramado de líneas horizontales y verticales a la manera de Mondrian (“*an almost Mondrian-like grid of horizontals and verticals*”).⁴¹²

No se trata de una historia para interpretar, se trata de una presencia. Lo que se produce en Manet, según Youssef Ishaghpour,⁴¹³ es lo que Bataille denomina “la indiferencia activa”, podemos decir de alguna forma la historia sin contenido. El pase de lo

⁴¹⁰ Bataille, G. (2003 [1955]). *Manet*. Murcia: IVAM y José Jorge Albaladejo. 86.

⁴¹¹ *Ibid.* 13,14.

⁴¹² Bourdieu, Pierre (2013). *Manet, une révolution symbolique*, París, Éditions Raisons d’agir. París: Seuil. 696, 697.

⁴¹³ Ishaghpour, Youssef (2002). .81.

consagrado (el 3 de mayo de Goya) a lo banal, cotidiano, aparentemente superfluo.⁴¹⁴ De alguna forma, la narración, la historia y la acción pasan a segundo lugar para dejar aparecer lo que Calabrese (1999) denomina “categorías topológicas puras”:

La eliminación de los movimientos de lugar produce un desplazamiento del interés: ya no es la acción (y, por lo tanto la narración, la “historia”) el tema del cuadro, sino la inacción, y el interés se desplaza de las relaciones derivadas de estructuras seminarrativas a la composición (categorías topológicas puras), al color (categorías cromáticas puras). Cabría decir que casi se ha obviado el aspecto narrativo: el cuadro representa directamente una semántica fundamental. En última instancia podríamos afirmar que la *naturaleza muerta* anuncia el arte abstracto.⁴¹⁵

Son interesantes los puntos de contacto que hay entre el inicio del arte moderno en Occidente (Manet), la estética japonesa y la de Yasujiro Ozu. En ese sentido, es propicio citar los propósitos de Christine Buci-Glucksman (2001) en un reportaje que se le hace sobre la publicación de su libro sobre la estética japonesa que ella define como estética de la distancia neutra. Esta distancia se constituye sin carne, con una materia que se desmaterializa:

La estética japonesa es por otra parte una estética de la distancia neutra: percibimos enseguida que el código erótico elaborado se encuentra en la intimidad de los cuerpos, en la distancia, en el sobre que lo recubre. En Japón, se trata desde hace mucho de un secreto en tercero, una distancia, algo que no tiene carne, que está desmaterializado. He hecho todo un trabajo sobre la constitución de lo neutro en mi seminario sobre la mirada en Francia. La categoría de neutro como Bataille la emplea a propósito de la estética de Manet es la violencia de una indiferencia, una indiferencia a la jerarquía: ponemos en el mismo plano –por Manet– Olimpia, el cuerpo desnudo, la flor y la muerte.⁴¹⁶

Estos conceptos sobre la naturaleza muerta vertidos por Calabrese, Bataille y Buci-Glucksman son aplicables a la estética ozuziana: el acento puesto en la inacción, en la inmovilidad, incluso cuando hay movimientos de cámara (el *travelling* de la escena contigua a la representación de teatro Noh en *Primavera tardía* donde padre e hija

⁴¹⁴ Véase Anexo Manet.

⁴¹⁵ Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen. 22.

⁴¹⁶ “Des objets aux flux” (2001). Entrevista a Christine Buci-Glucksman por E. Quinz. publicada en Aktpi, Lotz y Quinz (dir.). *Anomalie* nº 3, Orleans éditions.

caminan por el parque en vez de dar idea de movimiento genera la impresión de un bloque congelado de movimiento que avanza), en la indiferencia a las jerarquías que hay entre personajes, objetos y la geometría del propio dispositivo. En lo que Bataille denomina “indiferencia activa” refiriéndose a la obra de Manet. Si bien Ozu relata siempre los mismos temas aparentemente banales, cotidianos, estos tienen una marca histórica, coyuntural: la influencia de la cultura americana y la transformación del nivel de vida de los japoneses. Ello resulta evidente en *Primavera tardía*, durante la ocupación americana: la presencia de la propaganda de coca-cola en una playa desierta, la búsqueda de un marido que tenga las facciones de Gary Cooper o el sufrimiento de Noriko durante la guerra. La incidencia de la sociedad industrial y de consumo, y la aceptación de la cultura americana aparece en *El gusto del sake*, en 1962: lo podemos ver en el deseo de comprar una heladera y los palos de golf por parte del hijo mayor de Hirayama y su nuera.⁴¹⁷ Si bien hay una marca de un momento histórico, esta marca se distancia, se vacía, por así decirlo, de su contenido histórico. Es entonces, una marca topológica y anacrónica pura la que enmarca el relato. Este vaciamiento es fundamentalmente narrativo, no solo relativo a los momentos históricos. Los objetos tienen una presencia corporal autónoma. Un ejemplo de ello se verifica en *El gusto del sake*, en la escena donde el hijo mayor de Chishu Ryu se encuentra a cenar con su amigo para intentar casar a su hermana. Respecto de ella, Basile Doganis (2013)⁴¹⁸ señala que Ozu no duda en desplazar las botellas de cerveza para crear un *raccord* ozuzuiano sobre la posición de las botellas tanto en el cuadro como en el ángulo de las etiquetas.

Finalmente, se puede plantear que existe una similitud –preservar la autonomía del cuadro– entre Manet, Ozu y las formas topológicas puras de las imágenes discretas.

Retrato y naturaleza muerta

Omar Calabrese (1999) hace referencia a una representación histórica de Caravaggio: *Judith y Holofernes*, pintada en 1599. La pintura muestra a un general muerto (Holofernes) decapitado por Judith, la mujer que lo sedujo en menos de una noche.

⁴¹⁷ Otro ejemplo de la aceptación de la cultura americana lo vemos en *Ohayo* (*Buenos días*, 1959): un niño dice reiteradamente “I love you”.

⁴¹⁸ Doganis, Basile (2013). “Tout cinéaste a deux esthétiques, la sienne et celle d’Ózu”. En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 125.

Caravaggio muestra al espectador ese instante “central” en que la espada está “en trance” de ser descargada, el filo ha trazado a medias su recorrido en mitad del cuello, la cabeza comienza a separarse del cuerpo [...] El instante de la acción queda inmovilizado por la representación misma de su instantaneidad [...] la narración de su cumplimiento se para ahí, sin pasado y sin futuro, como si fuera intemporal.⁴¹⁹

La observación sobre la pintura de Caravaggio nos hace reflexionar sobre la doble posibilidad expresiva del instante durativo. Por un lado, se trata de un instante congelado de movimiento, como afirma también Aumont (2012), de una especie de instante preñado, parafraseando a Lessing a través de Barthes (1995)⁴²⁰ en el que la sucesión de imágenes que preceden y siguen se manifiestan a través de su potencia embrionaria. Por otro, se trata de subrayar lo inmóvil, la pose. En esto, el retrato y la *naturaleza muerta* –como expresa Calabrese (1999)– tienen un aire de familia. Efectivamente, se trata de un doble simulacro: la puesta en escena simula la realidad primero, y luego la puesta en escena de la representación simula la simulación⁴²¹. En este doble simulacro, lo que está en juego es el artificio de ambas, tanto el de la realidad como el de la representación.

La diferencia entre retrato de objeto y retrato de sujeto estaría dada, según Calabrese, no por la escena, y sí por la dimensión y actitud del sujeto/personaje representado; es decir, por una deixis tradicionalmente vinculada a los gestos y las miradas.⁴²² Estas diferencias en el cine de Ozu no serían tales, ya que, si tomamos la interpretación que hacen Hasumi (“El jarrón y el padre son solo uno”⁴²³) y Yoshida (“cuando la hija –Noriko– mueve sutilmente su cuerpo, el jarrón la observa incesantemente con una mirada difusa que parece provenir de muy lejos”⁴²⁴) sobre el plano objeto jarrón en la escena que transcurre en el albergue de Kioto, podemos establecer una analogía entre personaje y objeto, en la que cada uno se encuentra en las mismas condiciones de igualdad.

⁴¹⁹ Marin, L. (1999). “Detruire la peinture”, París: Galilée, 1978, citado por O. Calabrese, O. (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. 26.

⁴²⁰ Barthes, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 95-97.

⁴²¹ Calabrese, O. (1999). 25-27.

⁴²² *Ibid.* 25-27.

⁴²³ Hasumi, S. (1998). *Ozu*. París: Éditions de L'Étoile/Cahiers du Cinéma. 225.

⁴²⁴ Yoshida, K. (2003). 152.

Ozu establece una particular relación con el afuera, con las imágenes del mundo a través de los planos objeto. Estos planos objeto o *stilllife* o *stilleben* (vida silenciosa o inmóvil), por ejemplo, el faro de *Ukigusa* (*Hierbas flotantes*, 1959), las chimeneas de *El gusto del sake* o el árbol de *Primavera tardía* son testigos no solo de la historia que se narra sino “de otra historia”, de esa que está por afuera del filme. Estos planos, además de provocar pausas en las historias, conectan dos campos: el cercano, interno al circuito diegético de la película, con el más lejano, externo al filme que está como dormido, aquietado y que nos abre a la visión de una fuente eterna desde donde fluyen las imágenes del mundo. Estos planos objetos “preñados”⁴²⁵ operan como ventanas al campo exterior y dan cuenta del adentro y del afuera. Generan una muestra concentrada de información al igual que “cada partícula de materia del espacio que contiene el saber o la información sobre el sistema entero”⁴²⁶.

A partir de lo banal, de lo cotidiano, de “ser un mercader de tofu”, es la presencia la que se impone sobre la representación. El tiempo ya no tiene la “obligación dramática” de llevar adelante un suceso. El acento ya no está puesto en la transformación del objeto, sino en el objeto en sí, desarrollado temporalmente. Por esa razón, sus filmes suelen carecer de intriga, de “hilo blanco de coser”, como decía el propio Ozu. El objeto es el propio film, el que, a su vez, se descompone en otros objetos: personajes, diálogos, geometrías, cosas.

Esquizia ozuziana

El lugar central que tienen los planos-objeto en Ozu constituyen en sí una operación de puesta en escena fundamental para *ampliar* el campo escópico. Estos planos-objeto *abren* ese espacio en lugar de someterlo a una operación de cierre. Lo hacen a partir de revertir la lógica argumentativa determinada por la mirada que realiza un sujeto hacia el objeto. Y esto se debe a que el objeto le devuelve la mirada. Este juego de miradas no solo abre el campo visual virtual, sino que establece una especie de zona neutra.

⁴²⁵El concepto “instante preñado” de Lesing es tomado por Barthes, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 96-97.

⁴²⁶Nota de Bill Viola citada por Anne Marie Duguet (2002). *Dejouer l'image*, Nimes, Ed. Jacqueline Chambon. 51.

Cuando dos o más personajes, escribe Tadao Sato (2003),⁴²⁷ se sientan en una posición similar dirigen su mirada hacia una misma dirección. Esta composición genera armonía y se denomina en japonés *sojikei* o figuras igualadas.⁴²⁸ Sucede algo parecido cuando dos personajes se sientan a conversar. A diferencia de Mizoguchi en Chikamatsu (*Los amantes crucificados*, 1954) (ver figura 7) donde las miradas de los personajes marcan la tensión dramática de la escena, los personajes ozuzianos en *Cuentos de Tokio* (1953) no cruzan las miradas (ver en la figura 8 a Shukichi Hirayama (Chishu Ryu), el padre y Noriko Hirayama (Setsuko Hara), su nuera, conversando luego de la muerte de su esposa). Las miradas entre estos dos se cruzan en un punto “otro” o “vacío”, generan, *cargan* una zona no visible en la intersección de esas miradas. En *El gusto del sake*, 1962 (ver figura 9) las miradas de los personajes Shuhei Hirayama (Chishu Ryu), el padre, su hijo menor y su hijo mayor con su nuera se dirigen hacia atrás de cámara, levemente desviadas del centro del objetivo. Esta forma de mirar es parte fundamental de la sistemática Ozu.



Figura 7

Chikamatsu monogatari (*Los amantes crucificados*, 1954) Kenji Mizoguchi

⁴²⁷ Santos, Antonio (2014). *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra. 79. Antonio Santos cita a Sato, Tadao (2003). *Ozu Yasujiro, 100th Anniversary*. Hong Kong film international festival, 10.

⁴²⁸ *Ibid.* 79. Antonio Santos cita a Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of Cinema*. New Jersey: Princenton University Press. 84.



Figura 8

Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio, 1953) Yasujiro Ozu



Figura 9

Samma no aji (El gusto del sake, 1962) Yasujiro Ozu

Podemos tomar otro ejemplo, mencionado por Roland Barthes (1970),⁴²⁹ sobre las reglas de cortesía entre los japoneses. Estas tienen, plantea Barthes, una importancia social realmente opuesta a las de Occidente. Mientras el hombre occidental está dividido entre su exterior (formal) y su interior (verdadero), y lo informal es considerado como fresco o verdadero, en Japón no existe esa diferencia entre lo externo e interno. Los códigos de cortesía en Occidente tienden a cerrar el sentido (apretón de manos o abrazo); en cambio, en Japón se dibuja un espacio “vacío” para cerrar un vínculo (los dos cuerpos se inclinan muy abajo, uno delante del otro). Cuando se ofrece un regalo, escribe Barthes, el que lo ofrece se curva hasta tocar el suelo y el que lo recibe hace lo mismo. El primero deja el regalo en el suelo, en el espacio que separa los dos cuerpos. El regalo está solo, no fue contaminado, ni por la generosidad del que lo ofrece, ni por la gratitud del que lo recibe.

El propósito del libro de Shiguéhiko Hasumi (1997), al cual hacemos referencia, es demostrar que la visión está influenciada por una lógica anterior que la determina. En ese sentido, es interesante analizar un error cometido por el propio Donald Richie (1980), ya mencionado en el capítulo I (el estado de la cuestión) en relación con el análisis que este hace de la escena del Jarrón en *Primavera tardía*. Richie⁴³⁰ describe un plano de más en la escena. Podemos aventurarnos a relacionar este error con la necesidad de aplicar una lógica narrativa que establezca el principio de continuidad y contigüidad. Lógica narrativa que lleva a Richie a estructurar una argumentación de causa y efecto entre sujeto y objeto que necesariamente debe terminar en el sujeto: Noriko. La enunciación generada por Ozu, en cambio, plantea una subversión de la lógica cartesiana de forma más libre, al terminar “el diálogo” en el plano del jarrón.

Al darle a los objetos un mismo valor que a los personajes, Ozu convierte a aquellos en entidades autónomas. A diferencia de Hitchcock, por ejemplo, en cuyos filmes los objetos están supeditados a la mirada o acción del personaje, a ser útiles al relato, en Ozu son independientes, tienen autonomía. Esta autonomía se pone de manifiesto en la relación sujeto objeto a partir del juego de miradas. En tal sentido podemos aplicar los dichos por Lacan mencionados por Arturo Sala: “Para Lacan cuando el sujeto mira el objeto, este siempre está devolviendo la mirada, pero desde un punto de vista donde el

⁴²⁹ Véase Barthes, Roland (1970). *L'Empire des signes*. Ginebra: Skira-Flammarion. 83-88.

⁴³⁰ Véase ejemplo en el capítulo I.

sujeto no puede verlo”.⁴³¹ Arturo Sala comenta, a partir de un texto de Jorge Alemán y Sergio Larriera, que Ozu se acerca a algunos postulados de Lacan refiriéndose a la función escópica de la mirada.

La mirada es una pieza de compleja articulación, que de ningún modo puede ser considerada un mero fenómeno de conciencia; más bien exige la construcción de una topología que subvierta la clásica oposición interior/exterior, y la traducción sociológica de la misma en términos de individuo sociedad. [...].⁴³²

La ampliación del campo escópico es parte fundamental de la construcción y *ensanchamiento* del Dispositivo: hacia adentro abre el campo visual y genera un espacio *neutro*; hacia afuera construye un campo visual anacrónico entramado, como los poemas *renga*, por su propia filmografía, personajes y objetos. Se producen en Ozu, entonces, dos operaciones significativas de puesta en escena. Una es la referida ampliación del campo escópico que implica un cambio en la enunciación. Al invertir la lógica narrativa (*logocentrismo*) que supone que lo narrado es lo actuado y mirado por el sujeto por otra que coloca la mirada del sujeto en el mismo plano de quien le devuelve la mirada, se fortalece la idea de *lococentrismo* que acuña Youssef Ishaghpour (influenciado por Augustin Berque). Es el contexto lo que finalmente determina la acción de los personajes. La otra operación de puesta en escena, también relacionada con los planos objeto, es la construcción de la temporalidad. Es como plantea Omar Calabrese (1999), hay que bloquear el tiempo de la representación para percibir el paso del tiempo, o sea, “seleccionar un instante como si fuera un siempre”. Al convertir la temporalidad en cero, se potencia de alguna forma el contexto, el lococentrismo.

Si comparamos *Primavera tardía* y *El gusto del sake* se observa que la importancia del *lococentrismo* en este último se vuelve más decisiva. Como se ha demostrado, ello se debe, por un lado, al diseño del espacio cinematográfico, que prioriza en él el marco geométrico, así como a la determinación que implica una morfología fractal para la puesta en escena. Por el otro, podemos vislumbrar esta diferencia, leve por cierto, en la propia trama de los filmes, a través de los diálogos de los personajes. En *Primavera*

⁴³¹ Sala, Arturo (2004). 135.

⁴³² *Ibid.* 135.

Tardía, por ejemplo, parece haber una libertad mayor para los personajes, o sea para el logo, para la palabra, para los diálogos: Shukichi Somiya (Chishu Ryu), el padre de *Primavera...* es muy cuidadoso de no herir la sensibilidad de Noriko (Setsuko Hara), la hija. A tal punto que sostiene la mentira de su supuesto interés en casarse, para que su hija decida hacer lo mismo. Incluso, se plantea en este filme una especie de relación “prohibida” entre padre e hija. En efecto, como plantea Yoshida (2003)⁴³³, al mismo tiempo que el relato refleja la relación entre padre e hija, también, al mostrar los cuerpos de un hombre y una mujer en las penumbras de la noche, bañados por el reflejo de la luna y durmiendo en un albergue, uno al lado del otro, deja entrever una posible situación o deseo sexual. Tal situación parece incluso más explícita cuando Noriko le dice al padre (él no la escucha): “Yo tenía mucha rabia...” (refiriéndose a los celos que ella tenía de la posible pretendiente a casarse con su padre) o también lo que le dice Noriko a Somiya a la mañana siguiente: “Yo solo quiero estar cerca tuyo” –le dice al padre que no va a ser más feliz si ella contrae matrimonio–. En cambio, en *El gusto del sake* parece todo más “simple”. El padre no se toma tanto trabajo para tratar de convencer a su hija de casarse. Un ejemplo es el diálogo que tienen Shuhei Hirayama (Chishu Ryu), el padre, con su hijo mayor Koichi (Keiji Sada) en el Torys Bar, sobre la posibilidad de acordar el matrimonio entre Michiko (Shima Iwashita), la hija y un candidato, amigo del hijo mayor, que parece ser del agrado de Michiko. Le dice Hirayama a su hijo Koichi: “Si elige alguien que quiera es mejor [...] pero si no, también puede ser feliz”.

En relación con el *lococentrismo* planteado por Ishaghpour podemos también mencionar a Donald Richie:

Ozu sugiere aquí una hipótesis que ha siempre asustado a Occidente: un hombre depende del lugar donde este reside, su contorno forma su personalidad o influencia fuertemente las elecciones que la determinan. Pero esta hipótesis depende de otra, más importante todavía: no podemos comenzar a comprender un personaje sino vemos su territorio, sus perímetros. Ozu elegía, entonces, con precisión lo que él tiene a mostrarnos del medio en el cual evoluciona su personaje, y no omite de hacernos recordar esto en el curso del filme.⁴³⁴

⁴³³ Yoshida, Kiju (2003 [1998]). 153-159.

⁴³⁴ Richie, Donald (1980). 160.

En efecto, la forma de construir el guión en Ozu está más ligada a qué tipo de personajes y actores, poblarán el filme, con sus características familiares (padre, hija, etc) que a una temática.⁴³⁵

5. LOCOCENTRISMO, ENUNCIACIÓN COLECTIVA Y DIGITAL

Ozu, al jerarquizar la bidimensionalidad del cuadro, se pone en abismo con las posturas clásicas que devienen de la utilización de la perspectiva, al mismo tiempo que intensifica la reiteración de una forma geométrica que abre el concepto de fractalidad en sus filmes. Al romper con los códigos tradicionales de narración, al imponer lo descriptivo sobre lo narrativo le otorga al tiempo un lugar independiente del relato; al fragmentar las imágenes y multiplicarlas, las asemeja a las producidas por medios electrónicos. Todo ello lo convierte en precursor, como ya se explicitó, de un lenguaje propio de una tecnología que aún no se había instalado en su época.

Ozu incorpora activamente al espectador en el espacio diegético pero, parafraseando a Alain Bergala,⁴³⁶ en un espacio periférico que construye un espectador *flotante* y conforma un campo gravitatorio donde el afuera está contenido en el interior y donde los personajes parecen moverse como si fueran arrastrados por una fuerza colectiva superior que los contiene y los dirige.

Este espacio que construye Ozu subvierte la lógica narrativa que deja explícita la pregunta acerca de qué es lo que vemos para incluir otras preguntas que implican una lógica diferente: las que indagan quién nos mira o qué nos mira. Si bien podemos encontrar esta lógica argumentativa en Hitchcock, por caso, la diferencia estriba en que para el maestro inglés de lo que se trata es de la devolución de la mirada; escondido detrás de la mirada siempre hay un sujeto que la devuelve. Podemos tomar el ejemplo al que alude Lacan (2013) sin mencionarlo explícitamente. Se trata del punto rojo (la colilla de cigarrillo del asesino) en el plano negro que mira Jeff (James Stewart) en *La ventana indiscreta*: ese punto rojo se transforma en la mirada del asesino que espía a su

⁴³⁵ Deleuze, Gilles (2001). 27.

⁴³⁶ Bergala, Alain (1980). "L'homme qui se lève". *Cahiers du Cinéma*. N° 311.

vez a Jeff en la obscuridad. Jacques Lacan (2013) escribe en su *Seminario I*, en relación con juego de miradas entre sujeto y objeto:

La mirada en cuestión no se confunde en absoluto con el hecho, por ejemplo, de que yo veo sus ojos. Puedo sentirme mirado por alguien cuyos ojos, incluso cuya apariencia ni siquiera veo. Basta con que algo me signifique que algún otro puede estar allí. Esta ventana, si está ya un poco oscuro, y si tengo razones para pensar que hay alguien detrás, es a partir de entonces una mirada. A partir del momento en que existe esta mirada, ya soy algo distinto en tanto yo mismo me siento devenir objeto para la mirada del otro. Pero en esta posición, que es recíproca, el otro también sabe que soy un objeto que se sabe visto.⁴³⁷

O también, en el filme *Los pájaros* (1963)⁴³⁸ donde hay un juego de miradas desde Melanie que mira y hacia Melanie que es mirada, en este caso por los pájaros. Podemos tomar este filme como un ejemplo de lo que postula Lacan, a lo que ya nos hemos referido: el objeto le devuelve siempre la mirada al sujeto, pero desde un lugar no visible: se trata del campo, del centro no siempre visible que construye Hitchcock donde los personajes se desplazan a causa de un mirada que no ven (*Los pájaros*). Lo cierto es que para Alfred Hitchcock se trata siempre de una lógica binaria que implica una correspondencia de subordinación del objeto para el sujeto. En cambio, en Ozu el campo escópico se construye a través de un quiasma en el que una mirada impersonal aparece diseminada en un conjunto de puntos que forman ese campo de fuerzas en el que, según André Parente (2009), se ponen en juego diversas enunciaciones, figuras y percepciones. La obra de Ozu está gobernada, como afirma Youssef Ishaghpour (2002), por un lococentrismo⁴³⁹ en vez de un logocentrismo. Este lococentrismo constituye una lógica contextual que privilegia la forma en vez de la substancia. La forma, afirma el teórico iraní residente en París, se autonomiza y por variación determina la substancia y

⁴³⁷ Lacan, Jacques (2013). *Seminario. Libro I. Los Escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós. 314.

⁴³⁸ Podríamos decir que en este filme Hitchcock recrea una especie de anamorfosis como la calavera del famoso cuadro de Holbein, el joven. Y esa anamorfosis está en una especie de *fuera de campo puro* (concepto que utiliza François Regnault (1980) en “Système formel d’hitchcock” (*Cahiers du Cinéma*. Número especial Alfred Hitchcock) el campo de los pájaros que se hacen visibles solamente a través de la mirada de Melanie (Tippi Hedren), que encarna de alguna manera el rol del director que anuncia la salida (el ataque) de los personajes (los pájaros) a escena.

⁴³⁹ Concepto de Berque, Agustin (1982). *Vivre l’espace au Japon*. París: PUF. 80, citado por Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de l’impermanence, Le style de yasujiro Ozu*, Tours, Farrago/Léo Scheer. 55-60.

el contenido. Lo que se determina en tal instancia es la escena, el ambiente, o sea el contexto. Allí, considera Ishaghpour, el discurso aflora. Es como afirma Levi-Strauss (2012)⁴⁴⁰ en relación con la lengua japonesa, que en lugar de colocar el *yo* al principio como una entidad autónoma y ya constituida, todo parece indicar que el japonés construye su *yo* partiendo del exterior. Podríamos establecer, como lo hace Isahgphour que, como en la arquitectura tradicional japonesa, el *yo* se retira,⁴⁴¹ en cierto sentido, para volver desde afuera en una construcción dialógica entre la primera persona del singular y la primera del plural.

La enunciación en Ozu es marcada y transparente a la vez, o sea, una transparencia no omnisciente. Aunque su enunciación de tipo transparente se puede asociar al cine clásico, donde no hay marcas subjetivas, podríamos sin miedo a equivocarnos encasillar a Ozu en la llamada corriente moderna del cine. Si bien, por un lado, las operaciones de puesta en escena, tales como la altura de cámara, el encuadre que refuerza la noción de bidimensión y el salto de eje favorecen la aparición de la subjetividad del autor, esta subjetividad oculta su marca;⁴⁴² por otro lado, el punto de vista es transparente porque no se construye una identificación fuerte con el personaje.

A diferencia de Godard o de Antonioni, cuyos filmes están estructurados a partir de una enunciación marcada del autor; la marca subjetiva de Ozu, en cambio, no aparece o por lo menos tiene un velo que la hace transparente. Por ejemplo, una marca de enunciación muy fuerte en Ozu es la aparición de un elemento no mostrado en sus películas: la escalera por donde se sube al cuarto de la mujer soltera. Esa escalera aparece en su último filme y muestra, de alguna forma, un elemento que estuvo ausente, oculto en el

⁴⁴⁰ Levi-Strauss, Claude (2012). *La otra cara de la luna*. Buenos Aires: Capital Intelectual. 63.

Véase también Levi-Strauss, Claude (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*, Buenos Aires: Libros del Zorzal. 46-75.

⁴⁴¹ Isahgphour, Youssef (2002). 55-60.

⁴⁴² A diferencia de Alfred Hitchcock en *Suspicion* (*La sospecha*, 1941) donde hay una enunciación marcada en las escenas en las que se sale de la linealidad narrativa para confundir al espectador y, al mismo tiempo, contribuir a destacar la idea del filme: la duda, el punto de vista: la escena de la iglesia al principio, la escena final cuando Lina (Joan Fontaine) se encuentra desesperada al borde del precipicio y la escena de los inspectores cuando le anuncian a Lina la muerte de un amigo de Johnny (el esposo) en París mientras el otro inspector se queda mirando un cuadro de Picasso. Algo semejante sucede en los filmes de Michelangelo Antonioni, sea en el final del *Eclisse* (*El eclipse*, 1962) o en *The Passenger/Profesión Reportero* (*El reportero*, 1975) donde hay una enunciación marcada: en el primer caso, a través de un epílogo de cinco minutos que no guarda una relación causa– efecto con el clímax (la despedida de Alain Delon y Mónica Vitti) y que nos hace percibir la presencia subjetiva del tiempo que pasa; y en el segundo, en la escena final, el reportero yace muerto en el cuarto de hotel y la cámara hace un *travelling* hacia delante dirigiéndose a la ventana.

resto de sus películas, y completa el intertexto al cual hiciéramos mención anteriormente. Si bien esa marca subjetiva es muy fuerte, por otro lado beneficia de ser un elemento más de los que forman la configuración o composición del plano y de la escena. Podríamos aventurarnos a decir que la marca subjetiva del autor se comparte con el espectador y, al mismo tiempo, se diluye. Como plantea Alain Bergala (1980), el sistema de enunciación de Ozu es uno de las más fuertes de la historia del cine: se trata de un grado 0 de enunciación. Al igual que Hitchcock, afirma Bergala, la enunciación en Ozu precede el enunciado, pero la diferencia con el maestro inglés radica en el tipo de espectador producido por la enunciación en cuestión. En Hitchcock, a través de un juego de miradas, o, el espectador se identifica con el personaje principal que lleva adelante el relato, o, es el propio espectador quien gerencia la ficción. En cambio, en Ozu esto no es posible ya que las miradas de los personajes no se implican entre ellas, estas se dirigen hacia una especie de lugar “otro” “vacío”, intermedio, atemporal. El espectador se encuentra *flotando* en la periferia, no se sumerge en la ficción, ni es operador de esta. Alain Bergala⁴⁴³ explica bien, reproducido en epígrafe en este capítulo, que en Ozu “hay algo de vacío en sus planos. Pero no se trata de la imagen, sino del lugar de la enunciación. De una enunciación anterior, colectiva: Se. Podríamos decir que es el paisaje el que enuncia”.

Ken Sakamura (2001)⁴⁴⁴ comenta que, al ver un filme de Ozu, uno se siente inexplicablemente transportado, como si una fuerza telepática operase. La impresión es comparable, afirma Sakamura, a la visión de los stereogramas⁴⁴⁵ que han tenido su suceso en el siglo XIX. Los estereogramas, plantea Sakamura presentaban la repetición de una foto, pero, si se los colocaba correctamente, podíamos percibir un sentimiento de relieve. Arlindo Machado (2009)⁴⁴⁶ plantea que para Crary⁴⁴⁷ la imagen estereoscópica tiene algo de obscuro, puesto que, a diferencia de la separación física entre sujeto y objeto de la cámara obscura, el estereoscopio aproxima a los dos de forma radical.⁴⁴⁸

⁴⁴³ Bergala, Alain (1982). 30.

⁴⁴⁴ Sakamura, Ken (2001). “Ozu accède au numérique” extracto de *From Behind the Camera*, París, *Revista Cinéma*, 02. Otoño de 2001. 121-131.

⁴⁴⁵ Podemos ver, en ese sentido, la instalación interactiva de André Parente *Estereoscopia* que forma parte de la muestra de Katia Macial y André Parente “Infinito Paisaje”-EFT (Espacio Fundación Telefónica), 7 de abril de 2011.

⁴⁴⁶ Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en pantalla*. Barcelona: Gedisa. 161-166.

⁴⁴⁷ Crary, Jonathan (1992). *Techniques of the Observer*. Cambridge: Mit Press.

⁴⁴⁸ Machado, Arlindo (2009). 65–66. Machado difiere de los planteos de Crary puesto que considera que “el efecto en perspectiva de la fotografía no es abolido por la estereoscopia, porque la divergencia de

Más allá de entrar en una polémica sobre los estereogramas y su relación con los principios de la cámara obscura, lo cierto es que la sensación de telepatía a la que alude Sakamura es ambigua. Y lo es, en el sentido en que la enunciación no es clara. En el mismo texto (“Ozu accede au numérique”) Ken Sakamura plantea que la percepción por parte del espectador en un filme de Ozu es rara: está en el orden de lo abstracto o de lo animal. En efecto, en Ozu conviven los dos polos: lo discreto, lo fragmentado, lo numérico y por otro lado un sentimiento indeterminado que solo un cuerpo puede expresar. La aparición de las Nuevas Tecnologías descoloca al sujeto espectador. El ojo renacentista que observa desde afuera se separa del modelo perceptivo del paradigma clásico, le deja su lugar a un sujeto espectador que observa desde adentro, desde todas partes.

Lo extraordinario de Yasujiro Ozu es que en su estructura conviven la tensión entre lo abstracto y lo animal o como diría Rancière (2012) entre la lógica de las imágenes y la potencia de las mismas; y un sujeto discreto e indeterminado como en las tecnologías digitales.

Electrónico y digital

Resumamos brevemente algunas características físicas de las imágenes electrónicas y digitales para mencionar sus condiciones y posibilidades estéticas. Reproducimos, en ese sentido, un fragmento del ensayo “Pitágoras Digital” (2004).⁴⁴⁹

La electrónica, hija de la nueva física, se constituyó en la base tecnológica del video. La tecnología del video es esencialmente un proceso que configura la imagen con miles de puntos sobre una superficie fotosensible reticulada, cuya capacidad para conducir electricidad varía de acuerdo con la cantidad de luz que incide en cada uno de sus puntos. Al pulverizar la imagen el video construye necesariamente otra geometría, asociada a configuraciones que se autogeneran por la mutación de la luminosidad y el color de cada pixel (unidad básica de la superficie), de

puntos de vista de esta última no es perceptible como tal. El observador no ve dos imágenes divergentes; por el contrario ve una única imagen en profundidad, lo que significa que, en cierto sentido, la estereoscopia potencializa el efecto ilusorio de la perspectiva”.

⁴⁴⁹ Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). “Pitágoras Digital”. En: Yoel, Gerardo (comp.) (2004). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Manantial, Col. Bordes.

cada uno de sus puntos. Este proceso hace que la imagen muestre la marca de su origen, lo discreto, la idea de partícula, el *quantum*. Esto es asociable al actual modelo espacial discontinuo, donde la linealidad queda puesta en abismo, generando una ruptura con las posturas clásicas newtonianas. En tanto, la aparición de la computadora promueve el constante ascenso de lo numérico. Ello se debe a que su lógica interna se resuelve con dos dígitos; todos los números se construyen con solo dos símbolos: el uno y el cero. La computadora cuenta con solo dos dedos en vez de los diez humanos, pero como funciona a enormes velocidades, resulta muy eficiente. Esta lógica binaria proviene de las cualidades de la materia, que fácilmente puede reconocer dos estados, tales como carga positiva o negativa, o el sentido del giro de una partícula.⁴⁵⁰Sobre esta base material se escriben los softwares que permiten dibujar, reproducir o componer imágenes, que son los intermediarios entre el hombre y la máquina. Por esa razón, las imágenes numéricas se componen de una mezcla, de un híbrido entre el *software* y el *hardware*. La informática resulta una verdadera “tecno-logía” en el sentido más literal del término, ya que es una combinación de *tecné* y de *logos*.^{451,452}

Como ya se planteó, podríamos afirmar que a diferencia, de la imagen filmica que busca su unicidad con el mundo exterior y se entiende con la física clásica y sus conceptos continuos y lineales, las imágenes electrónicas y digitales son, por un lado, autorreferentes y, por otro, revelan su origen cuántico, y producen representaciones discontinuas y fracturadas.

Mientras el ojo renacentista se mantenía a distancia del objeto, el sujeto actual está en todos los lugares y, a la vez, en ninguno; está implicado en el mundo virtual en el que se halla inmerso. La imagen digital, puntualiza Machado (2009), hizo estallar la estabilidad de la imagen técnica. En relación con ello, afirma Edmond Couchot (1998) que objeto, sujeto e imagen se desacomodan: pierden sus lugares en la jerarquía de la lógica narrativa. En efecto, la simulación producida por los números no afecta solo al sujeto, afecta también a la imagen y al objeto. Las fronteras de estos tres se borran y los programas de lenguaje numérico e interfaces del mundo virtual se constituyen en puentes que los vinculan entre lo virtual y lo real.⁴⁵³

⁴⁵⁰ Se utiliza la palabra *spin* (huso) para definir la propiedad de rotación de un cuerpo sobre sí mismo.

⁴⁵¹ Couchot, E. y Hillaire, N. (2003). *L'art Numérique*, París: Flammarion. 27.

⁴⁵² Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). 339-340.

⁴⁵³ Couchot, Edmond (1998). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nimes: Jacqueline Chambon. 229.

La imagen, plantea Couchot, pone en juego la materia de las imágenes técnicas y la subjetividad de un lenguaje que utiliza el sujeto para operar esas técnicas. Si bien el sujeto controla y manipula esas imágenes técnicas, estas lo modelan al punto de transformar la percepción que el sujeto tiene del mundo. Es lo que Edmond Couchot (1998) denomina *experiencia tecnoestética*:

Las técnicas, recordémoslo, no son solamente modos de producción, ellas son también modos de percepción [...] La experiencia tecnoestética, en tanto que ella es esencialmente perceptiva, se reconoce frente a un modo de ser particular: un modo donde el Yo se ausenta. La percepción, señala Merleau-Ponty, está siempre bajo la modalidad del “Se”. Cualquiera que sea la técnica empleada, figurativa o no, la *experiencia tecnoestética*, en la medida en que esta pone en juego mecanismos perceptivos, se realiza siempre bajo la modalidad indefinida e impersonal.⁴⁵⁴

Señala Couchot, entonces, que la actividad artística pone en escena dos modalidades del sujeto. Un sujeto SE, producto de la experiencia tecnoestética, y un sujeto YO, que mantendría su subjetividad irreductible a todo mecanismo técnico y perceptivo. Estos dos componentes de la enunciación, desde el arte paleolítico hasta el arte digital, no dejan de desplazarse, enfrentarse, negociar y transformar su rostro.⁴⁵⁵ Se produce, afirma Arlindo Machado (2009), un juego dialógico entre dos modalidades del sujeto: un sujeto SE –máquina, técnica– y un sujeto YO –subjetividad irreductible a cualquier experiencia maquínica.⁴⁵⁶

Observamos una analogía entre la enunciación ozuziana, la propuesta teórica que hace Edmond Couchot sobre la enunciación en las nuevas tecnologías y los modos de enunciación en la lengua japonesa en la que, como plantean Youssef Ishaghpour y Lévi-Strauss, hay una especie de borramiento del sujeto y del verbo: columna vertebral, fundamento de la enunciación y de la metafísica occidental. Podemos afirmar entonces,

⁴⁵⁴ *Ibid.* 8-9.

⁴⁵⁵ *Ibid.* 10.

⁴⁵⁶ Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa. Col. Comunicación Educativa. 129.

que el sujeto y “su” verbo se retiran para dejar hablar a un “sujeto” otro que es como un campo matriz que engloba lo individual.⁴⁵⁷

A partir de lo expuesto queda claro que tanto en el cine de Ozu como en la enunciación de la lengua japonesa, en la estética de la arquitectura tradicional japonesa y en la estética creada por lo digital hay un sujeto desdoblado en dos, con dos modalidades.

Este campo de fuerzas que construye Ozu donde sujeto y verbo pierden dominancia a manos del contexto contiene, absorbe también esa *falla* formada por esos dos movimientos a los que se refiere Rancière (2012). Contiene esa *falla* a diferencia por ejemplo, de Godard en *Historia(s) del cine*, 1988-1998, donde, como dice Rancière (2012), trabaja Hitchcock como Vertov y suprime la tensión originada por esa fragilidad ontológica a la que hiciéramos referencia anteriormente. En *Historia(s) del cine* J. L. Godard hace emerger un discurso en el que resuena cierto aire contemporáneo.

A diferencia de Godard que parte de un universo complejo para llegar a otro universo complejo recordando el estilo de Eisenstein con su montaje de atracciones, tanto Vertov como Ozu parten de un universo simple como son las unidades narrativas de *El hombre de la cámara*, 1929, o las de un filme de Ozu, para llegar a un universo complejo que remite a la modernidad cinematográfica.

Mientras la modernidad de Vertov está al servicio de darles libertad a los movimientos, según señala Rancière, “en la medida en que ya no hay historias que ilustrar, el cine ya no está al servicio de una maquinación”, el cine ya no necesita “atar su suerte a la afirmación de una verdad que es la de la mentira de la vida”,⁴⁵⁸ la modernidad de Ozu estriba, en cambio, en establecer una síntesis entre relato y fragmento, entre continuidad y discontinuidad, manteniendo la tensión existente, y dejando que la percepción del espectador se focalice en el tiempo que transcurre.

En ese sentido podemos afirmar que Ozu es un precursor de la modernidad de un lenguaje en el que el discurso transforma al dispositivo, lo hace dialogar consigo hacia adentro y construye virtualidad hacia afuera. En ese dispositivo se operan transformaciones discursivas, arquitectónicas y materiales y se prioriza la síntesis entre

⁴⁵⁷ Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de l'impermanence, Le style de yasujiro Ozu*, Tours: Farrago/Léo Scheer. 55-56. Véase Berque, Agustin (1986). *Le sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*. París: Gallimard. 259-261.

⁴⁵⁸ Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, Col. Texturas. 36– 37.

lo continuo y lo discontinuo, la síntesis entre la lógica aristotélica y el despliegue de las imágenes apartadas de toda lógica narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. París: Desclée de Brouwer. Col. Arts & Esthétique.
- Arnaud, Diane y Lavin, Mathias (dir.) (2013). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006 [2001]). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Aumont, Jacques (2012). *Que reste-t-il du cinéma?* París: Vrin. Col. Philosophie et cinéma.
- Badiou, Alain (2001). “La matemática es un pensamiento”. *Revista Acontecimiento*. N° 22. Buenos Aires: Ed. Escuela Porteña.
- Badiou, Alain (2004a). “Arte, matemática y filosofía”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 27-41.
- Badiou, Alain (2004b). “El cine como experimentación filosófica”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 23-81.
- Badiou, Alain (2004c). “El plus-de-ver”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 275-281.
- Badiou, Alain (2004d). “Sobre *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 263-274.
- Badiou, Alain (2008). *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, Alain (2010). *Le fini et l'infini*. Montrouge: Bayard.
- Barthes, Roland (1980 [1970]). *L'empire des signes*. Ginebra: Albert Skira/ Flammarion. Col. Les sentiers de la création/Champs.
- Barthes, Roland (1995 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, George (2003 [1955]). *Manet*. Murcia: IVAM y José Jorge Albaladejo.
- Bazin, André (2000 [1985]). *¿Qué es el Cine?* Madrid: RIALP.
- Bellour, Raymond (2009 [2002]). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue. Col. A oscuras Colihue Imagen.
- Bergala, Alain (1980). “L'homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma*. N° 311. Mayo de 1980. 25-30.

- Bonitzer, Pascal (1982). *Le champ aveugle. Essais sur le cinema*. Paris: Gallimard/Cahiers du Cinéma.
- Bordwell, David (2013). "Regarde encore ! Regarde bien ! Regarde!" (Prefacio) . En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. Paris: G3J éditeur. VII-XXI.
- Bourdieu, Pierre (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Raisons d'Agir/Seuil.
- Brecht, Bertolt (2010 [2006]). *La Judith de Shimoda*. Madrid: Alianza. Col. Alianza Literaria.
- Buci-Gluksmann, Christine (2001). *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au vituel*. Paris: Galilée. Col. Débats.
- Buci-Gluksmann, Christine (2006 [2003]). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros. Col. Filosofía una vez.
- Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. Paris: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers du Cinéma.
- Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra. Col. Signo e imagen.
- Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010 [1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (dir.) (2005 [2002]). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Comolli, Jean-Louis (2010 [2009]). *Cine contra espectáculo. seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Comolli, Jean-Louis y Sorrel, Vincent (2015). *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse: Verdier. Traducción castellana: Comolli, Jean-Louis (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Couchot, Edmond (1998). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nimes: Jacqueline Chambon.
- Couchot, Edmond y Hillaire, Norbert (2003). *L'art Numérique*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-Temps. Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- Deleuze, Gilles (2001 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación 26 Cine.
- Deleuze, Gilles (2007 [2003]). *Dos Regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (1997 [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Doganis, Basile (2005). "Un cinema de silence". *Cahiers du Cinéma*. N° 603.
- Doganis, Basile (2013). "Toute cinéaste a deux esthétiques: la sienne et celle d' Ozu". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. Paris: G3J éditeur. 117-127.

- Duguet, Anne-Marie (2002). *Déjouer l'image, Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Eisenstein, Sergei (1986 [1949]). *La forma del cine*. México D. F.: Siglo XXI.
- Fargier, Jean Paul (2004a). "La casa vacía, la piscina y la estación o el mundo que Viola encanta". En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 303-313.
- Foucault, Michel (2005 [2004]). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha-Decay. Col. Alpha, Bet & Gimmel.
- Frodon, Jean Michel (2013). "Yasujiro Ozu, réalisateur de comédies musicales". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à present*. París: G3j. 185-189.
- Hasumi, Shiguéhiko (1998 [1983]). *Yasujiro Ozu*. París: Édition de l'Etoile/ Cahiers du cinéma. Col. Auteurs.
- Hasumi, Shiguéhiko (2013). "Yasujirô Ozu et ses "femmes indignées"". En: Diane Arnaud y Mathias Lavin (dir.). *Ozu à présent*. París: G3J éditeur. 191-200.
- Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer.
- Ishaghpour, Youssef (2002). *Aux origines de l'art moderne, Le Manet de Bataille*. París: Éditions de la Différence. Col. Les essais.
- Izutsu, Toshihiko (1978). *Le kôan Zen*. París: Fayard. Col. Documents spirituels.
- Komparu, Kunio (1983). *The Noh Theater: principles and perspectives*. New York/Tokio: Weatherhill/Tankosha.
- Lacan, Jacques (2001 [1973]). *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2013 [1975]). *El Seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Lévi-Strauss, Claude (2012 [2011]). *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa. Col. Comunicación Educativa.
- Manovich, Lev (2006 [2001]). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós. Col. Paidós Comunicación.
- Ozu, Yasujiro (1996 [1993]). *Carnets-1933-1963, édition intégrale*. París: Alive. Col. Grand Ecran.

- Ozu, Yasujiro (2000 [1993]). *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía/Ricardo Muñoz Suay/Donostia Kultura/Centro Galego de Artes da Imaxe. Edición a cargo de Núria Pujol y Antonio Santamarina.
- Parente, André (2009). “A forma cinema: variações e rupturas”. En: Katia Maciel (org.). *Transcineas*. Río de Janeiro: Contracapa. 23-47.
- Rancière, Jacques (2015 [2014]). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- René Sieffert (1983b). “Le Théâtre Nô”. Paris: Catálogo de la Compagnie de Nô Kanzé Motoaki. 25.
- Richie, Donald (1980 [1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc.
- Sadoul, Georges (1981 [1949]). *Histoire du Cinéma Mondial, des origines à nos jours*. París: Flammarion.
- Sakamura, Ken (2001). “Ozu accede au numerique”. *Cinema 02*. Otoño de 2001. 121-131.
- Sala, Arturo (2004). “La cámara de papel de arroz de Ysujiro Ozu o la filosofía de la vacuidad”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 109-146.
- Santos, Antonio (2014 [2005]). *Yasujiro Ozu, elogio del silencio*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen/cineastas.
- Sato, Tadao (1997 [1995]). *Le cinéma Japonais Tomes I-II*. París: Éditions du Centre Pompidou. Col. Cinéma pluriel.
- Schrader, Paul (1999 [1972]). *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: J. C. Clementine. Col. Clásicos: biografías de cine.
- Sieffert, René (1983a). *Arts du Japon, Théâtre classique*. París: Maison des cultures du monde/POF. Colaboración de Michel Wasserman.
- Tanizaki, Junichiru 1994 [1933]). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela
- Villain, Dominique (1984). *L'oeil a la Camera. Le cadrage au cinema*. París: Cahiers de cinéma/Ed. de l'Etoile. Col. Essais.
- Virilio, Paul (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.
- Xavier, Ismail (2008 [2005]). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182.
- Yoel, Gerardo (2010a). “Bordes femeninos. Sobre el filme Hamaca Paraguaya”. En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 249-256.

- Yoel, Gerardo (2010b). "Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video Hamaca Paraguaya". En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 257-260.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004a). *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004b). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004a). "Ozu, La geometría natural". En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004b). "Pitágoras Digital". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 335-349.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2010). "Aproximaciones, tensiones y distancias entre ciencia y arte". En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. XV-XIX.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2012). "Lo trans. La emergencia de lo complejo". *Revista electrónica Cibertronic*. Nº 8. Tres de Febrero, UNTREF.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2013). "La real complejidad". *Revista electrónica de filosofía Reflexiones Marginale*. Nº 15. dir. Alberto Contante, UNAM, México.
- Yoshida, Kiju (2003 [1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. San Pablo: Cosac & Naify.

Revistas:

- Bergala, Alain (1980). "L'homme qui se lève". *Cahiers du Cinéma*. Nº 311. Mayo de 1980. 25-30.

CONCLUSIÓN

*Nuestra vida es efímera/ Semejante al reflejo de la luna/ En la gota de agua/ Que cae del pico de la garza.*⁴⁵⁹

Dogen Kigen

*Lo realmente notable es que la tecnología digital nos lleva de nuevo a la hipótesis de Pitágoras: el mundo sensible es números.*⁴⁶⁰

Alain Badiou

*He representado lo extraordinario de un modo realista. En cambio las películas de Ozu muestran lo ordinario como si de verdad fuese real; y esto es mucho más difícil.*⁴⁶¹

Kenji Mizoguchi

⁴⁵⁹ Poema de Dogen Kigen (1200-1253), gran reformador del budismo japonés del SXIII, introduce la vía soto del Zen – una de las cinco ramas del Ch’an chino– en Japón. Esta disciplina se basa en el Zazen – meditación sin propósito ni objeto que se realiza en general frente a un muro.

Cita original: Bovay, Michel, Kaltenbach, Laurente y De Smedt, Evelyn (2005[1993]). *Zen. Práctica y enseñanza, civilización y perspectivas*. Barcelona : Kairos. 71. Citado también en: Yoel, Gerardo (2010). “Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video Hamaca Paraguaya”. En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 257.

⁴⁶⁰ Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine I, Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 53.

⁴⁶¹ Citado por: Santos, Antonio (1993). *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen/cineastas. 60. Cita original: Shinoda Masahiro (1990). “Lontano da Mizoguchi”. En: *Racconti crudeli di gioventú*. Turín: Edizioni di Torino. 239.

1. Las conclusiones de los estudiosos de la filmografía de Yasujiro Ozu –como hemos planteado en el capítulo I– presentan, en general, posiciones radicalizadas: trascendental, formalista, excéntrico, modo de *presentación* opuesto al cine de Hollywood, *más japonés, menos japonés*. Estas polarizaciones, muchas veces, están determinadas por operaciones de cierre que direccionan también las conclusiones finales. Una de las acepciones de concluir según el diccionario de La Real Academia Española es acabar o terminar (algo) haciendo que quede completamente hecho. El estilo de Ozu se construye posicionándose –es una de las conclusiones que proponemos– en los límites mismos de la teoría y de la materia, lo que posibilita que su obra sea atravesada por varias lecturas simultáneas. Parafraseando a Alain Badiou (2004), Ozu *abre* la imagen. *Abrir* la imagen implica convivir con la ambigüedad, con las operaciones de apertura y no de cierre. Ozu estructura contenidos y formas a partir de tematizar sus propios límites: los de las historias, los de los personajes y los del arte. Es, como plantea Badiou “un símbolo extraordinario de síntesis entre continuidad y discontinuidad”.⁴⁶² Ozu, integra en esta síntesis, no solo la tradición (japonesa) y la modernidad (europea), como plantea Gilles Deleuze (1985), sino, además, una *falla* que contiene dos movimientos (Rancière 2012): la potencia de las imágenes y las intrigas narrativas dominadas por la lógica aristotélica.

El realizador japonés construye un intertexto hacia afuera del filme y hacia adentro de la diégesis. Hacia afuera, relacionando cada filme con otro a través de actores, personajes, objetos y, a su vez, extendiendo esa relación a filmes de otros directores.⁴⁶³ Entre sus películas circulan nombres de actores y personajes que se repiten como los de Noriko, encarnados por Setsuko Hara en hija –*Banshun (Primavera tardía, 1949)*–, viuda del hijo muerto– *Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio, 1953)* y hermana menor – *Bakushu (Principios del verano, 1951)*– o los de Shukichi Somiya (*Primavera tardía*), Shukichi Hirayama (*Cuentos de Tokio*) y Shuhei Hirayama en *Samma no aji (El gusto del sake, 1962)*, protagonizados por Chishu Ryu. Circulan también objetos, por ejemplo botellas de sake que se entraman en el universo filmico de Yasujiro Ozu: en el plano de apertura de *Ukigusa (Hierbas flotantes, 1959)*: en un paisaje marítimo vemos una botella en primer plano y al fondo, atrás, sobre la costa, un faro. En el segundo plano de *Cuentos de Tokio* vemos a unos niños caminando en un movimiento “congelado” y en

⁴⁶² Badiou, Alain (2004). 50.

⁴⁶³ Un ejemplo –mencionado en capítulo II– es *Hitori Musuko (El hijo único, 1936)* donde se hace alusión al filme americano de Ernest Lubitsch, *I had a million* de 1932. Véase anexo E1 del capítulo II.

primer plano junto a un carrito las emblemáticas botellas (en este caso dos), botellas que volvemos a encontrar en el último plano del filme *El gusto del sake*: en la cocina, en un rectángulo anidado dentro de una serie (ver figura 3 en capítulo IV), donde se encuentra Hirayama. Hacia dentro del filme, tematizando el acto de habla: los personajes exteriorizan con ironía, a veces con violencia, una situación o sentimiento que no condice con la naturalidad y aceptación que nos muestra su gestualidad. Esta tensión entre el decir y el mostrar se torna a veces más radical cuando el acto de habla oculta su sentido contrario. Por ejemplo, en *Cuentos de Tokio*, el diálogo que mantienen Noriko (Setsuko Hara) la viuda del hijo muerto de los Hirayama con Kyoko (Kyoko Kagawa) la hija menor de éstos, luego del fallecimiento de la madre:

Kyoko: Estoy verdaderamente contenta de que te hayas quedado [Y mientras envuelve su lonchera que contiene su comida fría] : la verdad es que Koichi y Shige se hubieran podido quedar un poco más de tiempo.

Noriko: Pero ellos están muy ocupados, sabés.

Kyoko: Puede ser, pero, ¡qué egoísmo! [...] ¡La madre apenas muerta, esta forma de reclamar un recuerdo de ella! Nada más imaginar lo que ella hubiera pensado me apena. [...]

Noriko: Kyoko, yo también pensaba como vos cuando tenía tu edad, pero es verdad que los hijos termina fatalmente por alejarse de los padres. [...]no hay forma de escapar. Todos terminan así...

Kyoko: Querés decir que vos también...

Noriko: Sí, yo también. No es que yo quiera pero finalmente terminaré como los demás...

En *Primavera tardía*, por ejemplo, Aya (Yumeji Tsukioka), la amiga divorciada de Noriko, mujer moderna,⁴⁶⁴ impulsa a Noriko a aceptar la propuesta de matrimonio arreglado que le propone un tercero –su tía Masa (Haruko Sugimura)–, o, en *El gusto del sake*, el diálogo que sostiene, luego de la boda de su hija, Shuhei Hirayama (Chishu Ryu) con la mujer de su amigo Shuzo Kawai (Nobuo Nakamura):

⁴⁶⁴ Genuina *moga*, *modern girl*: se ha divorciado, nunca ve a su antiguo marido al que dice detestar, tampoco ve a sus padres. La referencia es de Santos, Antonio (2014). *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra. 380.

Hirayama: Si lo piensas bien, lo mejor es tener un hijo

Mujer de Kawai: Tiene razón

Hirayama: Las hijas no sirven para nada.

Luego, Hirayama se retira de la casa de Kawai –quien arregla finalmente la boda en cuestión– y se dirige solo y alcoholizado al bar Torys.⁴⁶⁵ Una vez sentado en la barra del bar, la camarera le pregunta el porqué de su vestimenta:

Camarera: ¿Una ocasión formal? ¿ Un funeral?

Hirayama: Sí, más o menos.

Luego, le pregunta si quiere volver a escuchar la marcha. Se trata de *Gunkan Machi*, marcha naval de la Armada Imperial.⁴⁶⁶ Hirayama asiente. Dos parroquianos que están sentados al lado de Hirayama, al escuchar la marcha naval hacen una parodia y entre risas tienen el siguiente diálogo:

Parroquiano 1: Despacho del cuartel imperial /Parroquiano 2: A las 5:30 la Armada imperial divisó al enemigo.../ Parroquiano 1: Y, perdió la batalla./ Parroquiano 2: Sí, perdió la batalla.

Otro ejemplo es cuando, también en *El gusto del sake*, Hirayama (el padre) sube al cuarto de Michiko (la hija) porque su hijo menor Kasuo (Shinichiro Mikani) le dice que ella está llorando (el motivo es que se entera que Miura [Teruo Yoshida], por el que se sentía atraída, está comprometido). Una vez que el padre llega al primer piso de la habitación de la joven, le pregunta: –ella está de espaldas sentada en un escritorio en penumbras e iluminada por la luz azulada de un pequeño velador que está en el

⁴⁶⁵ Ironía onomástica, como se ha aclarado en el capítulo IV, se llama así a los que pertenecen o apoyan al partido conservador inglés.

⁴⁶⁶ Su música de tipo occidental fue compuesta durante la época Meiji.

esritorio– “¿eres feliz?”, Michiko se da vuelta y mirando a cámara su rostro de desasosiego inunda la pantalla.

Ozu construye este intertexto *ensanchando* el Dispositivo, ampliando el campo virtual hacia afuera y hacia adentro. Fragmenta el espacio dibujando fractalidad en el plano y dividiendo el espacio en tercios–ver figuras en capítulo III. Fragmentación que coincide con el lugar que le adjudica al número tres en el campo semántico. Si tomamos como ejemplo el filme *Primavera tardía* se trata siempre de tres: el padre, la hija y la pretendiente de éste o el padre, la hija y la madre muerta, o el padre, la hija y el novio de ésta, o Noriko, el amigo del padre (Jo Onodera) y su nueva esposa, o un tercero (la tía) que “arregla” el casamiento, Somiya y Noriko. Son también tres los espacios en los que se divide el teatro Noh y los espacios en que se divide el escenario del teatro Noh. Ozu *ensancha* el Dispositivo a través de operaciones de puesta en escena que implican poner en abismo las reglas tradicionales de la sintaxis cinematográfica –mirada a cámara, *faux raccords* de mirada y posición, detener el movimiento, *ampliar* el campo escópico–. Es fundamental en la *ampliación* del campo escópico la utilización de los planos objeto: estos detienen el movimiento, hacen una *pausa* y reformulan el concepto de fuera de campo, ejerciendo una especie de obturación y al mismo tiempo una extensión del mismo que resignifica el flujo narrativo. Ya no se trata de prolongar hacia afuera el campo visible sino también de hacerlo hacia adentro. Mientras el faro de *Hierbas flotantes* (ver figura 3 capítulo III) cierra al infinito en un movimiento centrífugo, el árbol, fractal natural (ver figura 5 capítulo IV) de la secuencia del teatro Noh en *Primavera tardía* genera un movimiento hacia adentro, de manera centrípeta. De alguna forma las diferencias que se marcaron – capítulo IV– entre las secuencias del Albert Hall en *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956) de Alfred Hitchcock –la música (la cantata) lleva adelante el relato buscando un punto exterior, administrando el tiempo que separa el deseo y el miedo de Doris Day con la concreción del asesinato del primer ministro– y la secuencia del teatro Noh en *Primavera tardía*, donde la música es utilizada con un propósito diferente, se dirige hacia adentro, condensando la temática de la obra con los sentimientos de los personajes. Podríamos ver estas dos tendencias claramente en el segundo plano de *Cuentos de Tokio*, ya mencionado, en ese plano los niños se desplazan como esos juguetes ópticos sobre una pantalla inmóvil. Se produce allí (ver figura 4 en capítulo III) un punto de fuga hacia el exterior que es contenido en el interior, a partir de la

repetición circular mencionada. Esta figura, como las demás, remite a la temática del filme: el ciclo de la vida se mantiene a pesar de la ruptura (punto de fuga) que provocan los jóvenes.

Este Dispositivo, como se ha planteado, se *ensancha* generando también una síntesis entre diferentes metáforas estéticas. La del cine, que, como plantea Jean Paul Fargier (2004) “no ambiciona más que restituir la unicidad del mundo mediante la unicidad de la toma” y la del espacio electrónico o digital que “sólo existe abriéndose a la multiplicidad”.⁴⁶⁷

Todas estas operaciones de puesta en escena –discursivas y formales– privilegian el lococentrismo en vez del logocentrismo, el contexto en vez de la substancia, el lugar en vez de la palabra (Ishaghpour, 2002). Como explica Donald Richie, Ozu elegía con precisión el medio en el cual evoluciona su personaje, y nos lo recordaba en el transcurso del filme.⁴⁶⁸

Estas operaciones de puesta en escena subvierten la lógica narrativa aristotélica al no privilegiar la construcción de subordinación del objeto para con el sujeto, del tiempo para con el movimiento. Ozu construye, entonces, un espacio que funciona como un *campo de fuerzas* (Parente, 2009). Este *campo de fuerzas* pone en juego y transforma enunciaciones, figuras y percepciones, sustrayendo a las imágenes toda exterioridad y emparentándolas con la estética de las imágenes discretas. Se podría decir –escribe Alain Bergala⁴⁶⁹ que es el paisaje el que enuncia.

2. Una rápida mirada sobre lo realizado en esta tesis nos sitúa en capítulo II –relación de la estética y cultura japonesa con la sistemática Ozu. El abordaje de dicho capítulo– parte de la afirmación de Deleuze mencionada arriba–, ha tenido dos objetivos. El primero ha sido el de contextualizar la obra de un realizador que pertenece a una cultura distante de la nuestra y que ha sido estandarte de la *japonesidad* e incluso, en menor medida, de la *menor japonesidad*. Contextualización que nos ha permitido establecer

⁴⁶⁷ Fargier, Jean Paul (2004). “La casa, la piscina y el mundo que Viola encanta”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 305.

⁴⁶⁸ Richie, Donald (1980[1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc. 160.

⁴⁶⁹ Bergala, Alain (1980). “L’homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma*. N° 311. Mayo de 1980. 30.

una relación entre la estética tradicional japonesa y la sistemática Ozu. Podemos mencionar, por ejemplo, dos manifestaciones teatrales del siglo XVII como el teatro Noh y el teatro de marionetas de Osaka, llamado Bunraku –en éstas la producción de sentido es parte de la representación– como referencia obligada de la cinematografía japonesa de los treinta y fuente de inspiración para la elaboración por parte de Bertolt Brecht de su teoría del *extrañamiento*. En segundo término, hemos observado las relaciones de influencias y contaminaciones entre las vanguardias occidentales –como acabamos de mencionar– y la estética japonesa, acuñada y solidificada en el llamado período Edo (1600-1867). Este segundo capítulo nos ha permitido adentrarnos con más seguridad en la estética japonesa y relacionar en ese sentido la topología generada por Ozu –tema del tercer capítulo– con el espacio construido por Katsuhita Hokusai (1760-1849) pero también con el de Édouard Manet (1832-1883) y Jackson Pollock (1912-1956).

Como hicimos mención en el capítulo I, Roman Jakobson plantea que los estudios formalistas determinaron que la obra de arte es el producto de la relación entre la preservación de la tradición y la ruptura de ésta.⁴⁷⁰ Esto pone en valor, una vez más, la síntesis que anida Ozu entre continuidad y discontinuidad a partir de la relación entre tradición y modernidad. Esta relación entre opuestos supuestos se manifiesta superlativa si tenemos en cuenta que una de las características de la cultura y estética japonesa es, como escribe Noël Burch (1982), la de copiar, adaptar y hacer circular valores estéticos y culturales. Como pequeño ejemplo de lo que se ha expuesto en el capítulo II podemos mencionar lo que afirma Noël Burch sobre la escritura japonesa:

Los japoneses son el único pueblo en el mundo que después de más de mil años han practicado simultáneamente y en estrecha simbiosis, una escritura fonética y no-fonética sin hacer de una u otra el centro privilegiado de la lengua.⁴⁷¹

El capítulo III –Geometría natural– ha tenido como objetivo analizar la topología generada por Yasujiro Ozu a partir del análisis de los planos de sus filmes del tercer período –*Primavera tardía* (1949), *Cuentos de Tokio* (1953) y *El gusto del sake* (1962). En primera instancia y luego de un breve análisis de las relaciones entre Arte y

⁴⁷⁰Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press. 17.

⁴⁷¹Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers du Cinéma. 34-35

Matemática, hemos podido apreciar cómo Ozu fragmenta el espacio de sus planos buscando subrayar la bi-dimensión que los constituye y la materia que los separa, utilizando para ello los recursos que le provee la arquitectura tradicional japonesa—enmarcada entre dinteles y fusumas— el lente normal que siempre utiliza y la altura baja de cámara. La fragmentación se profundiza dividiendo al plano en tercios (ver figuras 1a,1b, 2a, 2b y 3 del capítulo III) y fracturando las imágenes con un tipo de geometría que Benoît Mandelbrot —matemático polaco-francés— denominaría, en los ochenta, *fractales naturales*. Esta geometría, además de encontrarla en la pintura japonesa —la serie la *ola* de Hokusai— hemos podido también establecer una relación de analogía con los fractales naturales realizados por Pollock y la estética autorreferente que generan las imágenes digitales.

En el capítulo IV —Entre cine (y) digital. Lo continuo, lo discontinuo y el lococentrismo— se ha trabajado sobre las operaciones de puesta en escena y como éstas crean *un campo de fuerzas* que se *ensancha* construyendo un espacio periférico donde *flotan* (Bergala, 1980) espectadores y personajes como si fueran arrastrados por una fuerza colectiva que los dirige y contiene. Esta fuerza constituye una lógica contextual que privilegia la forma, la escena, el contexto sobre la argumentación verbal, lo que subvierte, de alguna manera, la lógica narrativa que nos impone la pregunta ¿qué miramos? por otra: ¿quién o qué nos mira? Es, a partir de allí, donde el discurso *aflora*.⁴⁷² Un discurso que lleva adelante un sujeto desdoblado en dos, cuya enunciación marcada y transparente a la vez, con dos modalidades, comulga con la lengua japonesa (Lévi-Strauss, 2001) y las nuevas tecnologías digitales (Couchot, 1998).

3. Ozu muestra lo ordinario como si fuese real y eso es mucho más difícil, versa el comentario de Mizoguchi reproducido en epígrafe. La paradoja es que “cuando más se busca un efecto de verosimilitud, más se debe recurrir a un efecto de artificio”.⁴⁷³ Ahora bien, ¿qué es lo real, hoy? La interrogación sobre lo real surge de alguna manera a partir del contrato que en cada época —desde hace 32.000 años en la cueva francesa de Chauvet— se suscribe entre realidad y apariencia. Lo cierto es que, a partir del

⁴⁷² Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de L'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer. 57.

⁴⁷³ Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra. Col. Signo e imagen. 30.

descubrimiento del ADN por Watson y Crick⁴⁷⁴ hace ya más de medio siglo, se produce un cambio de paradigma que no deja de inquietarnos. La búsqueda de lo *real* se complejiza cada vez más porque esta es manifiestamente indisociable de la construcción que hace el número de la apariencia, de la imagen. E incluso, el filósofo de las ciencias Vilém Flusser se preguntaba, hace veinticinco años, si no deberíamos plantearnos desde la epistemología ver todo, incluso a nosotros mismos, como apariencia digital.⁴⁷⁵ Todas estas preguntas y reflexiones no hacen más que confirmar la afirmación de Badiou reproducida en epígrafe en esta conclusión: “El mundo sensible es números”.

Ozu construye, entonces, su Dispositivo fracturando la imagen, convirtiéndola en unidades discretas pero a su vez en abiertas e indiscernibles. Es, en esos huecos, en esas *lacunas*⁴⁷⁶ construidas por números que se repiten por donde se cuele un *poco de tiempo puro* (Deleuze, 1985), por donde se *presenta* lo *real*. Es en el armado de la forma matemática (Chabrol y Rohmer, 2010) donde la percepción permite registrar la humanidad de los personajes de Ozu en *presente* (Burch, 1982).

Se puede establecer una analogía entre los personajes de Yasujiro Ozu –“torpes, poco hábiles, no se mueven”–⁴⁷⁷ con los que habitan los lienzos de Manet. Estos, como los del realizador japonés, provocan una violencia de indiferencia, una distancia *neutra*.⁴⁷⁸ Son personajes indeterminados, despojados de toda expresividad, y tienen en común una temporalidad que los contiene: el presente.

Ozu raramente nos habla del pasado de sus personajes. Esta manera de escamotearnos información del pasado y también del futuro (los novios casamenteros nunca aparecen) es una forma de horadar el tiempo *presente*. De cargarlo de *presencia*.

⁴⁷⁴ Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004). “Pitágoras Digital”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 349.

⁴⁷⁵ Flusser, Vilém (2004). “La apariencia digital”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 361.

⁴⁷⁶ Concepto que, como se ha establecido en el capítulo III, fue acuñado por Benoît Mandelbrot (2003) en los ochenta y podemos traducir como hueco.

⁴⁷⁷ Comentarios de Yasujiro Ozu y Chishu Ryu reproducidos en: Richie, Donald (1980). 143 y 150.

⁴⁷⁸ Christine Buci-Glucksmann plantea que la categoría de neutro como la emplea Bataille a propósito de Manet implica una indiferencia a la jerarquía. En el famoso cuadro de Manet *Olimpia* (1863), por ejemplo, están en un mismo plano el cuerpo desnudo, la flor y la muerte.

Referencia: “Des objets aux flux” (2001). Entrevista a Christine Buci-Glucksmann por E. Quinz. publicada en Aktpi, Lotz y Quinz (dir.). *Anomalie* n° 3, Orleans éditions.

Veamos también anexo Manet en los anexos del capítulo IV.

La repetición (Yoshida, 2003) de un filme a otro, de un plano a otro, de un personaje a otro, de un nombre a otro, de una botella de sake a otra, nos muestra lo efímero de la vida “esa gota de agua que amenaza con caer del pico de una garza”. Nos deja entrever el pasaje de una situación a otra. Ese que lleva inexorablemente a la disolución del orden y al advenimiento de lo que no permanece, como expresan los personajes interpretados por Chishu Ryu en el final de *Primavera tardía*, *Cuentos de Tokio* y de *El gusto del sake*.

4. En su tercer período, Ozu realiza una evolución en sus temáticas –éstas ya no expresan la crisis social de los años treinta– y en su estética. Su sistemática le iría a otorgar una autonomía al plano en la narración y a su vez subvertir la dominancia del plano y la del sujeto, como unidad narrativa en el primer caso y como lógica dialógica en el segundo. Esto implica la prolongación del espacio visible en otro que se *amplía* virtualmente. El objetivo es capturar el tiempo que se cuele entre los intervalos que aparecen en las *fracturas* para que paisajes, personajes, objetos, dejen una huella frente a la impermanencia.

Noël Burch⁴⁷⁹ (1982) y David Bordwell (1988),⁴⁸⁰ dos de los principales analistas de la obra del realizador japonés, criticaron este período por academicista y por un exceso de formalismo respectivamente. Deleuze abrevando en Bazin, planteaba que el neorrealismo intentaba capturar la realidad no sólo por sus categorías discursivas sino también formales. Si bien Ozu abandona criterios formales y discursivos pasibles de ser emparentados con el neorrealismo antes de la Segunda Guerra y de la propia eclosión del neorrealismo italiano, se impone la siguiente pregunta derivada de la afirmación de Mizoguchi que abre en epígrafe la conclusión: ¿Ozu, en su tercer período, practica “un nuevo realismo”? En todo caso, este interrogante queda abierto como otra lectura posible a ser desarrollada.

⁴⁷⁹ Noël Burch, como se ha señalado, plantea que Ozu sucumbió en el academicismo en su tercer período. Período, sobre el cual, el crítico franco estadounidense no ha escrito.

⁴⁸⁰ Las críticas de Burch y Bordwell hacen hincapié –como se ha señalado en el capítulo I– en la relación entre forma y contenido que genera la sistemática Ozu. Noël Burch plantea que Ozu procura en sus expresiones más puras un vacío semántico. En cambio, para Bordwell, hay en Ozu una saturación de sentido, un exceso de formalismo que termina divorciándose del universo semántico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 23-81.
- Bergala, Alain (1980). “L’homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma*. N° 311. Mayo de 1980. 25-30.
- Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bovay, Michel, Kaltenbach, Laurente y De Smedt, Evelyn (2005[1993]). *Zen. Práctica y enseñanza, civilización y perspectivas*. Barcelona : Kairos.
- Buci-Glucksmann, Christine (2001). “Des objets aux flux”. En: Aktipi, Lotz y Quinz (dirs.) *Anomalie n° 3*. Orleans: Orleans éditions.
- Burch, Noël (1982 [1979]). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard/Cahiers du Cinéma. Col. Cahiers du Cinéma.
- Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Catedra. Col. Signo e imagen.
- Chabrol, Claude y Rohmer, Éric (2010[1957]). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.
- Couchot, Edmond (1998). *La technologie dans l’art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nimes: Jacqueline Chambon.
- Deleuze, Gilles (1985). *L’Image– Temps. Cinéma 2*. Paris : Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- Fargier, Jean Paul (2004). “La casa, la piscina y el mundo que Viola encanta”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Col. Bordes. 303-313.
- Flusser, Vilém (2004). “La apariencia digital”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 2, Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 351-364.
- Ishaghpour, Youssef (2002). *Formes de L’impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*. Tours: Farrago/Léo Scheer.
- Ishaghpour, Youssef (2002). *Aux origines de l’art moderne, Le Manet de Bataille*. París: Éditions de la Différence. Col. Les essais.

Lévi-Strauss, Claude (2012 [2011]). *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mandelbrot, Benoît (2003). *La Geometría fractal de la Naturaleza*. Barcelona: Tusquets.

Parente, André (2009). “A forma cinema: variações e rupturas”. En: Katia Maciel (org.). *Transcinemas*. Río de Janeiro: Contracapa. 23-47.

Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial. Col. Texturas.

Richie, Donald (1980[1974]). *Ozu*. Ginebra: Lettre du blanc.

Santos, Antonio (2014[2005]). *Yasujiro Ozu, elogio del silencio*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen/Cineastas.

Santos, Antonio (1993). *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen/Cineastas.

Yoel, Gerardo (2010). “Un instante entre dos textos o una hamaca colgada del dispositivo. Sobre el video *Hamaca Paraguaya*”. En: Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coords.). *Bordes y Texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS/Imago Mundi. 257-260.

Yoel, Gerardo (2007). “El diseño en el cine japonés. Acerca de la sistemática Ozu”. En: La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas. 173-182.

Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004a). “Pitágoras Digital”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 335-349.

Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2004b). “Ozu, La geometría natural”. En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el Cine 2, Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. 241-261.

Yoshida, Kiju (2003[1998]). *O antcinema de Yasujiro Ozu*. Sao Pablo: Cosac & Naify.

Revistas:

Bergala, Alain (1980). “L’homme qui se lève”. *Cahiers du Cinéma*. N° 311. Mayo de 1980. 25-30.

ANEXOS A LOS CAPÍTULOS II Y IV

ANEXO A1- Édouard Manet (1832-1883)

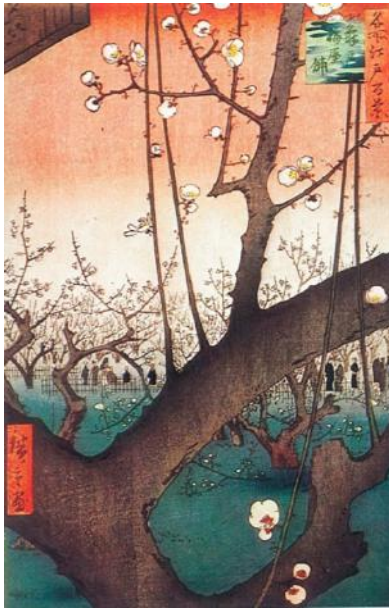


Édouard Manet, 1868. Portrait d'Émile Zola.

Retrato de Émile Zola

Paris. Musée d'Orsay

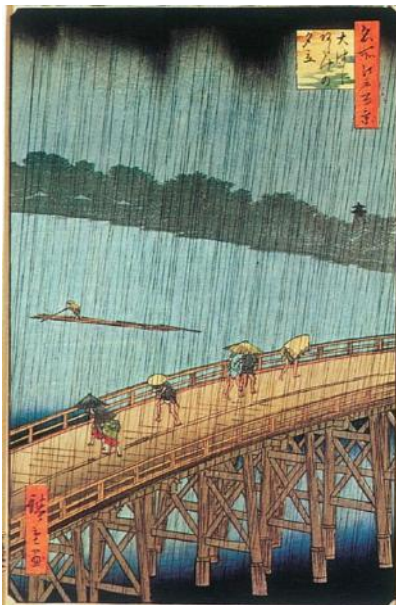
ANEXO A2- Utagawa Hiroshige (1797-1858)//Vincent Van Gogh (1853-1890)



1. Kameido Umeyashiki, Utagawa Hiroshige, 1957.
Flowering plum tree in the Kameido garden
From the series "One Hundred Famous Views of Edo"
Jardín de ciruelos en Kameido
Col. Privada



2. Vincent van Gogh, 1887.
Japonaiserie: Jardin de ciruelos en flor (según Hiroshige).
Amsterdam. Rijmuseum Van Gogh

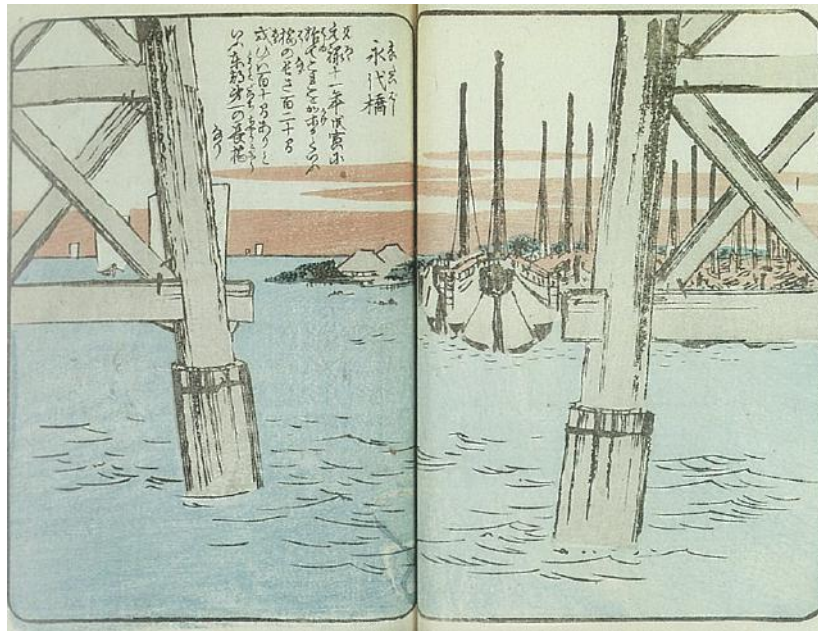


3. Utagawa Hiroshige, 1857.
Ohashi Atake no yudachi. Sudden Shower on the Great Bridge
from the series "One Hundred Famous Views of Edo"
El puente Ohashi en Atake bajo un chubasco repentino
Viena. Museum Für Angewandte Kunts



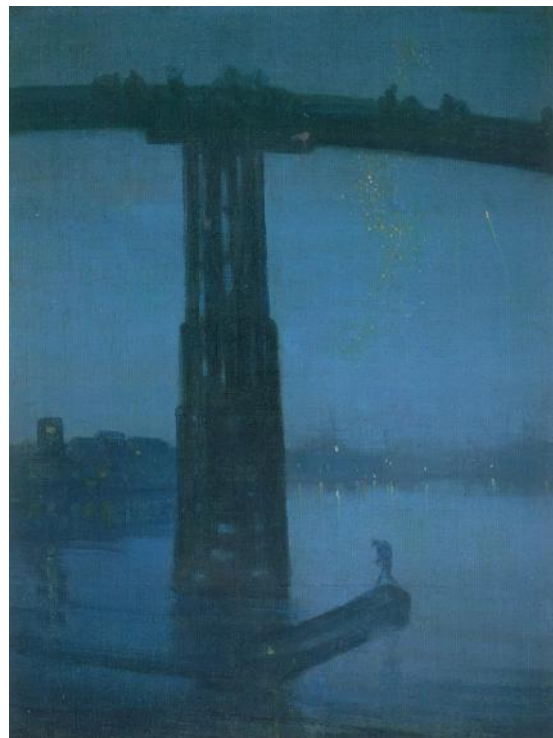
4. Vincent van Gogh, 1887.
Japonaiserie: Puente bajo la lluvia. (según Hiroshige)
Amsterdam. Rijmuseum Van Gogh

ANEXO A3- Utagawa Hiroshige (1797-1858)//James Abott McNeil Whistler (1834-1903)



1. Utagawa Hiroshige, 1850 Eitaibashi, Vista del puente Eitaibashi

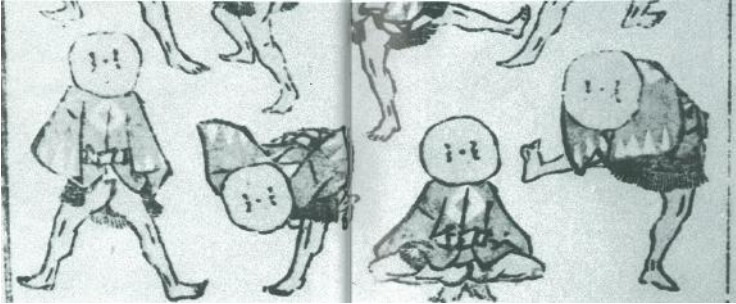
Madison (Wi). Chazen Museum of Art



2. James Abbott McNeil Whistler, 1872-1875, Nocturne in blue and gold: Old Battersea Bridge

Londres. Tate

ANEXO A4- Katsushika Hokusai (1760-1849)// Edgar Degas (1834-1917)



1. Katsushika Hokusai, 1814. Sparrow dance from Manga Tokio. Yujiro Shinoda



2. Edgar Degas, 1880. Dancer thing her ribbons New York. Col. Privada



3. Katsushika Hokusai, 1814. Sumo wrestler from manga Tokio. Yujiro Shinoda



4. Edgar Degas, 1886. Nude woman, standing back view Paris. Col. David Weill.



5. Katsushika Hokusai, 1814. Man falling. From Manga Col. Privada Copenhagen



6. Edgar Degas, 1878. Cabaret singer in gloves Karlsberg Glyptothek

**ANEXO A5- Katsushika Hokusai (1760-1849)/ Kitagawa Utamaru (1753- 1806)/
Isoda Koryusai (1735-1790) // Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901)**



**1.Katsushika Hokusai, 1814. Man gesticulating from Manga
Tokio. Yujiro Shinoda**



**2.Henri de Toulouse Lautrec, 1893.
Cadieux dancing at le Petit Casino
Col.Privada**



**3.Isoda Koryusai, 1775. Pair of lovers
Regensburg. Col. Franz Winzinger**



**4.Kitagawa Utamaru, 1790. Pair of lovers
Regensburg. Col. Franz Winzinger**



**5.Henri de Toulouse Lautrec, 1892. Reine de joie
Albi. Musée Toulouse-Lautrec**

ANEXO B- *Hitori musuko* (El hijo único, 1936 de Yasujiro Ozu)

Vacío: punto de vista



Punto de vista 1



Punto de vista 2



Punto de vista 3a



Punto de vista 3b



Punto de vista 3c



Punto de vista 3d



Punto de vista 3e

ANEXO C1- *Tokio no onna* (La mujer de Tokio, 1933 de Yasujiro Ozu)

Vacío: travelling



Travelling 1a



Travelling 1b



Travelling 1c



Travelling 1d



Travelling 1e



Travelling 1f



Travelling 1g

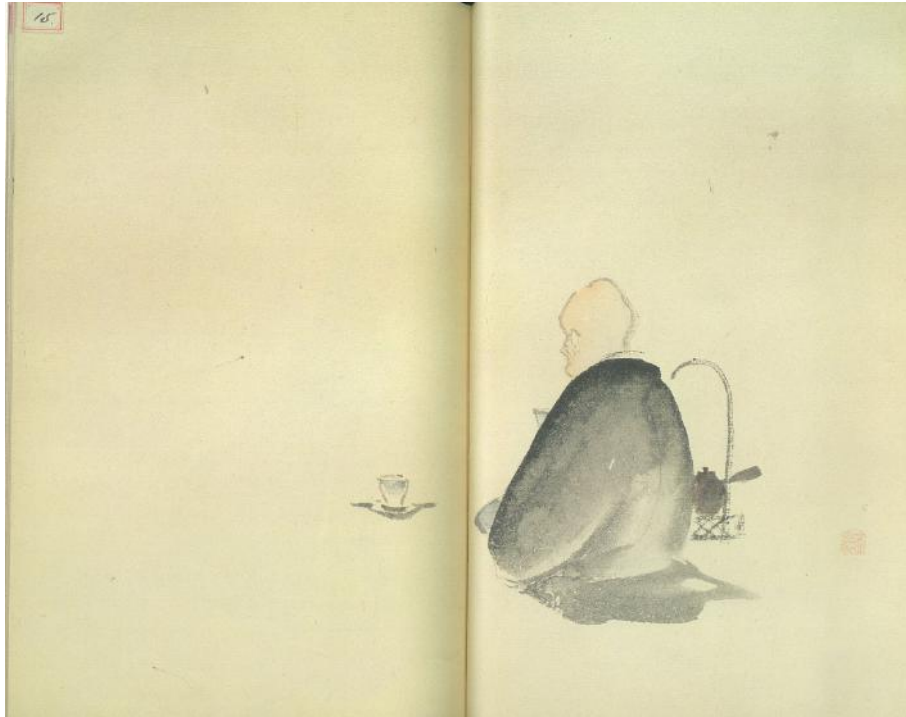


Travelling 2

ANEXO C2- Utagawa Hiroshige (1797-1858) Cuadernos de bosquejos.

Biblioteca del Congreso de Washington

Col. Crosby Stuar Noyes



1. Ceremonia del Té (Cha- no -yu). Segundo cuaderno



2. Hombre pescando en el Río Hozu. Primer cuaderno

ANEXO D1.1- *Tokio no onna* (La mujer de Tokio, 1933 de Yasujiro Ozu)

Vacío: fuera de foco



Fuera de foco 1



Fuera de foco 2



Fuera de foco 3



Fuera de foco 4

ANEXO D1.2- *Tokio no onna* (La mujer de Tokio, 1933 de Yasujiro Ozu)

Vacío: fuera de foco



Fuera de foco 1



Fuera de foco 2



Fuera de foco 3



Fuera de foco 4



Fuera de foco 5



Fuera de foco 6

ANEXO D2- *Tokio no yado* (Albergue de Tokio, 1935 de Yasujiro Ozu)

Vacío: fuera de foco



Fuera de foco 1



Fuera de foco 2



Fuera de foco 3

ANEXO D3.1- *Hitori musuko* (El hijo único, 1936 de Yasujiro Ozu)

Vacío: fuera de foco



Fuera de foco 1



Fuera de foco 2



Fuera de foco 3



Fuera de foco 4

ANEXO D3.2- *Hitori musuko* (El hijo único, 1936 de Yasujiro Ozu)

Vacío: fuera de foco



Fuera de foco 1



Fuera de foco 2a

Tengo miedo que tu madre no pueda dormir con este ruido



Fuera de foco 2b

*Sí, es ruidoso acá.
Pero como el alquiler no es caro...*



Fuera de foco 2c



Fuera de foco 3

Ya gasté todo el dinero, y el salario no llega todavía.

ANEXO E1- *Hitori musuko* (El hijo único, 1936 de Yasujiro Ozu)

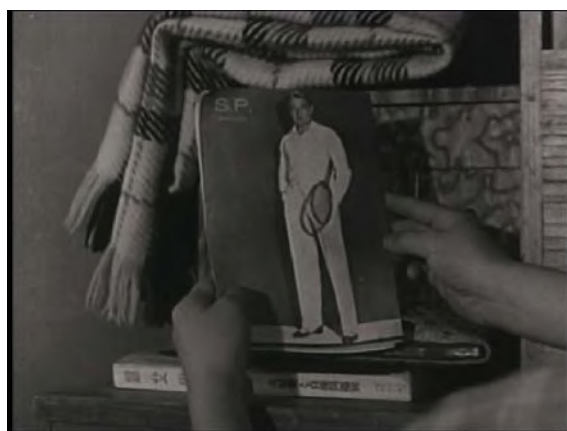
Influencia cine americano: *If I Had a Million* (Si yo tuviera un millón, 1932) de Ernest Lubitsch



Ernest Lubitsch 1



Ernest Lubitsch 2



Ernest Lubitsch 3

ANEXO E2- *Hitori musuko* (El hijo único, 1936 de Yasujiro Ozu)

Influencia cine alemán: *Leise flehen meine lieder* (Vuelan mis canciones, 1934) de Willi Forst



Willi Forst 1



Willi Forst 2



Willi Forst 3



Willi Forst 4



Willi Forst 5

ANEXO A- *Banshun* (Primavera Tardía, 1949, Yasujiro Ozu)

Secuencia Direcciones – fragmento



Direcciones 01a



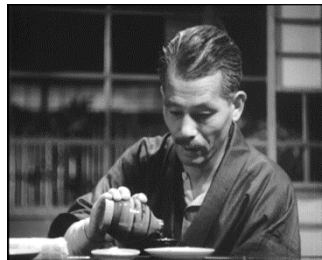
Direcciones 01b



Direcciones 01c



Direcciones 01d



Direcciones 02



Direcciones 03



Direcciones 04



Direcciones 05a



Direcciones 05b



Direcciones 06a



Direcciones 06b



Direcciones 06c

Anexos capítulo IV



Direcciones 06d



Direcciones 06e



Direcciones 06f



Direcciones 7

ANEXO B- *Sôshun (Primavera precoz, 1956, Yasujiro Ozu)*

Fotogramas Repasadores



Repasadores 01



Repasadores 02



Repasadores 03



Repasadores 04

Samma no Aji (El Gusto del Saké, 1962, Yasujiro Ozu)

Fotogramas Repasadores



Repasadores 05



Repasadores 06



Repasadores 07



Repasadores 08

ANEXO C1- *Banshun (Primavera Tardía, 1949, Yasujiro Ozu)*

Secuencia Teatro Noh



Teatro Noh-01



Teatro Noh-02



Teatro Noh-03



Teatro Noh-04



Teatro Noh-05



Teatro Noh-06



Teatro Noh-07



Teatro Noh-08



Teatro Noh-09



Teatro Noh-10



Teatro Noh-11



Teatro Noh-12a

Anexos capítulo IV



Teatro Noh-12b



Teatro Noh-12c



Teatro Noh-12d



Teatro Noh-12e



Teatro Noh-13



Teatro Noh-14a



Teatro Noh-14b



Teatro Noh-14c



Teatro Noh-14d



Teatro Noh-14eb



Teatro Noh-15



Teatro Noh-16a

Anexos capítulo IV



Teatro Noh-16b



Teatro Noh-16c



Teatro Noh-17



Teatro Noh-18



Teatro Noh-19



Teatro Noh-20a



Teatro Noh-20b



Teatro Noh-20c



Teatro Noh-21



Teatro Noh-22a



Teatro Noh-22b



Teatro Noh-23

Anexos capítulo IV



Teatro Noh-24



Teatro Noh-25



Teatro Noh-26

ANEXO C2- *The man who knew too much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956, Alfred Hitchcock)

Secuencia Albert Hall



Albert Hall 01



Albert Hall 02



Albert Hall 03



Albert Hall 04



Albert Hall 05



Albert Hall 06



Albert Hall 07



Albert Hall 08

Anexos capítulo IV



Albert Hall 09



Albert Hall 10



Albert Hall 11



Albert Hall 12



Albert Hall 13



Albert Hall 14



Albert Hall 15



Albert Hall 16



Albert Hall 17



Albert Hall 18

Anexos capítulo IV



Albert Hall 19



Albert Hall 20



Albert Hall 21



Albert Hall 22



Albert Hall 23



Albert Hall 24



Albert Hall 25



Albert Hall 26



Albert Hall 27



Albert Hall 28

Anexos capítulo IV



Albert Hall 29



Albert Hall 30



Albert Hall 31a



Albert Hall 31b



Albert Hall 31c



Albert Hall 32



Albert Hall 33



Albert Hall 34



Albert Hall 35



Albert Hall 36

Anexos capítulo IV



Albert Hall 37



Albert Hall 38



Albert Hall 39



Albert Hall 40



Albert Hall 41



Albert Hall 42



Albert Hall 43



Albert Hall 44



Albert Hall 45



Albert Hall 46

Anexos capítulo IV



Albert Hall 47



Albert Hall 48



Albert Hall 49



Albert Hall 50a



Albert Hall 50b



Albert Hall 51



Albert Hall 52



Albert Hall 53



Albert Hall 54



Albert Hall 55

Anexos capítulo IV



Albert Hall 56



Albert Hall 57



Albert Hall 58



Albert Hall 59



Albert Hall 60



Albert Hall 61



Albert Hall 62a



Albert Hall 62b



Albert Hall 63



Albert Hall 64

Anexos capítulo IV



Albert Hall 65



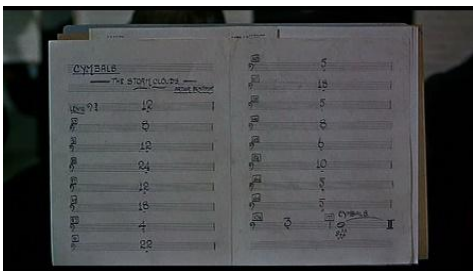
Albert Hall 66



Albert Hall 67



Albert Hall 68



Albert Hall 69



Albert Hall 70



Albert Hall 71a



Albert Hall 71b



Albert Hall 71c



Albert Hall 72

Anexos capítulo IV



Albert Hall 73



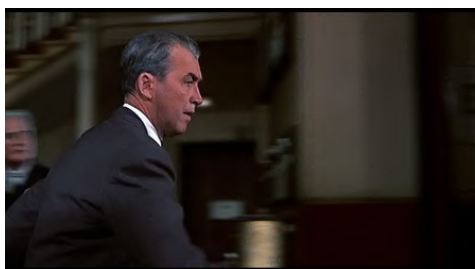
Albert Hall 74a



Albert Hall 74b



Albert Hall 75



Albert Hall 76



Albert Hall 77a



Albert Hall 77b



Albert Hall 78



Albert Hall 79



Albert Hall 80

Anexos capítulo IV



Albert Hall 81



Albert Hall 81b



Albert Hall 82



Albert Hall 83



Albert Hall 84



Albert Hall 84b



Albert Hall 85



Albert Hall 86



Albert Hall 87



Albert Hall 88

Anexos capítulo IV



Albert Hall 89



Albert Hall 90



Albert Hall 91



Albert Hall 92



Albert Hall 93a



Albert Hall 93b



Albert Hall 93c



Albert Hall 93d



Albert Hall 93e



Albert Hall 94

Anexos capítulo IV



Albert Hall 95



Albert Hall 96



Albert Hall 97



Albert Hall 98



Albert Hall 99



Albert Hall 100



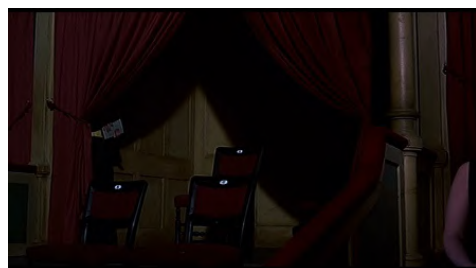
Albert Hall 101



Albert Hall 102a



Albert Hall 102b

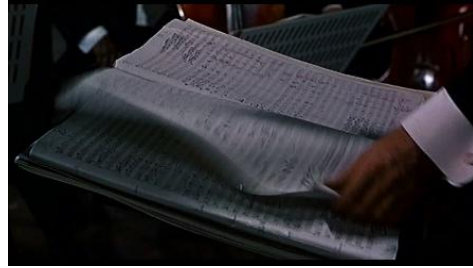


Albert Hall 103

Anexos capítulo IV



Albert Hall 104



Albert Hall 105



Albert Hall 106



Albert Hall 107



Albert Hall 108



Albert Hall 109



Albert Hall 109b



Albert Hall 110



Albert Hall 111



Albert Hall 112

Anexos capítulo IV



Albert Hall 113



Albert Hall 114



Albert Hall 115



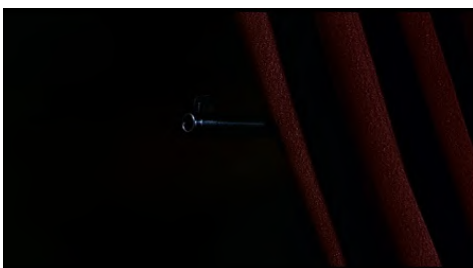
Albert Hall 116



Albert Hall 117



Albert Hall 118



Albert Hall 119



Albert Hall 120



Albert Hall 121a



Albert Hall 121b

Anexos capítulo IV



Albert Hall 121c



Albert Hall 122



Albert Hall 123



Albert Hall 124



Albert Hall 125



Albert Hall 126



Albert Hall 127



Albert Hall 128



Albert Hall 129



Albert Hall 130

Anexos capítulo IV



Albert Hall 131



Albert Hall 132



Albert Hall 133



Albert Hall 134



Albert Hall 135



Albert Hall 136

ANEXO- Manet



Le Déjeuner sur l'herbe (El almuerzo campestre, 1863)

Paris, Museo de Orsay



Le Chemin de fer (*La Gare Saint-Lazare*) (El Ferrocarril, 1872-1873)

Washington DC, National Gallery of Art



Un bar aux Folies-Bergère (Un bar del Folies-Bergère, 1881-1882)

Londres, Courtauld Institute Galleries

ANEXO- Manet



Francisco de Goya, *El tres de mayo*, 1814

Madrid, Museo del Prado



L'Exécution de Maximilien (La ejecución de Maximiliano, 1868)

Mannheim, Städtliche Kunsthalle