



Yasujiro Ozu: el cineasta de la teatralidad japonesa.

Horacio Eduardo Ruiz

(Facultad de Filosofía y Letras - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires)

“Cuando el cine llegó a Japón, lo tradicional, aunque progresivamente erosionado, gozaba de una profundidad de siglos”¹ ¿Cómo se recepciona, entonces, la experiencia del Cinematógrafo Lumière, a partir de su irrupción en Osaka en 1897? De hecho, son muchos los actores que comienzan a polemizar con esta nueva manifestación artística proveniente de Occidente. Entre los más notables, se encuentra el testimonio del primer actor de Kabuki, Danjuro Ichikawa, quien en esa primera época expresa su total desprecio por el llamado katsudo shashin (fotografías en movimiento). Sin embargo, según Donald Richie “los actores de Kabuki ya se habían puesto ante las cámaras cuando los camarógrafos de Lumière visitaron Japón, pero esta aparente contradicción era aceptable porque estas interpretaciones eran para la exportación”²

Según este proceso, la cinematografía ingresa al Japón, en un primer momento, no como una expresión artística, sino como una combinación privilegiada de teatro Noh y Kabuki. La figura de un narrador (benshi)³, intermediario entre la narración cinematográfica y el público, era una herencia del teatro tradicional: explicaba y reiteraba (tasuki) los acontecimientos con un propósito didáctico. Richie esclarece este aspecto mal interpretado por la crítica occidental. Expresa:

Lo que a los aficionados al cine occidental podía parecerles una sobrecargada y aburrida repetición para los públicos japoneses era

¹ Donald Richie, Cien años de cine japonés, Ediciones Jaguar, 2004, p. 13.

² Donald Richie, ob.cit., p. 16.

³ Siguiendo la tradición teatral, el benshi, no sólo explicaba lo que se mostraba en pantalla, sino que también tenía la función de reforzar la narración y, de hecho, interpretarla a su manera. Ozu va a ser tributario de esta tradición al presentar planos vacíos y espacios laterales, donde está latente la presencia del benshi.



constitutivo de sentido (...) una voz informativa presente en el coro del teatro Noh, el cantante joruri del drama de marionetas Bunraku, el narrador gidayu en el Kabuki: todo el teatro japonés premoderno es una prolongación de las narraciones verbales⁴

Ahora bien, la temática del primer cine japonés se basaba en escenas clásicas del Kabuki (vieja escuela) y extractos del shimpa (nueva escuela aparecida en 1890); mientras que la primera hacía referencia a películas de época, la segunda abordaba asuntos contemporáneos⁵

1- Richie señala, además, otros elementos netamente dramáticos en esa primera época: "No sólo estaba presente el narrador, sino que también estaba presente un oyama (actor varón) en el rol femenino, y la película constaba habitualmente de un plano general frontal de escenario, de larga duración, de tipo teatral"⁶. De hecho, no sólo se pretendía que la película fuera igual que la obra dramática –con la frontalidad de la pintura clásica- sino que, inclusive, existía un telón o biombo separador entre las escenas. Este equivalente de la vista del proscenio teatral va a determinar, entre otras cosas, la profundidad de campo. Existe, así, una arraigada noción del fotograma como escenario y, por tanto, un alejamiento de las concepciones occidentales que se fundaban en la "ortodoxia fotográfica"⁷. Es evidente que este desarraigo de la fotografía cinematográfica obedece al rechazo de la ideología naturalista occidental⁸ y a una intención de distanciamiento. En la primera época, los recursos del Bunraku (teatro de marionetas) y del Kabuki arraigan en el germinal cine japonés a partir de dos dramaturgos contemporáneos: Monzaemon Chikamatsu y Nambuku Tsuruya. En la primera década del siglo XX aparece, sin embargo, un nuevo tipo dramático: el shingeki⁹, de neto corte realista. A pesar de las innovaciones, el cine nipón –fiel a

⁴ Donald Richie, ob. cit., p. 16.

⁵ Históricamente se había producido en Japón la Revolución Meiji (1868-1912), la cual había abolido el sistema feudal, provocando una apertura hacia Occidente.

⁶ Donald Richie, ob. cit., p. 21.

⁷ La "ortodoxia cinematográfica occidental" la propone Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, Buenos Aires, Eudeba, 1956.

⁸ Noel Burch, *To the Distant Observer, form and meaning in the Japanese*, Cinema London, Scolar Press, 1979.

⁹ El shingeki o "Nuevo Drama" consiste en versiones japonesas del teatro oxiden tal, sobre todo obras de Chejov y Gorki.

una línea dramática dictada por la tradición- siguió sospechando del realismo occidental: es curioso que el propio término cine sufra un desplazamiento semántico, desde el inaugural katsudo shashin (fotografías dinámicas) hasta el eiga, utilizado por el primer editor de una revista de cine en Japón (N. Kaeriyama, 1913). Aquí, el concepto resemantizado significa “imágenes descriptivas”, “imágenes proyectadas” e “imágenes atractivas”¹⁰

En consecuencia, esta visión implica la noción de extrañamiento y un ethos presentacional que anula el efecto de verosimilitud propio del M.R.I. (Modelo de representación institucional) estudiado por Noel Burch¹¹

2. Evidentemente, esta perspectiva se vincula estrechamente con las teorías occidentales del *Verfremdung*. Según Margarita Schmidt Noguera,

hacia 1929, Eisenstein visitó Berlín donde intercambió puntos de vista con Brecht sobre el teatro, el cine y la cultura. Compartieron tanto enfoques ideológicos como su interés por el teatro de marionetas chino y el Kabuki japonés, los cuales contienen el germen de los recursos distanciadores que, aunque de forma diferente, elaboraron ambos en sus obras¹²

Dentro de la tradición estética japonesa no podemos pensar ninguna expresión artística sin tener en cuenta la filosofía Zen, como la verdadera superestructura. Ozu, en sus realizaciones, va a llevar esta episteme hasta sus últimas consecuencias, fundamentalmente con la noción de belleza (*mono no aware*). En Oriente, el concepto de lo bello “implica una especie de feliz resignación, una contemplación de las cosas tal como son, y la voluntad de unirse a ello. Alude a la experiencia de la naturaleza básica de la existencia, al paladeo del bienestar de estar en armonía con los ciclos del universo, la aceptación de la adversidad y la estima por lo inevitable”¹³

¹⁰ Donald Richie, ob. cit., p. 13-16.

¹¹ Noel Burch, *El Tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

¹² Margarita Schmidt Noguera, *Análisis de la realización cinematográfica*, Buenos Aires, Síntesis, 2002; 104.

¹³ Donald Richie, ob. cit., 62.



Yasujiro Ozu (1903-1963) es el representante de la japonesidad, patentizando en sus films todos los aspectos recogidos de la tradición y anclando de manera privilegiada en la construcción teatral.

En principio, la presentación de lo bello implica un acto de austeridad, una ausencia (para la óptica de Occidente) que rompe la relación causa-efecto (desde el punto de vista cinematográfico utiliza recursos como saltos de eje, falsos raccords y la cámara envolvente-360°-) En su producción, los ciclos de la vida operan como marcos (Primavera tardía, 1949; La paz de un día de otoño, 1960; Flor de equinoccio, 1958 o El otoño de la familia Kohayagawa, 1961). Las estaciones tienen así un carácter ritual (todo pasa, todo se repite) y abrevan en la poesía haiku. Ozu privilegia los ciclos vitales en detrimento del argumento; técnicamente usa elipsis vinculadas, como en los rinne teatrales, con el nacimiento y la muerte.

Ahora bien, desde el punto de vista actoral, Ozu adopta el Método Taguchi-Kotani¹⁴, el que convive en Japón con el método Stanislavsky de interpretación, introducido por Kaoru Osanai. Por otra parte, en los años 30, el expresionismo alemán tiene una buena recepción en Japón a raíz de la similitud con la tradición nipona: la fragmentación del discurso por medio de cuadros (o la separación de escenas mediante biombos traslúcidos) y el rechazo de los procesos de identificación/proyección con los personajes.

3. Durante este período, el teatro de marionetas va a adquirir una neta ideología socialista (keiko-eiga) y el máximo exponente de estas corrientes es el expresionista Uchida, en su célebre film *La marioneta viviente*, escrita por el dramaturgo proletario Teppei Kataoka.

En relación con los estilos narrativos durante el período en que Ozu iba haciéndose como realizador, David Bordwell da cuenta de tres: el estilo caligráfico, asociado con el chambara (esgrima), cuyo principal exponente fue Daisuke Ito; el estilo pictoralista, procedente del shimpa, cuyo cultor va a ser Mizoguchi y, por

¹⁴ De acuerdo con este método, todos los guiones debían ser transcritos fonéticamente al alfabeto occidental y los actores debían desconocer dichos guiones, lo cual evitaba toda motivación previa.



último, el estilo “poco a poco” relacionado con el Gendaigeki¹⁵ practicado por Ozu¹⁶. Sus estilemas, desde sus primeros films silentes, componen una estética reposada y reflexiva, en donde nada falta ni nada sobra (aun la aparente ausencia de personajes en las tomas)

En el ciclo denominado “Ozu desconocido” (Sala Leopoldo Lugones, agosto de 2008) se proyectaron once películas de inestimable valor. En una selección que nos acerca al propósito de este artículo, incluimos tres films: La danza del león, (1936); Memorias de un inquilino (1947) y El comienzo de la primavera (1956).

En La danza del león, único documental del cineasta sobre el teatro Kabuki, la representación se centra en el actor Onoye Kikugoro en su interpretación de la obra Kagamishi. Esta suerte de Vaslav Nijinsky japonés es el único que aparece en escena –filmada desde la perspectiva de un espectador neutral- y se desdobra en roles masculinos/femeninos. Sobre el escenario utiliza, de manera estilizada, un arsenal de elementos del Kabuki y del Bunraku. Como señala Perla Zayas,

Desde la primera década del siglo XX, en Japón y en el mundo, la palabra bunraku pasó a significar los muñecos, el teatro, el repertorio y el tipo de representación que utiliza muñecos para representar episodios dramáticos¹⁷

Los siglos XVII y XVIII conforman el llamado “siglo de Oro” de los títeres por la perfección alcanzada en el manejo de los muñecos y el gran valor literario de los textos escritos, casi todos ellos de fondo histórico o social, conformándose así como verdadero antecedente del Kabuki¹⁸

4- En este hallazgo documentado por el realizador se perfila lo que va a erigirse en toda su filmografía: la estrecha vinculación entre la vista del proscenio y el fotograma, una preeminencia del contrapicado y una coreografía sobria. Introduce, además, el plano bajo (tatami), ángulo-referente -según M. Schmidt Noguera- ya que éste “se corresponde al adoptado por los orientales en situaciones

¹⁵ El Gendaigeki desarrolla dramas contemporáneos. En el caso de Ozu se narra, casi como una constante en toda su filmografía, la desintegración y transformación de la familia y la sociedad. En estos “melodramas” el conflicto se agudiza aun más en el período de posguerra.

¹⁶ David Bordwell, El arte cinematográfico, Buenos Aires, Piados, 1996.

¹⁷ Perla Zayas, Teatro Oriental, Buenos Aires, IUNA; p. 81

¹⁸ Perla Zayas, ob. cit., p.82-83.



como el ritual del té o en posturas de meditación (...) se reconoce como un estilema de Ozu al formar parte de un todo coherente dentro del pensamiento Zen”¹⁹.

En *Memorias de un inquilino* (1947), film de neto corte humanista de posguerra, Ozu inserta planos vacíos de personajes como estrategia de distanciamiento. Estos planos se reiteran, con mínimas pero significativas modificaciones (por ejemplo, una chimenea vista desde una diversidad angular).
Para Margarita Schmidt Noguera

esta técnica proviene del Bunraku (...) al igual que el teatro chino de marionetas, desarrolló una gran variedad de técnicas de distanciamiento. Introdujo la discontinuidad en la concatenación causa-efecto y la inserción de quiebres en el discurso (...) por ejemplo, en los films de Ozu cuando, rompiendo la cadena causal, inserta planos vacíos de personajes, sin que estos planos tengan ligazón directa con sus acciones²⁰

En otro film de posguerra, *El sabor del té verde con arroz* (1952), Ozu presenta espacios vacíos en las esquinas del plano- a la manera de la pintura Ukiyo-E del siglo XIII y las contrasta con las masas de los objetos y sujetos representados. Esta perspectiva, como ya se puntualizó, remite al espacio ocupado por el benshi o narrador del teatro Kabuki, provocando en el espectador asociaciones afectivas y cognoscitivas. Este film se pudo ver con grandes dificultades técnicas.

En *El comienzo de la primavera* (1956), el realizador vuelve al ritual clásico de lo cíclico. Para Ozu, como expresa Santos Zunzunegui “la misma inmutabilidad de las cosas y el mundo considerado como entidad global, es la única que otorga un marco para la comprensión adecuada de las tragedias humanas”²¹

En este film, el conflicto básico es el familiar y, a la manera de *Cuentos de Tokio* (1953), Ozu muestra cómo el círculo de la vida no se cierra, sino que fluye²². El realizador confronta aquí dos estilos de vida: el impuesto por la nueva ola de los

¹⁹ Margarita Schmidt Noguera, ob. cit., p. 134.

²⁰ Margarita Schmidt Noguera, ob. cit., p. 112.

²¹ Santos Zunzunegui, “El perfume del Zen”, en : Nosferatu, Barcelona, Piadós, 1993; 25.

²² Sería interesante realizar un estudio sobre la influencia de los ciclos en el teatro de Brecht, ya que en el *Círculo de tiza caucásico* (1944) cumple con muchas de estas expectativas.



ganadores de la Segunda Guerra Mundial, con sus tics y modas y, por otro lado, una sociedad representada por los más viejos que intentan desesperadamente sostener costumbres amenazadas.

horus1908@hotmail.com

Abstract

Ozu has long been regarded by countrymen and foreigners alike to be the most Japanese of Japanese movie. Burch has seen that cinema as a direct continuation of a long lineage of Japanese theatrical traditions: cinematics equivalents for tradition such kabuki hanamichi, the haiku and the makurakotoba ("pillow word"). Also, the Zen and the Noh are components of his filmographie. In fact, we confirmed these previous ideas during the showing of "Unknown Ozu" (August 1-10th, 2008, Buenos Aires)

Palabras clave: cine japonés - teatralidad - kabuki - bunraku - Ozu

Key words: Japanese - cinema - theatricality - kabuki - bunraku - Ozu