

# Las películas de Ozu<sup>1</sup>

## Ozu's Films

Manny Farber

Una de las imágenes más fuertes de *El otoño de la familia Kohayagawa* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), de Ozu, es la chimenea del crematorio en la cumbre de un paisaje soso e inexpresivo, simbolizando el fin de un viejo vividor, que un día se escabulló con su amante a las carreras de bicicletas y murió de sobreexposición. El viejo musculoso y fuerte (Ganjiro Nakamura, que se parece a Picasso con su chulería y su vigor de forzado de oro) es el único miembro inquieto en una familia muy contenida y responsable – la invariable piedra angular en torno a la cual Ozu construye sus perfectos dramas domésticos de formas simples. La táctica de la larga introducción al plano del crematorio (además de la chimenea apuntando al cielo, algunos paisajes igualmente equilibrados y adormecidos filmados casi desde el nivel de la arena de dos campesinos haciendo la colada en el río, y tres cuervos deambulando muy nerviosamente, esperando la cremación del viejo, además de unos pocos momentos de la familia quejica y muy replegada en sí misma, impacientemente incómoda) deja ver un más que evidente cuidado en los más mínimos detalles.

El carácter rígidamente formalizado, hogareño y evocador de Ozu, una mezcla de Calvin Coolidge, Blondie, y la estética neoplástica de Mies, es como entrar en un hogar bellamente ordenado y estar rodeado de respetuosos modales. No alcanza del todo el pedestal de ser

“completamente japonés” o “una presentación inusualmente profunda del personaje”. Hablar de una linealidad simplemente dispuesta probablemente se ajuste más a la realidad. El ingenuo guión a la Jane Austen (quién se va a casar con quién) muestra una imagen de la vida japonesa en los 50 en la que suele haber una cara insulsa y correcta con una espectacular hilera de relucientes dientes blancos. La “caracterización profunda” parece ser una preocupación menor del director comparada con la de crear un panorama doméstico delicadamente equilibrado y hacer funcionar en el proceso algunas de las más viejas técnicas de la construcción cinematográfica. Dos personas de pie, sentadas, de rodillas, siempre sorprendentemente decorosas, decidiendo si la cervecería familiar deberá fusionarse con el “gran capital”; su conversación desglosada en planos de cada hablante. El cine de Ozu está mucho más compuesto de lo que sugiere esta técnica de los 30, de principios del sonoro. Donde Hawks es práctico y se sitúa a la altura de los ojos de los hablantes, Ozu filma uno-dos planos hieráticamente, con la cámara siempre ante el hablante, nunca el oyente, y autocráticamente despacha cualquier aspecto (no hay dolly, fundidos, transiciones) que tenga pinta de movimiento o congestión. Ozu usa grandes planos de naturaleza muerta –los barriles en el exterior la cervecería– como divisiones capitulares entre las pequeñas penas de la familia Kawasuave:

1. Este artículo apareció publicado originalmente en *Artforum*, Junio de 1975 (como “Ozu”) y recopilado en: FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America. Con

el fin de preservar el texto original no hemos cambiado los criterios tipográficos para adoptarlos a los de esta publicación. Copyright © 2009 by The Estate of Manny Farber. Agradecemos a Patricia Patterson la autorización para reproducir y traducir este artículo.

¿debería la hermana Número Uno casarse con el dueño de un molinillo de acero? ¿Debe el padre avergonzarse a sus tres crecidas hijas renovando una vieja infidelidad con una hospedera?

Toda la historia se mueve hacia la muerte serena e irónica del padre lascivo, como ninguna otra película, en una suerte de código Morse. Ves un pequeño segmento del drama familiar, entonces silencio, seguido de tres planos de los grandes toneles de la cervecería alineados contra la pared justo afuera del omnipresente portal, que es la estrategia compositiva más habitual en Ozu; y entonces otra pieza de la soap opera de clase media. Esta rutina de puente entre escena y silencio (a veces una música salvajemente emocional es tocada contra los paisajes divididos en capítulos) se repite hasta la última de las tres tomas de los cuervos negros en una orilla muy serena y azul, termina el elegante desfile de puntera, y deja el mensaje de Ozu: todo es transitorio, pero la familia queda.

La sintaxis taquigráfica de Ozu a lo que más se asemeja es a Bresson en su atención a la belleza del movimiento limitado, las repeticiones de ritual, el énfasis humano que es desesperado (Bresson) o soleadamente benigno (Ozu). Esta película, la *September Song*<sup>2</sup> para un viejo pillo alegre, hace que cualquier Bresson parezca la mazmorra, lo más oscura posible, de morbidez y obsesión sexual. Iluminación, actuación, tema: nunca encontrarás una fila de dientes blancos encabezando la imaginaria sombría, de graffiti, de Bresson.

Ozu parece dedicado a esa muñeca de tres pulgadas cuya cabeza se mece arriba y abajo en la luneta del automóvil de un filisteo, pero hay algo simpático, posiblemente profundo, en esta gente decorosa como muñecas. Una bondad hipnótica desborda los limitados actores en composiciones de pareja.

La larga carrera de Ozu, que empezó en comedias mudas al estilo de Snub Pollard, nunca deja atrás la idea de Hal Roach de que la imagen de una película debía ser naif y tenía que hacerte sentir bien. Desde el inicio hasta el final, es el día de la bondad con una familia de personas menudas que son menudas en cualquier neurosis posible, excepto por su infinita capacidad de sentarse estáticas y sonreír felizmente las unas a las otras. Composiciones graciosas: los dos hablantes están en paralelo, en vez de mirándose el uno al otro, y encajonados por un orden vertical-horizontal que es más enfático que la tranquila pareja. Uno se siente algo aburrido mirando a esta familia preocupándose por su futuro, pero, a pesar de todos los ardidés lineales, el empleo de vistas arriba-abajo en que se da la impresión de una persona mirando directamente al frente desde una posición de reposo en un tatami, la película se mantiene ligera, aireada y fresca por su riguroso estilo abstracto. Conforme viaja a lo largo de un paisaje casi vacío con composiciones estáticas precisamente equilibradas, el filme no deja dudas de estar en manos de una diestra ama de llaves que tiene al mismo tiempo simpatía por su familia y una profunda creencia en su estilo de hacer cine con código Morse. •

Junio de 1970

1. Canción compuesta por Kurt Weill, con letra de Maxwell Anderson. Se presentó en 1938 en el musical de Broadway

*Knickerbocker Holiday*, y desde entonces ha sido interpretada en múltiples versiones (N. del T.).