



TRABAJO FIN DE GRADO

Rasgos de la estética Zen en el cine japonés de lo cotidiano

AUTORA

Marta Carmona Sánchez

TUTOR

Alberto Hermida Congosto



Facultad de Comunicación

Universidad de Sevilla

Junio 2020

RASGOS DE LA ESTÉTICA ZEN EN EL CINE JAPONÉS DE LO COTIDIANO

FEATURES OF ZEN AESTHETIC IN DAILY LIFE JAPANESE CINEMA

REALIZADO POR MARTA CARMONA SÁNCHEZ

Y TUTORIZADO POR ALBERTO HERMIDA CONGOSTO

Resumen: El cine japonés ha demostrado a lo largo de su historia un especial interés en mostrar los aspectos más cotidianos de su sociedad. Además de las características propias del género, el *shomin-geki*, este cine parece responder a una serie de patrones estéticos y filosóficos derivados principalmente del sintoísmo y el budismo Zen. Este trabajo pretende aproximarse a los conceptos del esteticismo japonés que mayor presencia tienen, como son el *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma* y *mu*, y que se relacionan con las temáticas primordiales de esta cinematografía: el vacío, el paso del tiempo y la melancolía. Asimismo, se estudiará el contexto histórico en el que se ha desarrollado este género, partiendo de la Ocupación de Japón en 1945 hasta la actualidad. Todas estas cuestiones terminarán plasmándose en la obra de Yasujirō Ozu, Mikio Naruse, Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawase, cineastas que han demostrado una sensibilidad común ante los elementos que conforman la cotidianidad japonesa.

Palabras clave: Japón, cine, cotidianidad, *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma*, *mu*.

Abstract: Japanese cinema has demonstrated a special interest in highlighting the daily aspects of its society throughout its history. Apart from the characteristics of the *shomin-geki* genre, this type of cinema seems to respond to a series of aesthetics and philosophical patterns derived mainly from Shintoism and Zen Buddhism. This work aims to approach the concepts of Japanese aestheticism, most frequently found as *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma* and *mu*, which are also related to the main topics of this cinematography: void, the passing of time and melancholy. Furthermore, the historical context in which this genre has been developed will be studied, starting from the Occupation of Japan in 1945 until today. All these questions will end up being reflected in the work of Yasujirō Ozu, Mikio Naruse, Hirokazu Kore-eda and Naomi Kawase, filmmakers who have shown a common sensitivity to the elements that make up Japanese daily life.

Keywords: Japan, cinema, daily life, *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma*, *mu*.

Índice

1. Cuestiones preliminares	3
1.1. Objeto de estudio.....	3
1.2. Objetivos.....	4
1.3. Justificación.....	5
1.4. Estructura y diseño metodológico.....	5
2. Conceptualización cultural e histórica	7
2.1. Arte, estética y cultura japoneses: <i>mono no aware, wabi-sabi, ma y mu</i>	7
2.1.1. Mono no aware.....	7
2.1.2. Wabi-sabi.....	8
2.1.3. Ma y mu.....	11
2.2. El cine en Japón desde los años 40 hasta la actualidad.....	11
3. El cine de lo cotidiano. Directores y filmografía	18
3.1. Los exponentes: Yasujirō Ozu y Mikio Naruse.....	18
3.1.1. Primavera tardía y Cuentos de Tokio: <i>vacío, nostalgia y tradición</i>	24
3.2. Los herederos: Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawase.....	31
3.2.1. <i>Hirokazu Kore-eda: memoria y vínculos familiares</i>	31
3.2.2. <i>Naomi Kawase: lo invisible, pasado y reconciliación</i>	41
4. Conclusiones	50
5. Referencias	52

“Me gustaría retratar la flor de loto en medio del barro”.

La poética de lo cotidiano, Yasujirō Ozu

1. Cuestiones preliminares

A pesar de las influencias extranjeras, la globalización y la progresiva modernización de la sociedad, el cine japonés parece seguir respondiendo a una serie de cuestiones y trasfondos filosóficos, culturales y estéticos que han estado presentes a lo largo de toda la historia del país, sobre todo cuando se trata de abordar su propia cotidianidad. La apreciación de la naturaleza, la sensibilidad hacia lo efímero, o la búsqueda de la belleza en lo imperfecto son actitudes que la mayoría de cineastas japoneses parecen tener en cuenta a la hora de realizar sus filmes. Pero no solo se trata de elementos y pensamientos estéticos, sino que los acontecimientos históricos también han tenido un gran peso en la creación de este cine centrado en el día a día de las familias japonesas, como el horror del militarismo, la Ocupación americana de Japón tras la Segunda Guerra Mundial o la modernización de la sociedad, que han llevado a estos directores a desarrollar una preocupación por los aspectos más humanos del hombre.

1.1. Objeto de estudio

En el presente trabajo, se pretende ahondar en este cine de lo cotidiano a través del estudio de diversos términos del esteticismo japonés y el budismo Zen, como son el *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma* y *mu*. Estos conceptos se relacionan con una variedad de elementos puramente cotidianos, como son la naturaleza, la soledad, el paso del tiempo, el silencio, los objetos comunes o la estructura y decoración de las casas japonesas, que generalmente se encuentran presentes en estas películas.

Numerosos autores ya han estudiado la presencia de lo cotidiano en el cine japonés. Richie (2004) realiza en su obra un profundo análisis de Yasujirō Ozu y Mikio Naruse, a los que considera “ejemplos de cómo se podían mezclar las influencias tradicionales y modernas, y de los medios por los cuales el realismo retuvo su acento japonés” (p. 118). Por su parte, López Rodríguez (2016) destaca las figuras de Hirokazu Kore-eda o la del cineasta Yoji Yamada, por “ofrecer dramas familiares basados en los conflictos cotidianos de personas

corrientes utilizando un estilo audiovisual austero, en apariencia sencillo, que apenas llama la atención sobre sí mismo” (p. 9). Además, el autor afirma que “estas obras, de ritmo lento y carácter íntimo, construyen una imagen de Japón vinculado a lo tradicional, a lo cotidiano” (p. 9). Asimismo, ya con anterioridad, Schrader (1972) relacionaba en su obra este cine de lo cotidiano con el estilo trascendental, para el que establecía tres pasos:

1. El día a día: una meticulosa representación de los aburridos y banales espacios comunes de la vida cotidiana [...]
2. Disparidad: una desunión real o potencial entre el hombre y su entorno que culmina en una acción decisiva [...]
3. Estasis: una visión congelada de la vida que no resuelve la disparidad, sino que la trasciende (pp. 39-49).

La figura de Yasujirō Ozu será el mayor referente a la hora de llevar a cabo este trabajo, debido a la importancia de lo cotidiano y lo trascendente en su obra. El objetivo principal de Ozu a la hora de realizar sus películas era mostrar la vida sin utilizar acontecimientos especialmente extraordinarios. Es decir, mostrar los momentos más corrientes del ser humano sin recurrir a un entramado complejo, sino a la sencillez y simpleza que verdaderamente componen el día a día de las personas. Así lo afirma el propio director a través de uno de sus personajes en *Otoño tardío* (1960): “Son las personas las que tienden a complicar la vida. La vida en sí misma es algo muy simple”.

1.2. Objetivos

Los objetivos principales de este trabajo son:

- Analizar el carácter de lo cotidiano en el cine japonés a través de los conceptos escogidos a partir de un corpus de cineastas y obras concretas.
- Profundizar en los elementos estéticos y filosóficos que han contribuido a la creación de una sensibilidad hacia los elementos cotidianos en la cultura japonesa.
- Evidenciar el respaldo cultural e histórico atendiendo al corpus de análisis delimitado y buscando un nexo de unión entre los distintos directores.

Como objetivo secundario, se revisarán los conceptos de *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma* y *mu*, para adquirir una mejor comprensión del pensamiento y la sensibilidad japoneses, así como resaltar los acontecimientos históricos que han potenciado que los cineastas japoneses recojan en su filmografía dichos elementos.

1.3. Justificación

La idea de esta investigación surge con motivo del visionado de diferentes películas japonesas, en las que se ha observado la presencia de una serie de temas y estéticas que aparecen en ellas de forma reiterada. El interés por el cine nipón, además, se ha visto complementado con la lectura de diferentes libros y artículos sobre la filosofía, cultura e historia del país, en los que se ha encontrado una serie de conceptos que responden a dichas temáticas y estéticas anteriormente percibidas.

Como ya se ha mencionado, existen varios autores que han centrado sus investigaciones en este aspecto de lo cotidiano, sobre todo en grandes directores como Yasujirō Ozu o Hirokazu Kore-eda. Con el estudio que se realiza a continuación, sin embargo, se pretende ahondar en elementos concretos que conforman esa cotidianidad, así como su evolución y adaptación a las diferentes circunstancias sociales, políticas y culturales que han tenido lugar durante las últimas décadas.

El interés de este trabajo es, por tanto, realizar un recorrido por este cine de lo cotidiano y actualizar los estudios ya realizados dentro del panorama actual, así como observar de qué manera y a través de qué técnicas han sido plasmados cinematográficamente los conceptos que vertebran la investigación.

1.4. Estructura y diseño metodológico

Para desarrollar este trabajo se llevará a cabo un análisis textual de una serie de obras seleccionadas a través de un muestreo teórico. Es decir, se recopilarán los datos que se consideren importantes para establecer una teoría, en este caso la existencia de un cine japonés de lo cotidiano poseedor de unos patrones estéticos, culturales e históricos concretos y en relación con una serie de conceptos clave que lo definen. Se realizará, por tanto, una inducción analítica que logre verificar esta proposición.

En primer lugar, se desarrollará un marco teórico dividido en dos partes fundamentales. Por un lado, se llevará a cabo la concreción de cuatro conceptos del esteticismo japonés: *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma* y *mu*, que han sido escogidos a través de un criterio subjetivo al considerarse que, a lo largo de la historia de Japón, han contribuido a la creación de una susceptibilidad de los elementos más cotidianos, a veces ignorados en el cine de otros países.

Por otro lado, se procederá a la contextualización del cine japonés desde los años 40 hasta la actualidad, para comprender así la influencia que los acontecimientos históricos han tenido sobre este. Se comenzará por la Ocupación americana de Japón tras la Segunda Guerra Mundial, en 1945, que anuló cualquier película que contuviese elementos feudales y obligó a los cineastas japoneses a realizar obras centradas en la sociedad contemporánea y el progreso. Esta contextualización, además, permitirá conocer los cambios sufridos en la población japonesa y su paulatina modernización, algo fundamental para entender las diferentes visiones de lo cotidiano entre los directores de los años 50-60 y los más actuales.

Tras ello, se llevará a cabo un análisis textual a través del estudio de los cineastas escogidos y su filmografía, partiendo de Yasujirō Ozu y Mikio Naruse, los mayores exponentes en este cine de lo cotidiano o *shomin-geki*. A pesar de que este género tuvo su punto álgido durante los años 50 y 60, actualmente existen autores que siguen centrando la mayoría de su filmografía en él, como son Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawase, considerados los principales herederos de los directores anteriormente citados. Yáñez Murillo (2012) se refiere a Ozu como el “padre de la ‘trascendentalidad zen’” y concreta cómo “sobre estos pilares, Naomi Kawase ha construido sus películas elegíacas” (en IVAC – La Filmoteca, s.p.). Por su parte, la obra de Kore-eda, debido a su estilo y patrones, es considerada una nueva forma de *shomin-geki* (Richie, 2004, p. 239), que será interesante analizar con respecto a sus dos predecesores. La elección de las películas, por otro lado, se debe tanto a un carácter subjetivo, tras considerar la presencia de los distintos conceptos que se van a abordar en este trabajo, como por la relevancia de los respectivos filmes dentro de la obra de cada cineasta –como es el caso de *Primavera Tardía* y *Cuentos de Tokio* en Ozu, o *Shara* y *Una pastelería en Tokio* en Kawase–, además de las similitudes y comparaciones que se han realizado entre las distintas películas escogidas, como ocurre con *Cuentos de Tokio* y *Still Walking* (Giménez, 2009, p. 1; Estrada, 2017, p. 73). Por tanto, teniendo en cuenta dichas elecciones, se buscará evidenciar en estos directores y películas los conceptos abordados en este trabajo, estableciendo comparativas y buscando un nexo común. Para ello, las obras que integran el corpus se analizarán desde diferentes puntos de vista cinematográficos, como son la narrativa, la puesta en escena o la composición de los planos.

Finalmente, se realizará un vídeo-ensayo que permita ilustrar los elementos buscados en cada filme y evidenciar de forma visual el estudio realizado en este trabajo.

2. Contextualización conceptual e histórica

2.1. Arte, estética y cultura japoneses: *mono no aware*, *wabi-sabi*, *ma* y *mu*

Para el desarrollo de los elementos estético-culturales que interesa analizar se partirá del Período Heian (794-1185), uno de los más significativos de la historia de Japón. Esta era se caracteriza por ser una época mayoritariamente pacífica, lo que llevó a la corte a desarrollar un mayor interés por actividades como el arte y la literatura, centrándose sobre todo en la vida cotidiana y la naturaleza, en las que la belleza encontraba su mayor forma de expresión.

A pesar de las influencias de otros países –especialmente China–, los elementos estéticos japoneses provienen, principalmente, de su religión indígena: el sintoísmo, caracterizado por la veneración de los elementos de la naturaleza. No obstante, hay que tener en cuenta la importancia de la fusión dada entre el sintoísmo y el budismo Zen en la creación de esta estética, ya que, mientras el primero se centra en esta consciencia de la naturaleza, el segundo lo hace en el carácter efímero e imperfecto de las cosas (Unzaga, 2018, p.10)

Por otro lado, durante toda su historia, Japón ha vivido períodos de completo aislamiento en los que no se permitía ninguna clase de influencia externa, ya sea por decisiones político-culturales o por su situación geográfica, permitiendo así que se crease una sólida y tradicional “japonesidad” (Prusinski, 2012, p. 27).

De todo este proceso surgieron numerosos ideales estéticos, entre los que destacan los términos que se abordan a continuación.

2.1.1. Mono no aware

Mono no aware (物の哀れ) es uno de los términos más importantes dentro del esteticismo del Período Heian. Ya en textos antiguos, la palabra *aware* aparecía como exclamación de sorpresa. En la colección de poesía japonesa *Manyōshū*, fue utilizada por los poetas para definir el sonido melancólico de algunas aves y seres vivos. Pero no es hasta la era Heian, con la novela *Genji Monogatari* de la escritora Murasaki Shikibu, cuando se utiliza para expresar “una refinada y delicada tristeza frente a la belleza perecedera de la Naturaleza” (Lanzaco, 2003, p. 58). Ser capaz de comprender esta cualidad era fundamental durante la era Heian. De lo contrario, la persona en cuestión “no podía compartir completamente la verdadera esencia espiritual de la época” (Prusinski, 2012, p.28).

Durante este período, el *mono no aware* era considerado una virtud reservada para la aristocracia y que de ninguna manera podía encontrarse en la insensibilidad ni falta de inteligencia de los plebeyos. En la actualidad, según Ueda Makoto, profesor del Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de Michigan, este sentimiento parece seguir siendo una cualidad exquisita que, debido a la modernización y frivolidad de la sociedad de hoy en día, no se encuentra presente en el alma de todas las personas. En sus palabras:

Literalmente *mono no aware* significa “sentimiento profundo de las cosas”. Así, al contemplar los cerezos en flor nos quedamos conmovidos ante su belleza. Y si alguien no experimenta tal emoción es que no tiene *mono no aware*. De igual manera, una persona que tiene un corazón sensible para comprender las cosas de la vida, siempre experimentará el sentimiento adecuado ante la ocasión que se le presente. Y los que no llegan a sentirlo es que no tienen corazón. Un sentimiento hondo, genuino es algo que brota espontáneamente en un corazón puro y sensible. Y el *mono no aware* aunque es un sentimiento universal humano, elevado y puro, parece que ha desaparecido en el hombre moderno por pérdida de sensibilidad (en Lanzaco, 2003, p. 60).

El *mono no aware* no puede percibirse en un momento concreto, sino que, para que la experiencia sea completa, el individuo debe adquirir cierta actitud observadora durante un periodo de tiempo. Utilizando el ejemplo de los cerezos, el espectador solo podrá sentir *mono no aware* siguiendo su progresivo florecimiento, hasta que finalmente estos pierdan sus flores, siendo así consciente de su carácter efímero. Como documenta Marra (2002), según el profesor Yoshinori Ōnishi, “la experiencia de *aware* permite al sujeto penetrar en el campo metafísico del ‘ser’, haciéndole entender la universalidad y objetividad de una tristeza cósmica que, en otro caso, la consideraría como algo subjetivo e íntimo” (p. 117).

2.1.2. Wabi-sabi

Originalmente, el término *wabi* (侘) (procedente del verbo *wabu*, que significa ‘afligirse’, ‘preocuparse’, así como del adjetivo *wabishi*, que alude a la soledad y austeridad) se utilizaba para referirse a aquella persona en situación de pesadumbre a causa de unas condiciones de vida adversas. Sin embargo, más adelante los poetas del Japón medieval transformaron el término para darle un carácter positivo, “convirtiendo la soledad y pobreza en una liberación

espiritual, descubriendo una más profunda belleza en la falta de recursos” (Lanzaco, 2003, p. 91).

El término *sabi* (寂), por su parte, fue utilizado por primera vez por el poeta y noble Fujiwara Shunzei en el siglo XII para definir la frialdad y ausencia de vida en los paisajes invernales. No obstante, al igual que sucedió con el *wabi*, se terminó adquiriendo una visión más positiva de la palabra, utilizándola así para expresar “la sensibilidad espiritual de la persona que sabe encontrar la serenidad ante la caducidad de todas las cosas del mundo con el paso del tiempo” (Lanzaco, 2003, p. 96).

Estos dos términos pueden conjugarse juntos para designar la capacidad de encontrar la belleza en los escenarios más crudos y austeros, libres de cualquier tipo de ornamentación. Según Prusinski (2012), esta escena debe conformarse de forma que la intervención del ser humano no sea percibida, sino que contenga “fallos” que le otorguen un carácter más natural y fortuito. Asimismo, Prusinski afirma:

Wabi-sabi representa una belleza tosca o a menudo desvaída que se correlaciona con una oscura y desolada sublimidad. La apariencia externa de un objeto no determina completamente su *wabi*. La belleza del *wabi* debe tenerse en cuenta con su sentimiento y esencia propios. Hay más belleza en su estado natural que la que percibe el observador (p. 29).

Por otra parte, es interesante conocer un concepto similar al del *wabi-sabi*. Este es el de *shibui*, que vendría a referirse a la simpleza, la imperfección o lo inacabado:

En la naturaleza, en el mundo real, nada está acabado, nada está dotado de una absoluta perfección. La obra de arte debe de ser natural, acorde con la naturaleza y por ello se aprecian las obras dotadas de imperfección. Bajo esta concepción subyace la idea de que es posible encontrar la belleza en lo cotidiano, en la vida diaria (Ramos González, 2014, p. 247).

Sin embargo, no se debe confundir *wabi-sabi* con *shibui*. Los objetos que son *wabi-sabi* pueden ser *shibui*, es decir, pueden realizarse de forma que sean intencionalmente imperfectos y rudos. Los objetos *shubi*, por el contrario, no necesariamente poseen esta cualidad.

Asimismo, el *wabi-sabi* se ha relacionado con la ceremonia del té japonesa (*chanoyu*). Su fundador, Murata Jukō, estableció su preferencia por el uso de recipientes funcionales y baratos, que se popularizaron más tarde gracias a sus discípulos Takeno Jōō y Sen no Rikyū. De hecho, estos recipientes modestos y simples son, actualmente, de los objetos más caros y deseados a la hora de llevar a cabo la ceremonia del té (Graham, 2014, p. 52). Además, según Serra Iba, el *chanoyu* conforma una “institución basada en la contemplación y el aprecio de lo bello. Cultiva las mentes a descubrir la belleza en las cosas más sencillas y humildes” (en Torres Hortelano, 2004, p. 253).

El *wabi-sabi* también está fuertemente relacionado con la famosa técnica de *kintsugi*, que consiste en la reconstrucción de cerámicas rotas a través de barniz y polvo de oro. Pero lo más interesante es cómo el *kintsugi* se ha convertido en una filosofía de vida, una metáfora que permite reconciliarse con los errores del pasado. Esta técnica no intenta ocultar el daño que se ha producido en el objeto, sino que refuerza su carácter de roto, quebrado, y lo convierte en algo bello:

La vida necesita repararse constantemente, el mundo también, y necesitamos iluminar los pedazos rotos, con sinceridad y compasión. Esto hace parte de un renacimiento en el que observamos la obvia belleza de lo imperfecto. Por eso el *kintsugi* ha sido llamado el arte de la imperfección (Robledo Cadavid, 2018, p. 312).

Otro ámbito en el que se ha aplicado el concepto del *wabi-sabi* es en la pintura japonesa, en referencia a aquellas obras realizadas con pocos trazos y en las que se busca sobre todo la interioridad. Esta técnica es la que se conoce en Occidente como “minimalismo”. Sin embargo, según Ramos González (2014), “la pintura japonesa no es solamente minimalista, sino que posee una fuerte carga expresiva, siendo también en este sentido expresionista” (p. 248).

El *wabi-sabi* es, probablemente, el término más conocido y usado de todo el esteticismo japonés a día de hoy, habiendo sido aplicado a un gran número de ámbitos como, además de los ya mencionados, la arquitectura o productos comerciales. Esto ha provocado que se distancie de su significado original, viéndose reducido a aquellos objetos y elementos de apariencia rústica y realizados con materiales naturales (Graham, 2014, p. 65).

2.1.3. Ma y mu

El término *ma* (間) hace referencia a un “espacio negativo”. Es decir, no es el vacío ni ausencia absoluta de contenido, sino el espacio existente entre las cosas. El antiguo diccionario japonés lo define como “espacio entre cosas que existen una cerca de la otra; es el intersticio entre ellas (...) En un contexto temporal es el tiempo o la pausa que ocurre entre un fenómeno y otro” (Unzaga, 2018, p. 53). Es habitualmente utilizado en la arquitectura, pero también en otros ámbitos como la pintura japonesa o *kaiga* –por ejemplo, para definir los espacios en blanco– o en el cine y el teatro *Nō*, en referencia a las pausas dramáticas y los silencios que tienen lugar durante las representaciones.

Por el contrario, el término *mu* (無) sí hace referencia al vacío total, tal y como es entendido universalmente. Al igual que *ma*, también es llevado a la arquitectura y al teatro *Nō*, en este caso para definir la amplitud de los edificios japoneses tradicionales y los escenarios abiertos, exentos de figuras humanas y en los que parece flotar la “nada” (García Roig, 2011, p. 64).

El concepto de ‘vacío’ siempre ha poseído una gran relevancia dentro del pensamiento Zen. Según el filósofo chino Lao-Tse, “solo en el vacío reside lo verdaderamente esencial, pues el vacío es todopoderoso, porque puede encerrarlo todo” (en Hernández, 2007, p. 166). Ramos González (2014) justifica este último pensamiento afirmando que “los objetos existen en el espacio, así el espacio que éstos delimitan es su pura realidad” (p. 246).

2.2. El cine en Japón desde los años 40 hasta la actualidad

La derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial llevó a que el cine fuera una de las pocas vías de entretenimiento para la población (Richie, 2004, p.105). Este, sin embargo, se encontraba bajo vigilancia por parte de la Ocupación, al igual que otros aspectos de la sociedad japonesa. En 1945, cuatro meses después de la rendición, se derogó la ley de cine establecida en 1939 y se asentaron las instrucciones del general Douglas MacArthur. Entre estas instrucciones se encontraba la prohibición de ciertos temas en el cine:

Cualquiera que contuviera militarismo, venganza, nacionalismo o sentimiento antiextranjero; distorsión de la historia; aprobación de la discriminación racial o religiosa; parcialidad hacia o aprobación de la lealtad feudal; tratamiento excesivamente ligero de la

vida humana; directa o indirecta aprobación del suicidio; aprobación de la degradación o de la opresión de las esposas; admiración hacia la crueldad o la violencia injusta; opinión antidemocrática; explotación de los niños; y la oposición a la declaración de Potsdam o a cualquier orden del SCAP (Richie, 2004, p. 105).

Se creó la Sección de Educación y de Información Civil (CIE), una oficina especial que, entre otras tareas, debía revisar los nuevos guiones, así como las películas ya existentes. Algunos títulos fueron destruidos de forma clandestina en 1946, asegurando que se trataban de “copias sobrantes” y que los originales se encontraban a buen recaudo. Algunas productoras japonesas, como Toho o Daiei, se encargaron de destruir el material que pudiera ponerlas en entredicho. Solo una copia logró sobrevivir: *La guerra en el mar de Huawai a Malasia* (Kajirō Yamamoto, 1942), de gran carga propagandística y escondida en los estudios Toho. No solo fueron castigados los filmes, sino también sus autores. Bajo la presión del Mando Supremo de las Potencias Aliadas (SCAP), el gobierno japonés pidió una lista al sindicato con nombres de los “criminales” cinematográficos, que fueron obligados a realizar rehabilitaciones y autoexámenes sobre sus acciones.

La CIE también se encargó de controlar y seleccionar los elementos y hechos históricos que aparecían en las películas. Un ejemplo es el monte Fuji, símbolo del nacionalismo y feudalismo japonés. A Masahiro Makino se le prohibió mostrarlo en *Un vagabundo a la moda* (1946), a pesar de que el argumento giraba en torno a los cultivos en las laderas de este monte. Asimismo, en *Primavera tardía* (1949) de Yasujirō Ozu, parte del guion fue modificado. En una de las escenas, se explica la débil salud de la protagonista, Noriko, “a causa de que fue reclutada por la armada durante la guerra”. Esta frase fue modificada a “a causa de los trabajos forzados de la guerra” (Richie, 2004, p.108), de forma que se minimizaban el impacto y el daño que la guerra había provocado en la sociedad japonesa. No obstante, no solo se regularon un amplio abanico de elementos del cine japonés, sino que los directores debían favorecer ciertos aspectos a través de sus películas, como la construcción de una nación pacífica entre japoneses y aliados, o ensalzar la democracia al estilo estadounidense para que fuera cada vez más aceptada entre la población (Yomota, 2019, p. 229).

La industria cinematográfica de posguerra, a pesar de los intentos de mejora que se introdujeron, siguió sufriendo ciertos problemas. No se permitían hacer dramas de época

(*jidaigeki*), ya que se consideraba que todo lo anterior a la Ocupación podía tener características feudales y, por tanto, ser sospechoso. De esta forma, los productores consideraron imposible continuar con el género, debido a que “el *jidaigeki* sin una espada nunca podría ganarse el apoyo de las masas” (Yomota, 2019, p. 229). Se pasó a hacer *gendaigeki*, dramas basados en el mundo contemporáneo en los que las autoridades de la Ocupación sí estaban interesadas, ya que miraban mayoritariamente hacia un futuro prometedor.

La mayoría de cineastas japoneses deseaban un futuro próspero y de paz. No obstante, también tuvieron que enfrentarse a un dilema estilístico. Antes de la Ocupación, estos directores centraban sus películas en favorecer “el ser japonés” (Richie, 2004, p. 111). Tras la llegada de los estadounidenses, sin embargo, se les pidió realizar películas con características norteamericanas. Asimismo, las autoridades de la Ocupación fácilmente aceptaban filmes que criticasen el militarismo y el sistema imperial japonés, como *Un enemigo del pueblo* (Tadashi Imai, 1946), escrita por los izquierdistas Yusaku Yamagata y Toshio Yasumi, donde se criticaba la explotación de trabajadores por parte de los capitalistas. El documental *Una tragedia japonesa* (Fumio Kamei, 1946) también fue muy crítico con el sistema imperial, atacando tanto al emperador como a militares y políticos japoneses desde una perspectiva marxista. El documental defendía que los ciudadanos habían sido engañados por los militares, quienes debían ser procesados; una lógica que, según Yomota (2019), fue muy conveniente para que los japoneses pudiesen separarse del pasado y afrontar una nueva era (p. 236).

Esta situación llevó a que en Washington crecieran las sospechas acerca del izquierdismo de las políticas llevadas a cabo por la Ocupación (hay que tener en cuenta las tensiones que estaban comenzando a aparecer entre Estados Unidos y Rusia y que desembocarían en 1947 en la Guerra Fría). En 1950, siguiendo las directivas del General MacArthur, se expulsaron a aquellos trabajadores que pertenecían al Partido Comunista, lo que supuso una purga incluso en grandes estudios cinematográficos como Nichiei o Daiei (Sharp, 2011, p. 31). Se prohibió *Una tragedia japonesa* de Kamei, ya que se consideraba que “su tratamiento radical del emperador” podría “perfectamente provocar desórdenes y disturbios” (Richie, 2004, p. 113). Se había llegado a la conclusión de que abolir el sistema imperial podía desestabilizar

la sociedad japonesa, por lo que, a pesar de ser el elemento más feudal y arraigado, este terminó convirtiéndose en intocable.

De esta forma, los cineastas japoneses abandonaron el deseo de dirigir el argumento de sus películas hacia el futuro, y retomaron los elementos tradicionales que habían tenido que dejar atrás. Algunos directores como Yasujirō Ozu o Mikio Naruse consiguieron realizar películas que mezclaban esta tradición con lo moderno y que mantuvieron este realismo con carácter japonés. En el caso de Ozu, según Tomasi (2011), la mayor parte de su obra gira en torno a la familia “tratando de captar el reflejo de las contradicciones entre la persistencia de la tradición y el advenimiento de la modernidad en los sentimientos de sus personajes y en sus relaciones” (en IVAC – La Filmoteca, s.p.). En películas como *Primavera tardía* (1949), *Cuentos de Tokio* (1954) u *Otoño tardío* (1960), los personajes se enfrentan y se superponen a situaciones muy concretas, como pueden ser la muerte, la soledad, la monotonía de lo cotidiano, etc., llevando, como afirma el propio Tomasi, a “la proposición de un sentido de aceptación existencial que nace del ineludible enfrentamiento del hombre con los cambios obligados de la vida” (s.p.).

La Ocupación no finalizó oficialmente hasta 1952. Sin embargo, los autores japoneses ya habían comenzado a realizar películas donde se reflejaban los aspectos más crudos de la postguerra. Esto llevó a un nuevo tipo de realismo en el cine: zonas devastadas por la guerra, casas rudimentarias y gente hambrienta. Surgió así el género del *shomin-geki*, enfocado en mostrar el día a día de las familias japonesas. Destacan películas como *El almuerzo* (Mikio Naruse, 1951), que gira en torno a las dificultades matrimoniales entre un hombre asalariado y su esposa, o *Una tragedia japonesa* (Keisuke Kinoshita, 1953), donde una madre se sacrifica día a día por sus hijos, a pesar del rechazo de estos.

Conforme la Ocupación iba diluyéndose, los cineastas japoneses comenzaron a buscar caminos más independientes, alejados cada vez más del modelo tradicional. Algunos autores han relacionado esta ruptura con las huelgas que tuvieron lugar en Toho y que llevaron a los jóvenes a tener que aprender el oficio por cuenta propia. De hecho, así lo afirmaba el propio Kurosawa, según recoge Richie (2004):

Fue en realidad en ese instante, con el despido de esos jóvenes directores, cuando la industria cinematográfica japonesa comenzó su declive [...]. No sé si la gente mayor continuó en la industria porque los jóvenes todavía no estaban entrenados, o si los jóvenes

no estaban entrenados porque los viejos se quedaban; en cualquier caso, nadie perdió tiempo enseñando a los jóvenes (p. 133).

Los jóvenes cineastas comenzaron a basar sus estudios en el cine occidental, que, además de las libertades que el fin de la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación ofrecieron, “dio lugar a nuevas actitudes, nuevos argumentos y nuevos géneros (o a la revisión de nuevos géneros)” (Richie, 2004, p. 133). Entre ellos, destaca la aparición de un cine social y de la comedia de postguerra, además de la recuperación del movimiento de la “literatura pura” o *jun-bungaku*, con directores como Heinosuke Gosho, que se encargó de adaptar obras literarias japonesas al cine, o Akira Kurosawa y su famosa *Rashomon* (1950), basada en las obras de Ryonosuke Akutagawa.

A finales de los años 50, directores como Nagisa Oshima o Kiju Yoshida comenzaron a realizar películas destinadas a la juventud y que giraban en torno a sus problemas y tabúes. Fue un movimiento similar a la Nueva Ola (*Nouvelle Vague*) que estaba teniendo lugar en Francia, con autores como Godard, Truffaut o Resnais. Los cineastas japoneses de esta época intentaron romper con las “supersticiones morales” que aún se encontraban presentes en la sociedad japonesa, así como con los modelos narrativos propios del cine clásico nipón (Sedeño, 2002, p. 259).

En los años 60, sin embargo, el auge de la televisión hizo que el público cinéfilo comenzara a diluirse. El cine sufrió una situación de abandono, que llevó a que muchas productoras desapareciesen y a las restantes a centrarse en los géneros que mejor se mantenían a flote. En concreto, uno de los más llamativos era el *yakuza eiga*, centrado en la delincuencia y los gánsteres japoneses, o el llamado *pinku eiga*, películas eróticas en las que los directores, debido a la censura del desnudo en Japón, tuvieron que buscar formas creativas e ingeniosas que ocultasen las partes más íntimas de los actores, como la utilización de lámparas u otros objetos en ángulos y posiciones estratégicos. El *pinku eiga* se extendió hasta los años 70, y fue adaptado por estudios como Toei (*Pinky Violence*) y Nikkatsu (*Roman Porno*).

La aparición de las nuevas tecnologías llevó al cine japonés a tener que ajustarse a un nuevo tipo de público. Las películas comenzaron a centrarse en el género, realizándose de forma independiente (*dokoritsu purodakushon*), sin ningún tipo de relación con las *majors* que aún permanecían en funcionamiento. Surgieron nuevos cineastas, con una mayor libertad

para realizar sus obras y que innovaron en técnicas y estilos. Destaca la figura de Juzo Itami, que centraba sus películas en el “ser japonés”, o la de Kiyoshi Kurosawa, vinculado al género del terror.

Al igual que en otros países, el cine nipón tuvo que hacer frente a una nueva sociedad, en la que la industria del ocio comenzaba a dispersarse y las familias poseían cada vez un mayor nivel adquisitivo, alejándose de la situación de posguerra que hasta entonces se había visto reflejada en las películas japonesas. El mismo Itami explica cómo “los rivales del cine japonés no son solo la televisión y las películas americanas, sino la buena comida y los restaurantes, las tiendas, los viajes y el deporte” (en Cueto, 2003, p. 22). Todo esto llevó a que se crease una nueva y moderna estructura industrial, pero que seguía manteniendo una actitud cerrada y dividida entre las *majors* y los independientes (Sedeño, 2002, p. 260). En palabras de Richie (2004):

Los independientes de la actualidad están mostrando una nueva especie de japonización. La divergencia entre lo tradicional y lo no tradicional está mucho menos marcada. Ya no es una preocupación si algo es tradicionalmente japonés o no lo es; nadie puede decirlo, y a nadie le importa. No hay que preservar la tradición. Hay que aumentarla a medida que se asimilan las riquezas del resto del mundo (p. 215).

Por su parte, las *majors* –especialmente Toho, Sochiku y Toei– intentaban ganar a la industria norteamericana a través de sus producciones comerciales, explotando los géneros que mayor rentabilidad poseían, como el *kaiju eiga*, *yazuka eiga* y el *jidai-geki*. Estas, además, poseían el monopolio del sistema de exhibición, que no tardó en romperse con la aparición de las multisalas (Cueto, 2003, p. 23-24).

Al igual que en el pasado, la situación del cine japonés seguía siendo complicada y ampliamente heterogénea. En este sentido, Cueto (2003) afirma la existencia “de una sociedad enferma, de una especie de ‘mal japonés’, una ansiedad que se expresa en un cine extremo e imprevisible” (p. 26). Así se plasma en las películas de directores como Takeshi Kitano, Takashi Miike o Sogo Ishii, entre muchos otros.

Entre 1994 y 1995, sin embargo, la sociedad japonesa se vio sacudida por varios acontecimientos dramáticos. La secta Verdad Suprema atacó con gas sarín la ciudad de Matsumoto y el metro de Tokio, dejando trece muertos y miles de intoxicados en cada uno de los sucesos. A esto se le sumó el terremoto ocurrido en Kobe y que tuvo como

consecuencia grandes pérdidas humanas y económicas para el país. Estos sucesos llevaron a que los cineastas del momento volvieran a reflexionar acerca de Japón y utilizaran en sus películas “sus experiencias personales en mayor o menor medida, lo que ha configurado una cinematografía dictada por atmósferas postmodernas y apocalípticas con constantes citas a la tradición, pero sin olvidar las contradicciones y cuestiones sociales y culturales del cambio de milenio” (Sedeño, 2002, p. 261).

Entre los directores de estas últimas décadas, seguimos encontrando la figura de Takeshi Kitano. Sin abandonar del todo el género del *yakuza*, Kitano ha realizado películas con toques más humanos. En *Hana Bi* (1997), un policía abandona el cuerpo para cuidar de su esposa enferma, viéndose obligado a pedir un préstamo a una mafia para cubrir los gastos; en *El verano de Kikujiro* (1999), un niño de nueve años parte en busca de su madre, en compañía de un antiguo miembro de la *yakuza*, quien cuidará de él durante todo el camino; en *Dolls* (2002), Kitano cuenta tres historias paralelas: un veterano jefe de la mafia que se reencuentra con su primer amor, una cantante de pop que se retira después de perder un ojo en un accidente automovilístico y el viaje sin rumbo de una pareja de mendigos.

Otros realizadores que también han centrado gran parte de su obra en profundizar en los aspectos más existenciales del ser humano son Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawase, dos figuras esenciales en esta investigación y que se analizarán en profundidad posteriormente. En concreto, las primeras producciones de Kore-eda fueron documentales y giraron en torno a temas como la muerte y la sensación de vacío que esta conlleva. Esta temática también se trasladó a su primer largometraje *Maborosi* (1995), que narra la historia de Yumiko, una joven atormentada por el suicidio de su marido y el recuerdo de su abuela, quien desapareció años atrás. En *After Life* (1998), un grupo de consejeros reciben a personas que acaban de morir y les ayudan a escoger un recuerdo de su vida para llevárselo al más allá. El tema de la muerte sigue estando presente en películas posteriores de este director, como *Still Walking* (2009), que gira en torno a una familia que se reúne en casa de sus ancianos padres para conmemorar el aniversario del fallecimiento de uno de sus hijos.

La obra de Naomi Kawase, por su parte, “gira en torno a la vida íntima, la búsqueda de los orígenes y de la identidad, con sus ausencias, sus ciclos y sus rituales” (Bulot, 2012, p. 153), con películas como *Suzaku* (1997), en la que Kozo se ve obligado a mantener a los miembros de su familia, resignado ante las adversidades de la vida; *Shara* (2003), donde una

familia continúa con su vida después de que uno de sus hijos desapareciera años atrás; o *El bosque del luto* (2007), que narra la historia de Machiko, una cuidadora atormentada por la pérdida de su hijo que decide acompañar al anciano Shigeki a un viaje sin rumbo.

Finalmente, según Fecé (2003), la característica principal del cine posmoderno es el juego con los límites de la ficción, a través del “recurso a las citas y el gusto por un realismo más cercano a una forma de la puesta en escena que a una voluntad de reflexionar sobre la realidad” (p. 186). Asimismo, el autor afirma la existencia de una “crisis de realidad”, en la que la imagen “ha perdido su capacidad de informar y objetivar el mundo” (p. 186). Este hecho ayuda, en gran parte, a que el cine japonés sea tan cercano, ya que es “uno de los que mejor expresan ese espacio del vacío” (pp. 193-194).

3. El cine de lo cotidiano. Directores y filmografías

3.1. Los exponentes: Yasujirō Ozu y Mikio Naruse

A pesar de que el *shomin-geki* nació en los años 20, fue a partir de los años 50 cuando comenzó a alcanzar su punto álgido, especialmente a través de directores como Yasujirō Ozu (1903-1963) y Mikio Naruse (1905-1969). Ambos autores destacaron por exponer la realidad y las tradiciones japonesas de la época, concretamente a través de personajes femeninos, aunque la actitud que cada uno mantiene al respecto es diferente. Mientras que Ozu muestra los acontecimientos sin intervenir en ellos, sin juzgarlos, Naruse permite que sus personajes se “rebelen” contra estas tradiciones y vayan más allá del ámbito doméstico. De hecho, tal y como afirma el propio director:

Mis películas tratan solo del hogar. Igual que la mayor parte de las películas japonesas. Es ahí donde encontramos un defecto mayor del cine japonés: el hogar es simplemente un lugar demasiado pequeño para situarlo todo en él [...] He estado rodando en pequeñas habitaciones japonesas durante tanto tiempo que la pantalla panorámica no acaba pareciendo nada especialmente diferente (en Richie, 2004, p. 124).

La obra de Naruse se caracteriza, principalmente, por la presencia del *mono no aware*. Sus personajes parecen estar destinados a un permanente sufrimiento, aunque, a diferencia de la resignación que adoptan los protagonistas de Ozu, en Naruse su dolor parece conducirles a una especie de libertad. En *Nubes Flotantes* (1955), Tomioka y su amante

Yukiko se reencuentran tras la Segunda Guerra Mundial, aunque ambos descubren que su romance ya no es igual que antes. Ambos lucharán inútilmente por reconstruirlo, al mismo tiempo que un país destrozado por la guerra intenta también renacer. Yukiko muere, y es a partir de aquí cuando Tomioka es verdaderamente consciente de sus sentimientos y capaz de apreciar la relación que mantuvo con su amada en el pasado, no sin una profunda nostalgia. Esto bien nos podría recordar a la filosofía de la técnica de *kintsugi*, la aceptación de los errores del pasado y el intento de reconstrucción tanto de una relación amorosa como de una sociedad que ha sufrido graves estragos a causa de la guerra.

Cabe destacar que, aunque Naruse es un exponente indudable del *shomin-geki*, sus personajes no son simplemente “gente cualquiera”, como ocurre más bien en el cine de Ozu. Según afirma Marías (1993), son “individuos con personalidad propia, que se comportan inteligentemente hasta en situaciones críticas, incluso cuando su conducta podría calificarse de extremada y sus reacciones de desmedidas” (p. 44). Naruse no tiene reparos en mostrar la crudeza de la vida ni el sufrimiento de sus personajes, lo que da lugar a melodramas de carácter especialmente pesimista. En concreto, añade Marías:

Su materia prima son, sin duda, los sentimientos, más que las ideas abstractas, las categorías sociológicas o las posturas ideológicas; sus criaturas se rigen más por los deseos, los impulsos, las pasiones, la necesidad o el instinto que por códigos de honor o determinismos económicos o sociológicos (p. 44).

Como ocurre en *Nubes flotantes*, los protagonistas de Naruse “han perdido su pasado y solo viven en un continuo y sofocante presente, como si se encontrasen atrapados entre lo que ya ocurrió y los decepcionó, y el vacío que supone el mañana” (Moreno, 2009, p. 85). En *El almuerzo* (1951), Michiyo se siente ignorada por su marido y su día a día se centra únicamente en el desarrollo de las tareas domésticas, lo que la lleva a verse envuelta en ese monótono presente y a sentir una profunda infelicidad, que se verá acentuada tras la llegada de la sobrina de su esposo. En *Cuando una mujer sube las escaleras* (1960), Keiko comienza a trabajar como geisha tras quedar viuda, mientras cuida de su madre y su hermano enfermo. Uno de sus clientes le propondrá matrimonio y Keiko deberá plantearse si aceptar y lograr la libertad, o continuar con su actual vida y seguir viviendo dentro de un sistema patriarcal que la oprime. En este sentido, Naruse suele mostrar, como rasgo característico, la mirada triste y resignada de estas mujeres, pero sin olvidar su valentía y capacidad de supervivencia.



Figura 1. La mirada de la mujer en el cine de Naruse (*Nubes flotantes*, *Cuando una mujer sube las escaleras* y *Tormento*)

Como afirma Sharp (2011), Naruse llevó a cabo sus obras a través de “un estilo que evitaba largas tomas, trabajos de cámara ostentosos y grandes arcos dramáticos, derivando su poder a actuaciones fuertes y una acumulación densa y constante de incidentes y detalles simples” (p. 179). No obstante, el estilo del cineasta fue haciéndose cada vez más conservador y tradicional, aunque, según Richie (2004), “fue precisamente su lucha contra estos puntos de vista lo que conformó su sentido de la vida” (p. 127).

Si bien es evidente que la aportación de Mikio Naruse es indispensable para entender el cine japonés de lo cotidiano –sobre todo en términos narrativos–, es la obra de Yasujirō Ozu la que más interés suscita en este trabajo, gracias a la presencia abundante de los conceptos estéticos propuestos para el análisis y abordados en apartados anteriores. La mayoría de autores que han analizado su filmografía coinciden en la presencia de un estilo trascendental, que alcanza la mayoría de las veces el éxito comercial por ser un elemento intrínseco en la cultura nipona. Así, al mismo tiempo que desarrollaba dicho estilo, Ozu consiguió mantenerse dentro de las convenciones del arte japonés (Schrader, 1972, p. 35).

Esta trascendencia está presente tanto en el arte oriental como en la filosofía tradicional Zen. En el epitafio de la tumba del director, situada en el templo de Enga Kuji, se puede leer un único carácter: 無 (*mu*), la “nada” o “vacío”. En el budismo Zen, lograr una mente vacía es esencial para comprender el alcance de todo aquello que existe. En sus filmes, Ozu se desprende de todos los ornamentos y se centra en la idea del *wabi-sabi*, entendida como la combinación del minimalismo y la austeridad, tanto material como humana, con la calidez que proporcionan los objetos procedentes de la naturaleza. Ambos términos, además, hacen referencia a la soledad y la desolación, sentimientos presentes en muchas de las obras del director.

En aspectos más técnicos, Ozu era partidario de incorporar un gran número de planos en sus filmes. Para ello, utilizaba una lente de 50 mm y un ángulo de cámara bajo, colocando el enfoque entre cuarenta y noventa centímetros del suelo; recursos ya utilizados por otros directores japoneses como Sadao Yamanaka, quien denominaba esta técnica como “la posición del ojo de perro”. A través de ella, Ozu conseguía aumentar la profundidad de los escenarios, superando así las dificultades que le planteaba el formato 1:33 y permitiéndole mostrar los techos y fachadas de los espacios. Para Ozu era indispensable que cada plano estuviese claramente elaborado, para obtener así “una atmósfera de intensidad y belleza, consiguiendo con ello generar una tensión que daba consistencia a la película y mantenía vivo el ritmo narrativo” (Puigdomènech et al., 2014, p. 60).



Figura 2. “La posición del ojo de perro” (*Cuentos de Tokio* y *Primavera tardía*)

La composición fue un elemento primordial durante toda la carrera de Ozu y que llevó al extremo, hasta el punto de llegar a ser acusado de formalismo por algunos críticos. Utilizaba el punto de vista del reposo, una actitud que debía estar presente al mirar y escuchar, y que “pone el mundo a distancia y deja al espectador sin implicar, como un registrador de percepciones que puede recoger pero que no necesariamente le involucran” (Richie, 2004, p. 121). Las secuencias en sus filmes son prácticamente invariables: un espacio vacío en el que entra uno de los personajes, se lleva a cabo la acción de la escena y sale, dando lugar de nuevo al espacio vacío. Esto supone una evocación del *ma*, entendida como un *mu* en movimiento, que da lugar a una construcción del vacío en el que interactúan espacio y tiempo (Torres Hortelano, 2004, p. 258).

Ozu da así una gran importancia a la puesta en escena en sus películas, caracterizada principalmente por este “espacio vacío” o *mu*, y que resulta esencial para la posterior composición de los planos e incluso la propia narrativa.

En los filmes de Ozu, los *fusuma* separan dos habitaciones siempre abiertas, la acción transcurre en la habitación de delante y en la que sigue. La cocina y la entrada se sitúan siempre al fondo del plano. El corredor que conduce a la cocina es siempre perpendicular al plano de la pantalla. A cada lado del corredor se hallan la sala de baño o la escalera que lleva al primer piso, lo que permite entender desde el primer momento la disposición de las habitaciones y la forma de vida de la familia. Construye una estructura que resulta esencial para situar las acciones de los personajes, sus posiciones, distancias y movimientos. Más en concreto, para determinar el espacio de tiempo, *ma*, necesario para el desarrollo de una acción. Su dramaturgia dicta entonces las dimensiones de cada espacio físico, cuántos pasos da un actor, cuánto tiempo emplea; y el ritmo del movimiento de cada plano está organizado por el espacio de tiempo del filme entero (García Roig, 2011, p. 61).

Este vacío también se manifiesta en los jardines que caracterizan las habituales casas japonesas, que en las películas de Ozu suelen ser visibles a través del cuadrado que crean los *fusuma*. Se genera así un vínculo entre naturaleza y arquitectura, que, según García Roig (2011), encierra en sí “una poética que de algún modo trata de expresar un largo y nostálgico lamento por un mundo perdido” (p. 65). Asimismo, el autor asocia este último a aquel “sostenido por las *shomin-geki* de Ozu al retratar la desintegración de un mundo, el de la familia tradicional japonesa, que empieza a desmoronarse a consecuencia de los cambios acaecidos tras la Segunda Guerra Mundial” (p. 65).

Sin embargo, el vacío en el cine de Ozu no se relaciona únicamente con la ausencia de personajes, sino también con la introducción de planos que no guardan conexión con el resto de secuencias. Estos planos o *pillow shots* son imágenes contemplativas, donde se muestran tanto paisajes como objetos cotidianos, naturaleza muerta. Noël Burch afirma cómo los *pillow shots* “nunca contribuyen al progreso de la narración correctamente [...] El espacio [...] es invariablemente presentado como fuera de la diégesis, como un espacio pictorial en otro plano de ‘realidad’” (en Torres Hortelano, 2004, p. 77). Por su parte, Guilles Deleuze establece la manera en la que estos objetos adquieren en Ozu “una autonomía que no tienen directamente [...] Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran

inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo” (en Torres Hortelano, 2004, p. 117). De esta forma, “los conflictos planteados en esos silencios y vacíos, hombre y naturaleza se funden al final para trascenderlos. El tiempo se ubica en un pasaje entre: los sujetos y los objetos” (Palma, 2014, p. 57).

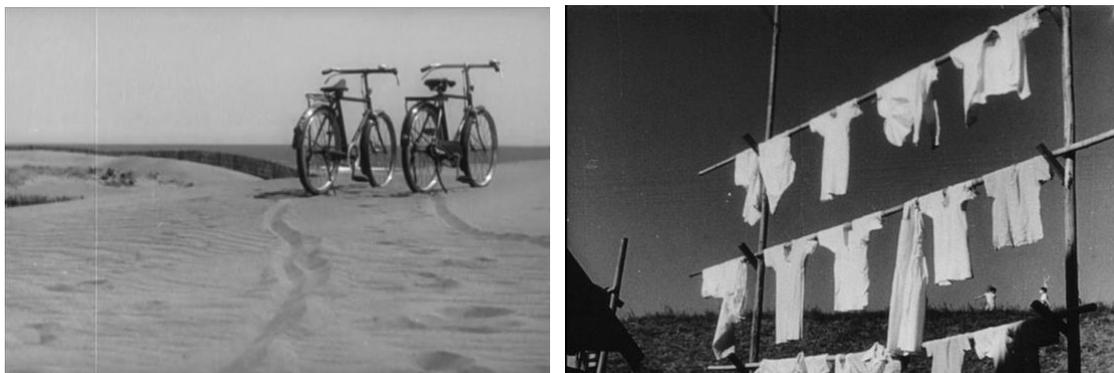


Figura 3. Pillow shots (*Primavera tardía* y *Cuentos de Tokio*)

En lo referente a la narrativa, Ozu crea un mundo propio concentrado en el marco familiar, respondiendo a no solo a uno de los géneros más habituales de la época, el *shomin-geki*, sino a sus propios ideales estéticos. Según Santos (2011), las películas de este cineasta “retratan personas corrientes, en cuyas vidas no tiene cabida lo excepcional. En consecuencia, el mundo se reduce al microcosmos familiar y a su entorno más próximo: el barrio y los vecinos, los amigos, el entorno laboral” (IVAC – La Filmoteca, s.p.). El propio Ozu plasma esta idea en sus escritos:

En este mundo todos consiguen que se vuelva complicadas hasta las cosas más simples. Y aunque parezca compleja, la esencia de la vida puede resultar, inesperadamente, de lo más sencilla [...] Es fácil explicar una historia mostrando las emociones. Con el llanto y la risa se puede transmitir un sentimiento de tristeza o de alegría, pero de esta manera uno se detiene en la mera apariencia y, por mucho que se apele al sentimiento, el carácter y la calidad de los personajes no se expresan bien. Hacer emerger una tristeza llena de dignidad, apartando todos los componentes dramáticos y no haciendo llorar a los personajes, hace sentir el pulso de eso que llamamos vida, sin utilizar acontecimientos especiales... eso es lo que he intentado por todos los medios llevar a la escena (2017, p. 167).

Según Yoel y Gerardo (2014), podemos situar a Ozu en un nuevo tipo de *realismo*, en el que no se refleja la realidad tal y como es, sino una en la que sus personajes “se limitan a contemplarla, a padecerla” (p. 74), siendo estos quienes reflejan la situación social del momento a través de sus diálogos y actitudes.

La nostalgia y tristeza que caracterizan los filmes de Ozu también son vinculables a otro concepto del budismo Zen, indispensable para entender su cine: el de *mono no aware* o ‘pathos de las cosas’. La intimidad que el director muestra en sus películas une al espectador de forma irremediable a los personajes y sus sentimientos, de manera que es capaz de conocerlos y comprenderlos en mayor profundidad. A ello contribuye además la posición de la cámara y los largos planos de los que se sirve el cineasta para retratar cada escena, que permiten contemplar con calma el transcurrir de la vida de los personajes, creando así una belleza basada en la simpleza y banalidad de las tareas más ordinarias.

Cabe destacar, asimismo, la importancia de las escenas finales en los filmes de Ozu, la mayoría de las veces conformadas por paisajes o elementos naturales. Esto es, según Schrader (1972), una “reafirmación de la naturaleza” (p. 37). Son los últimos momentos de silencio y vacío, una forma de trascendencia respecto al mundo natural. En concreto, como afirma el autor, Ozu no utiliza maniobras en la trama o revelaciones psicológicas para eliminar el conflicto existente entre hombre y naturaleza, sino que los fusiona con el pensamiento Zen y la propia vida. No hace desaparecer completamente este conflicto, sino que lo trasciende (p. 37).

Para comprender mejor las ideas desarrolladas, a continuación se aplicarán a los casos concretos de *Primavera tardía* (1949) y *Cuentos de Tokio* (1953), dos de las películas más relevantes del director y que mejor muestran los conceptos que interesa analizar.

3.1.1. Primavera tardía y Cuentos de Tokio: *vacío, nostalgia y tradición*

Primavera tardía (*Banshun*) es la obra que marca el punto de inflexión en la carrera de Ozu e introduce su última etapa cinematográfica, caracterizada por una madurez creativa que perduró hasta su muerte en 1963. El filme gira en torno a la vida de Shukichi y su hija Noriko –mismos nombres y actores que aparecerán posteriormente en *Cuentos de Tokio*, pero que no guardan relación entre sí–, a quien intentará convencer para que contraiga matrimonio, fingiendo que él mismo ha encontrado a una mujer para casarse.

Ya desde un comienzo, el filme nos introduce en la cultura y arte de Japón, a través de una celebración del *chanoyu* o ceremonia japonesa del té y que sirve al mismo tiempo como presentación del personaje de Noriko. Ozu alterna el sosegado y minucioso acto con numerosos planos estáticos del jardín y de la casa donde está teniendo lugar la ceremonia, lo que supone una expresión inequívoca de *wabi-sabi*; la rusticidad del edificio, construido con un techo de paja al estilo tradicional japonés (*minka*), el jardín austero que lo rodea o la sencillez del propio *chanoyu*, llevado a cabo únicamente con los elementos imprescindibles y sin ornamentos, contienen la más pura esencia del *wabi-sabi*. Ozu no se recrea a la hora de mostrar la ceremonia, sino que la muestra de una manera tan simple y ordinaria que consigue transmitir a la perfección su inherencia en la cultura nipona.



Figura 4. Celebración del *chanoyu* y evocación del *wabi-sabi*

Más adelante, Noriko y Shukichi acuden a una obra de teatro *Nō*. Todos los asistentes están disfrutando del espectáculo, excepto Noriko, quien es incapaz de ocultar su sufrimiento ante la presión de su familia para que se case. De esta forma, se produce una tensión entre los sentimientos de la protagonista y el deseo de respetar los valores tradicionales de su padre, pero que no parecen permitir a la joven avanzar al son de un mundo que también está en proceso de cambio.

Todo esto contrasta con las escenas en las que padre e hija viajan a la ciudad. Trenes, edificios monumentales, la calma que inunda las calles... son parte de una sociedad en la que los estragos de la reciente guerra no parecen ser físicamente visibles, a excepción de alusiones que realizan los personajes en momentos puntuales de la película –“Los trabajos forzados durante la guerra dejaron huella en ella”, “Es mi primer viaje desde la guerra”–. Se refleja de

esta manera el intento de los cineastas de la época por mostrar una idea de progreso, pero también supone una forma de conciliar las tradiciones japonesas con una nación cada vez más contemporánea.

Otra escena interesante de analizar es cuando Noriko –disgustada por su inminente compromiso– y su padre se van a dormir. Noriko, sin embargo, permanece despierta, mirando al techo y con el esbozo de una sonrisa. A continuación, se muestra el plano estático de un jarrón situado en una de las esquinas de la habitación. Cuando vuelve a mostrarse a la joven, su rostro está serio y lleno de una profunda tristeza. Posteriormente, Ozu recurre de nuevo al jarrón. Tras él, se observan las hojas de los árboles moviéndose a causa del viento, elemento que ayuda a mostrar la temporalidad de la imagen. El significado entre la primera y segunda aparición del jarrón son diferentes: la primera evoca el *wabi*, mientras que la segunda hace referencia al *aware* (Yoshimoto, 2000, p. 15). Un jarrón que trasciende de simplemente decorar el dormitorio de padre e hija a suponer un golpe de realidad para la protagonista, que comienza a ser consciente de los cambios que se avecinan en su vida. Este montaje de las imágenes –que recuerda, en cierta medida, al efecto Kuleshov–, genera un contraste entre los sentimientos negativos de Noriko y la serenidad que transmite la naturaleza muerta del jarrón. Según Schrader (1972), “el jarrón es estasis, una forma que permite albergar un sentimiento profundo y contradictorio y transformarlo en una expresión de algo unificado, permanente, trascendente” (pp. 49-51).



Figura 5. *Wabi*



Figura 6. *Aware*

Esta futilidad del *mono no aware* y el vacío del *mu* también son apreciables cuando Noriko, vestida de novia, se mira al espejo antes de abandonar la casa. Sonríe, pero su mirada no transmite la misma emoción. Se incorpora, y, junto a su padre, abandona la habitación. Tras ello, vemos el mismo plano del espejo, pero esta vez vacío, sin rastro de Noriko. En la escena final, la manifestación de estos dos conceptos alcanza su punto máximo. Shukichi llega a su casa tras el casamiento de su hija, ahora un lugar desierto, solitario. Se desviste, se sienta en la silla y, con un breve suspiro, coge una manzana y comienza a pelarla. Con este gesto tan cotidiano, Ozu nos transmite la profunda soledad (*wabi*) y melancolía (*mono no aware*) en las que se ve sumido el anciano, que ahora parece ser consciente del hueco que ha dejado la marcha de Noriko. Shukichi deja caer la cáscara al suelo y se derrumba. Tras ello, Ozu muestra una estampa nocturna de las olas rompiendo en la playa, que sugiere que la soledad del anciano es una cuestión permanente (Richie, 2004, p. 119).

Por su parte, *Cuentos de Tokio (Tōkyō Monogatari)* es uno de los filmes en los que mejor se refleja la influencia de la tradición japonesa, tanto en términos pictóricos como visuales. Una de las obras cumbres de Ozu “que no solo integra la mayoría de los temas y técnicas anteriormente utilizados, sino que además los conducen a un estado óptimo de plenitud y perfección” (Santos, 2005, p. 429). De esta forma, *Cuentos de Tokio* narra las vivencias de un matrimonio de ancianos que emprende un largo viaje desde el campo hasta la ciudad para visitar a sus hijos, quienes, debido a la ajetreada vida que llevan, apenas poseerán tiempo para dedicarles. Al igual que en otros de sus filmes, como *El hijo único* (1936) o la citada *Primavera tardía*, Ozu reflexiona acerca de la relación entre padres e hijos, y, además, sobre los problemas que se pueden generar entre ambos debido a las diferencias entre la vida rural y la urbana. Este distanciamiento entre las dos generaciones, ya presente en otras sociedades

industriales de la época, se acentuó en Japón con el fin de la guerra. La emigración del campo a las ciudades, las largas jornadas de trabajo y, como consecuencia, la falta de tiempo, fueron algunos de los elementos que cambiaron radicalmente la estructura familiar tradicional (Tápiz, 2008, p. 122) y que componen el trasfondo esencial de *Cuentos de Tokio*.

La soledad y austeridad a las que hacen referencia los términos *wabi* y *sabi*, por tanto, no tardan en aparecer. Los ancianos pasan la mayor parte de su visita encerrados en la casa de sus hijos, a la espera de que alguno de ellos posea algo de tiempo para pasar con ellos. Dicha casa está compuesta por habitaciones pequeñas y decoración sobria, con la presencia de los tradicionales y rústicos *fusuma* y el *tatami*. No obstante, a pesar de su tamaño reducido, Ozu se las ingenia para abordar la profundidad de la casa, gracias a sus estudiados encuadres y su peculiar forma de colocar la cámara:

Cada cuadro es una composición perfecta que enmarca a sus personajes entre puertas o los ubica al fondo de un angosto pasillo. Es en esa simplicidad arquitectónica donde viven esos personajes complejísimos, que son un manojo de emociones detrás de esa actitud de calma y reposo que recuerda a las máscaras del teatro Nō (De la Fuente, 2011, s.p.).



Figura 7. Encuadres de los personajes en Ozu

En el filme, además, se aprecian numerosas escenas de contemplación, en las que los personajes mantienen una reflexión sobre los hechos que los atañen mientras observan el paisaje que tienen frente a sí. Entre ellas, encontramos la secuencia en la que el matrimonio de ancianos se halla junto al mar, en el balneario al que los han mandado sus atareados hijos:

Tomi: Te consume la nostalgia.

Shukichi: No, eres tú la que siente nostalgia. Ya hemos visto Tokio. Ya hemos visto Atami. Volvamos a casa.

Ninguno está disfrutando de las vacaciones, ni han podido pasar tiempo con sus hijos. Todo esto les produce una profunda nostalgia, y la única solución que encuentran es volver a casa, al lugar donde verdaderamente pertenecen y el único que les queda para poder encajar sus vidas. Esta contemplación, por tanto, establece una unión entre la naturaleza y el hombre, que termina disolviendo los conflictos de los personajes y trascendiéndolos.

Por otro lado, *Cuentos de Tokio* es, indudablemente, un claro ejercicio de *mono no aware*. El concepto alcanza su máxima expresión al final del filme, concretamente durante la conversación ente Noriko y una de las hijas del matrimonio, Kyoko. Esta última manifiesta su descontento ante la actitud de sus hermanos, quienes han rehecho su vida fácilmente tras la muerte de su madre.

Kyoko: Solo piensan en ellos mismos. No les importa nada más.

Noriko: Kyoko, yo a tu edad pensaba como tú. Pero es algo natural. Con el tiempo, los hijos y los padres se alejan [...] Es normal que ponga por delante su felicidad.

Kyoko: ¿Tú crees? Yo no pienso ser así.

Es entonces cuando Noriko pronuncia una frase clave: “Es cuestión de tiempo”. Esta reflexión, simple pero contundente, permite entender la naturaleza del *mono no aware*; el ser humano solo puede comprender los cambios y las transformaciones que afectan a su vida manteniendo una actitud observadora y siendo consciente del transcurrir del tiempo. Los pensamientos que se tienen a una determinada edad son temporales, y evolucionarán según las circunstancias y experiencias de cada persona. Además, el ser conocedor de la realidad, de los cambios que uno sufrirá en el futuro, es desalentador y genera melancolía en el individuo. Así lo concluye Kyoko: “La vida es decepcionante”.

Asimismo, la historia responde a una construcción circular, con una correspondencia entre las imágenes que conforman el principio y el final del filme. En el inicio, se muestra un plano estático del mar, que vuelve a aparecer en el desenlace, esta vez con un barco surcando sus

aguas. Esta coincidencia “insinúa una situación de tránsito e impertinencia que refuerza además la antinomia entre movilidad e inmovilidad que abría la película” (Santos, 2005, p. 431).

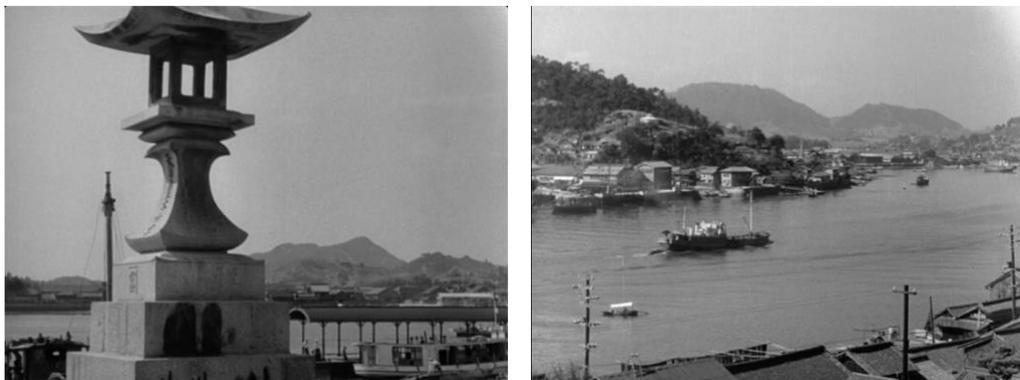


Figura 8. Fotograma inicial y final del filme

De esta forma, *Cuentos de Tokio* comprende una profunda reflexión sobre las relaciones familiares y los cambios de costumbres entre las distintas generaciones, además de establecer cómo “la pertenencia a una familia no implica necesariamente vínculos afectivos consistentes” (Tápiz, 2008, p. 134). Estos cambios y pensamientos no son únicos de la sociedad japonesa, sino que poseen una dimensión universal, de forma que los espectadores de cualquier zona del mundo pueden sentirse identificados con ella. Este elemento tuvo probablemente un gran peso en el hecho de que, en 2012, los críticos de la prestigiosa revista *Sight & Sound* escogieran *Cuentos de Tokio* como una de las mejores películas de la historia del cine, por encima de grandes obras tales como *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968) o *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941).

Con todo esto, y siguiendo los ejemplos abordados, se observa una tendencia en el cine de Yasujirō Ozu a integrar el arte y el “ser” japoneses en su representación de la vida cotidiana, todo gracias a un gran conocimiento acerca de la cultura nipona. La elección de Ozu, por tanto, “fue la de ser un cineasta con una gran necesidad de utilizar el cine para hacer llegar su mirada al público, sin necesidad de imponer una determinada visión del mundo” (Puigdomènech et al., 2014, p. 141). Este enfoque japonés y la importancia que daba al efecto antes que la causa “se corresponde con su habilidad para transformar la estética japonesa en elementos e imágenes visibles en una película: es eso lo que le convierte, tal y como se suele decir, en «el más japonés de todos los directores»” (Richie, 2004, p. 122).

3.2. Los herederos: Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawase

En las últimas décadas, han surgido numerosos cineastas que han demostrado una preocupación por aquellos acontecimientos que afectan a la sociedad japonesa contemporánea. La pérdida de valores en las nuevas generaciones, la alta tasa de suicidio entre los más jóvenes, los ataques terroristas, la muerte o la desestructuración familiar son algunos de los aspectos en los que mayor atención han puesto estos directores. Este interés en los temas que atañen al presente de Japón no es más que una muestra de cómo los japoneses intentan “responsabilizarse de forma unitaria y siempre trabajando en comunidad, para intentar dar una respuesta a la pregunta de cómo algo así les puede ocurrir a ellos” (Moreno, 2009, p. 87). Todos estos temas se pueden resumir en uno solo: el trauma, entendido como la posesión de un pasado “que no nos pertenece del todo puesto que está inconcluso, y por lo tanto generamos un presente, a lo largo plazo un futuro, dependientes de la resolución de un pasado” (Moreno, 2009, p. 87). Este trauma será el punto de partida para cineastas como Hirokazu Kore-eda (1962) y Naomi Kawase (1969).

3.2.1. *Hirokazu Kore-eda: memoria y vínculos familiares*

Hirokazu Kore-eda es considerado el exponente principal del *shomin-geki* contemporáneo y heredero de autores como Mikio Naruse y Yasujirō Ozu (Echart & Muñoz-Garnica, 2017, p. 314), especialmente este último. Sin embargo, según Loska (2013), mientras que filmes de Ozu como *Primavera Tardía* o *Cuentos de Tokio* suponen una renuncia a los deseos y la aceptación del destino, en la obra de Kore-eda esta aceptación está asociada al sufrimiento (p. 7). El tema principal de sus películas, continúa Loska, es la memoria, la muerte y el sentimiento de abandono que esta produce; el difícil regreso a la vida normal, el duelo y la superación de la melancolía, donde el hombre termina finalmente reconciliándose con la transitoriedad de la naturaleza (p. 7). Kore-eda, sin embargo, no recurre a esa aceptación y esperanza que suele caracterizar a los filmes de Ozu, sino que introduce a sus personajes en situaciones en las que los hechos trágicos del pasado han terminado afectando a su presente. En concreto:

Sus personajes luchan por deshacerse de un pasado, una tradición, una historia u obligación que hace que sus vidas presentes puedan resultar crueles con respecto a los que los rodea;

se niegan a vivir un pasado que, o bien no reconocen como suyo, o simplemente no aceptan (Moreno, 2009, p. 83).

El tratamiento que Kore-eda realiza de sus personajes se asemeja más bien al de Naruse. Como se ha explicado con anterioridad, los protagonistas de Naruse parecen tener siempre una deuda con el pasado que no les permite avanzar en el presente, y son retratados de una manera más cruda que en el cine de Ozu. Bajo esta influencia, Kore-eda expone a sus personajes a hechos traumáticos del pasado y les arranca “una tragedia contenida en largos silencios, en ausencias, en la presencia casi permanente de la muerte” (Moreno, 2009, p. 85).

Estos temas se relacionan en gran medida con la filosofía defendida por el budismo Zen, que afirma la transitoriedad de todas las cosas de este mundo. Según LaFleur (2002), las películas de Kore-eda “se abren hacia una actitud de asombro ante la inmensidad y el misterio del universo” (p. 159). En *Maborosi* (*Maboroshi no Hikari*, 1995), se da especialmente este caso. La película se adentra en esta incomprensión de los sucesos que ocurren en la vida, a través tanto de su propia narrativa como de las técnicas cinematográficas utilizadas. La protagonista, Yumiko, intenta entender por qué su marido se suicidó y qué circunstancias podrían haber llevado a un hombre joven a dejar atrás a su mujer y su hijo y desaparecer del mundo para siempre.

Kore-eda deja a un lado los diálogos, escasos y en su mayoría sobre temas banales, y se centra en el silencio (*ma*) y las imágenes para abordar la profunda tristeza que siente Yumiko. Grabadas con luz natural, las escenas de *Maborosi* son sombrías y completamente estáticas, simpatizando así con el estancamiento y el desasosiego que sufre la protagonista. El cineasta, además, se sirve de una puesta en escena austera, incluyendo prácticamente solo los objetos básicos para subsistir, lo que evoca la más pura esencia del *wabi-sabi*.



Figura 9. Presencia del *wabi-sabi* en la puesta en escena

Tampoco se puede dejar de lado la composición que el director utiliza en el filme. Kore-eda suele situar a sus personajes normalmente en el centro del plano o, como Ozu, encuadrados al final de pasillos y entre *fusumas*, lo que supone de nuevo ese contraste entre la simpleza de los escenarios y la complejidad que encierran los protagonistas. Además, los planos de los que hace uso el cineasta a menudo están exentos de figuras humanas, similares a los *pillow shots* que caracterizaban los filmes de Ozu y que aluden a ese vacío del *mu*.

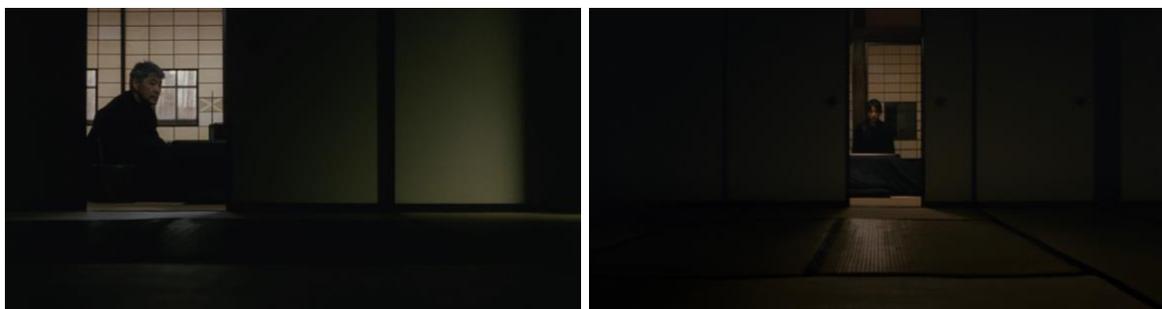


Figura 10. Encuadre de los personajes en el cine de Kore-eda



Figura 11. *Pillow shots* en el cine de Kore-eda

Concretamente, la escena de la playa, es, sin duda, una de las más interesantes del filme. Yumiko, que ha abandonado todas sus obligaciones y se encuentra sentada en una parada de autobús, escucha a lo lejos un leve sonido procedente de un funeral. Por algún motivo, decide unirse y acompañar a la procesión hasta la playa. Esta imagen, según Loska (2013), se encuentra “en algún lugar entre la vigilia y el sueño, porque la procesión fúnebre vista de lejos parece irreal” (p. 8). Para el autor, esta escena “puede ser un reflejo del estado mental de la protagonista o un presagio de la muerte que la ha acompañado durante años” (p. 8). Es allí en la playa donde la encuentra posteriormente su actual marido, sola, observando una pira arder. Kore-eda utiliza un gran plano general para retratar a ambos, sin acercarse en

ningún momento a ellos, reflexionando así sobre la naturaleza del ser humano como algo insignificante e incluso decorativo (Savina, 2016, p. 57).

Yumiko: No comprendo por qué se suicidó. Por qué estaba caminando por las vías. Una vez que empiezo a pensar en ello no puedo parar. ¿Por qué crees que lo hizo?

Tamio: Decía que el mar te llama. Papá solía salir al mar. Decía que, cuando estaba fuera solo, solía ver una hermosa luz brillando en la distancia, llamándole. Creo que le puede suceder a cualquiera.

La protagonista reflexiona sobre estas palabras unos instantes. Finalmente, decide ir con su marido y marchar a casa. Yumiko parece haber entendido la transitoriedad de las cosas, el *mono no aware*, y cómo el vacío “no es algo negativo, pura ausencia, porque trae la liberación de todas las experiencias extremas y, en consecuencia, del sufrimiento” (Loska, 2013, p. 9). La protagonista, por tanto, ha encontrado en la naturaleza esa respuesta que lleva buscando durante años, reconciliándose con ella y siendo capaz de dar un paso hacia delante en su vida. Así parece mostrarlo cuando, al día siguiente, se sienta junto a su suegro en la veranda. “Qué buen tiempo estamos teniendo”, le dice. Luego, el plano final: una imagen estática de la ventana a la que tantas veces se ha asomado Yumiko en horas de oscuridad, esta vez con el mar de fondo y la luz del sol entrando a través.



Figura 12. Yumiko y Tamio en la playa



Figura 13. Plano final

Otro filme representativo del director es *Still Walking* (*Arutemo arutemo*, 2008), considerado uno de los herederos fílmicos más inmediatos de *Cuentos de Tokio* (Giménez, 2009, p. 1). Al igual que Ozu, Kore-eda reúne a toda una familia, aunque con una clara diferencia: en esta ocasión, son los hijos quienes visitan la casa de sus padres, concretamente para conmemorar el aniversario de la muerte del primogénito, que falleció al rescatar del agua a un niño. Durante la estancia, aflorarán los distintos sentimientos y problemas de los protagonistas, aunque no de una manera dramática y trágica, sino más bien con esa calma y aceptación que tanto caracteriza este cine japonés de lo cotidiano. Así lo explica el mismo director en la nota de intención de la obra:

Los personajes son gente normal y la historia transcurre durante un solo día. Al contrario de los dramas estadounidenses, no ocurre nada muy importante en las 24 horas que dura la reunión familiar. Sin embargo, en el transcurso de ese día aparentemente tranquilo, la marea va y viene, pequeñas olas rompen en la superficie [...] En esta película no hay tormentas. Tan solo el “antes” y el “después” de los dramáticos acontecimientos que se descubren poco a poco. En otras palabras, me he centrado en las premoniciones y en las revelaciones de la vida, porque creo que es aquí donde puede encontrarse la esencia de la vida (en Golem, s.f., s.p.).

Como Ozu, Kore-eda muestra esta brecha generacional que existe entre padres e hijos, y en la que la falta de comunicación “se impone como obstáculo principal dentro de un microcosmos donde los vínculos afectivos son evidentes” (Giménez, 2009, p. 2). Pero, además, el filme deja caer el papel que cumplen los ancianos en una sociedad cada vez más fría y robotizada, en la que parecen no ser capaces de encontrar su función. Según Kore-eda,

“el padre no encuentra su lugar porque en Japón no hay sitio para un padre jubilado, para un hombre que solo sabe relacionarse en la sociedad del trabajo. No está acostumbrado a pasar tanto tiempo en casa, se siente desplazado” (en Giménez, 2009, p. 2). No obstante, a diferencia de *Cuentos de Tokio*, donde son los padres quienes principalmente reflexionan acerca del paso del tiempo, *Still Walking* “aporta también la mirada de los hijos, sosteniendo que, aunque este mundo en constante mutación intente rejuvenecerse, los ciclos vitales son ineludibles, se renuevan de generación en generación, dando paso a distancias y desencuentros similares” (Estrada, 2017, p. 73).

En *Kore-eda*, el *mono no aware* es evocado a través de las imágenes y la propia percepción del espectador más que por situaciones concretas de la historia (Leonard, 2013, s.p.). En una de las escenas, la anciana Toshiko se encuentra sentada con su hija y nuera alrededor de la mesa. De fondo, se escucha la televisión, donde cuentan que ha sido hallado el cuerpo de un hombre en la playa. Rápidamente, la hija coge el mando y apaga el televisor, pero ya es demasiado tarde: el rostro de Toshiko ha ensombrecido. “La noche anterior, Junpei había venido solo y pasó la noche en casa”, comienza a narrar la anciana. “Ese día estaba lustrando sus zapatos, y de repente dijo ‘Voy a la playa’. Iba a decirle ‘Ten cuidado’”. La historia se ve brevemente interrumpida por los niños, que han vuelto a casa después de pasar el rato jugando. “Sus zapatos bien lustrados quedaron en casa”, continúa Toshiko. “Nunca olvidaré sus zapatos”. *Kore-eda* no muestra la muerte del hijo, sino que evoca a través de las palabras de su madre una imagen mental: un par de zapatos abandonados. Esto reemplaza el melodrama que supondría representar su muerte en pantalla y permite a los espectadores reflexionar sobre el trágico suceso, en lugar de obligarlos a vivirlo (Leonard, 2013, s.p.).

Además, según Leonard, existen otros momentos del filme en los que se encuentra presente el *mono no aware*. Uno de ellos es cuando Toshiko, acompañada de su familia, acude a la tumba de su hijo. Durante el camino, se percata de la presencia de una mariposa amarilla revoloteando alrededor de ellos. “Dicen que las mariposas que sobreviven al invierno se vuelven amarillas al año siguiente”, comenta la anciana. “Desde que oí eso, cada vez que veo mariposas amarillas se me destroza el corazón”. Todo queda en una anécdota, hasta que, más adelante en la película, una mariposa amarilla se cuelga en la casa antes de que todos se vayan a dormir. “Es Junpei”, murmura Toshiko mientras intenta atraparla. Su hijo, que encuentra ridículas sus palabras, toma a la mariposa por las alas y decide soltarla en el

jardín. Este acontecimiento no es solo una muestra de las creencias presentes en el folclore nipón, en el que se considera que las mariposas son la reencarnación de aquellos que ya fallecieron, y, por tanto, una representación de la vida eterna, sino que supone una evocación del *mono no aware* al tratarse de un elemento “hermoso, delicado, fugaz, temporal y de corta duración” (Leonard, 2013, s.p.). A continuación, la autora afirma que la liberación de la mariposa “invoca una ligera tristeza a medida que desaparece en la oscuridad, llevándose el alma del hijo fallecido y los recuerdos consigo” (s.p.).

Es indudable, por otro lado, la influencia de Ozu en términos estilísticos. En el filme, Kore-eda utiliza sobre todo planos fijos, estáticos, además de una puesta en escena serena, como afirma él mismo: “Me esforcé en crear una puesta en escena que evitara el sentimentalismo. Me centré en los pequeños objetos cotidianos –un cepillo de dientes o un pijama– que pueden reflejar la nostalgia o el paso del tiempo” (en Giménez, 2009, p. 3). Las acciones se desarrollan en espacios muy limitados, siendo estos mayoritariamente en el interior de la casa y recurriendo en pocas ocasiones al exterior. Asimismo, al igual que su predecesor, Kore-eda utiliza numerosas veces esos campos vacíos (*mu*) en los que, a través de un plano estático, los personajes entran, llevan a cabo sus acciones y se marchan, dando lugar de nuevo a ese espacio vacío.



Figura 14. Campos vacíos

Las escenas de contemplación son, asimismo, esenciales en *Still Walking*. Kore-eda aprecia actividades tan puramente cotidianas como la preparación de la comida. Se recrea deteniendo la cámara sobre una olla hirviendo o unas manos moliendo un puñado de patatas, y les otorga así una belleza que termina volviéndose casi poética. Igualmente, el director introduce a sus personajes en estos ejercicios de observación que ya se vieron en Ozu, acercándolos a la naturaleza y permitiéndoles resolver esos conflictos internos que hasta entonces no les han dejado avanzar. Este es el caso de Ryota y su padre, Kyohei, quienes, casi al final del filme, acuden a dar un paseo a la playa. Ambos adultos se detienen en la orilla, cada uno a una distancia prudencial del otro, y permanecen un rato en silencio. Finalmente, Ryota se acerca a él y le pregunta sobre un equipo de béisbol, lo que acaba en una invitación para ir juntos a ver un partido. De esta forma, se rompe el alejamiento que ha estado existiendo entre los dos personajes durante toda la película y se establece un equilibrio entre ambos. Es destacable, además, la composición que Kore-eda utiliza para retratar a padre e hijo, que recuerda a la escena de *Cuentos de Tokio* en la que Noriko y Shukichi se encuentran observando el amanecer tras el fallecimiento de Tomi.



Figura 15. Comparación entre *Still Walking* y *Cuentos de Tokio*

Al igual que en *Maborosi*, el vacío del *mu* y la contemplación se unen, una vez más, para dar lugar a los *pillow shots*. Kore-eda se preocupa por filmar imágenes vacías de personajes, en las que los protagonistas son los espacios y objetos del día a día y que sirven, sobre todo, para reflejar el transcurso del tiempo y otorgar al espectador un margen de tiempo para la reflexión.



Figura 16. Pillow shots

Asimismo, en *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi Diary*, 2015) también se puede observar cierta influencia de Ozu. Un grupo de hermanas acuden al funeral de su padre, que desapareció quince años atrás. Allí descubren que tienen una hermanastra pequeña, Suzu, a la que, debido a su actual orfandad, convencerán para que se mude a vivir con ellas. La película tiene una gran carga femenina, que recuerda a los filmes de Ozu protagonizados habitualmente por mujeres. Así lo afirma el propio director: “Toda mi carrera me han dicho que me inspiró en Ozu y nunca lo he visto tan claro. En esta película por primera vez sí soy consciente de esa influencia y es por esa presencia femenina” (en Sardá, 2016, s.p.).

Al igual que en *After Life* o *Still Walking*, Kore-eda recurre al tema de la muerte y la memoria, en la que los personajes evocan los momentos vividos con la persona fallecida en cuestión, lo que desencadenará en ellos “una pelea interna con sus deseos incumplidos. Luchan por reorganizar sus recuerdos, pero la película también muestra que las personas no son esclavas de su pasado. Siempre hay espacio para redefinir quiénes son en el presente” (Centeno, 2016, s.p.). Asimismo, la familia sigue siendo un elemento importante, pero, en esta ocasión, esta es tratada de una manera novedosa y especial, tal y como explica Kore-eda: “No tuve una infancia fácil y de pequeño conocí esa sensación de abandono. En esta película, el hecho de que ellas logren crear un nuevo vínculo familiar es algo que me afecta y me conmueve” (en Sardá, 2016, s.p.).

En *Nuestra hermana pequeña*, el *mono no aware* se expresa de una forma muy explícita, concretamente a través del famoso ejemplo de los cerezos en flor. Suzu se encuentra dando un paseo por la playa con un amigo, a quien decide contar una anécdota acerca de su padre. “Cuando descubrieron la enfermedad de papá, le dijeron que quizá no vería los cerezos en flor”, comenta la joven. “Pero luchó y vimos las flores desde la ventana del hospital”. Es entonces cuando al amigo se le ocurre una idea: montarla en su bicicleta y llevarla a que

admire un largo camino lleno de cerezos en flor. La belleza efímera de estos árboles es una metáfora de la fugacidad que caracteriza la vida humana, de la ausencia de su padre, y así parece comprenderlo Suzu cuando, al final de la escena, dirige el rostro hacia arriba y logra, de alguna manera, conectar con él. Poco a poco, la figura de la joven comienza a enfocarse, sin que la actitud vacilante de la cámara desaparezca del todo, lo que supone finalmente una liberación del dolor que hasta entonces le ha producido la muerte de su padre (Torres Hortelano, 2017, p. 95).

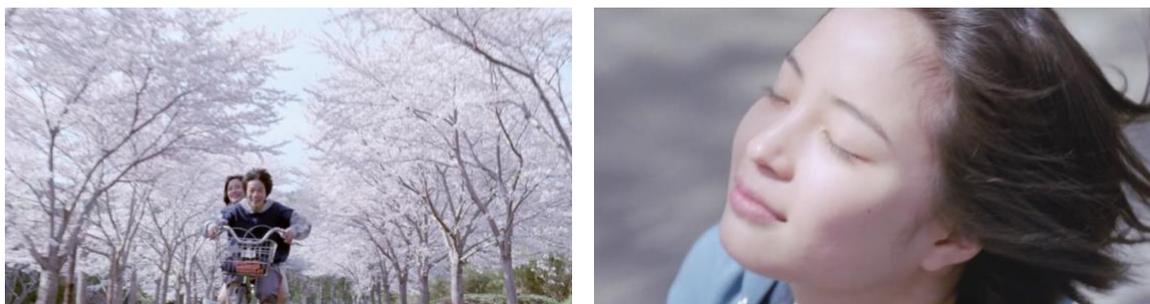


Figura 17. Cerezos en flor y *mono no aware*

Esta conexión que ha experimentado Suzu con su padre también se traslada al resto de hermanas. Como ocurre en *Maborosi* y *Still Walking*, Kore-eda vuelve a reunir una vez más a sus personajes con el mar al final del filme, para así llevar a cabo un acto de reconciliación. En este caso, las hermanas, quienes hasta entonces no poseían ningún interés respecto a su padre, parecen conseguir perdonarlo por su abandono:

Sachi: Papá era un perfecto inútil. Pero quizás fuera un buen hombre.

Yoshino: ¿Por qué?

Sachi: Por habernos dejado una hermana tan adorable.

Las otras dos hermanas ríen sorprendidas y le dan la razón a Sachi. Resulta curiosa la frase que pronuncia esta última, pues, al principio del filme, la joven invertía el orden de las palabras a la hora de referirse a su padre: “un buen hombre, pero un inútil”. Se ha producido, por tanto, una transformación. Para las tres jóvenes ha dejado de tener importancia el mal comportamiento que su padre tuvo en el pasado, y consiguen entender su bondad a través de su hermanastra; si ella es una persona tan afable y sensible, entonces su padre debía de serlo también. De esta forma, consiguen reconciliarse con él a través de un elemento que tienen en

común en el presente, en este caso Suzu, dejando finalmente atrás los recuerdos que las han estado atormentando durante años y construyendo una nueva familia liberada del dolor de pasado.



Figura 18. Plano final del filme

3.2.2. Naomi Kawase: lo invisible, pasado y reconciliación

Tal y como se ha mencionado, el trauma y la muerte son temas que también abundan en el cine de Naomi Kawase. Caracterizadas por la mezcla de géneros, como son el documental, la ficción o el ensayo autobiográfico, las películas de la cineasta son una “experimentación con las nociones de punto de vista, plano y fuera de campo, construcción del relato, definición de una relación elemental entre sí mismo y el mundo” (Bulot, 2012, p. 155). La directora presta una atención especial “a un Japón viejo y aparentemente intemporal” (Gerow, 2008, p. 91), otorgando un punto de vista único sobre la sociedad japonesa que ha sido tanto alabado como criticado por los estudiosos del cine. En Kawase, el mundo cotidiano queda definido por la temporalidad y la tradición, a través de rupturas en el tiempo causadas por el trauma y la vuelta al pasado, así como la creación de una nueva continuidad moldeada por el *yo* (Gerow, 2008, p. 99). Kawase, como el resto de cineastas abordados, se centra en el día a día de las personas, incorporando sus propias experiencias y traumas personales, como el abandono de sus padres o la recurrente localización de sus filmes en Nara, su ciudad natal. Así lo explica la propia directora, en relación a una de sus películas, *Shara* (*Sharasōju*, 2003):

Creo que la gente común necesita mucha más fuerza para vivir que aquellos que cometen delitos [...] También quería centrarme en sus problemas y en el tema de la disipación, la disipación de una parte de nosotros. La ciudad de Nara ofrece el escenario perfecto, con sus

numerosos callejones. Cuando paseo por Nara en el calor del verano, siempre pienso que sería fácil desaparecer por uno de esos callejones. El tema central de la película no es la ausencia o la renovación. Es la historia de cada uno de nosotros y de la pérdida de una parte de lo que somos (en Schoneveld, 2019, p. 8).

En *Shara*, los gemelos Shun y Kei están jugando en el patio trasero de su casa. Sin previo aviso, este último sale corriendo por algún motivo que nunca llegará a conocerse en la película. Shun lo sigue, pero no tarda en perderlo de vista. Cuando vuelve a contarle lo sucedido a sus padres, alguien comenta que quizás se lo hayan llevado los dioses. Años después, Shun y sus padres continúan con su vida. Kawase omite las consecuencias inmediatas de la desaparición del niño, porque, según Cueto, en *Shara* el tema “nunca va a ser la posibilidad del regreso del ausente, sino la estela que ha dejado tras sí” (IVAC – La Filmoteca, 2012, s.p.).

De acuerdo con López (2005), el filme se mueve entre los campos de lo invisible y lo visible (s.p.). Al inicio, Kawase muestra, a cámara lenta y en mano, una habitación sombría y llena de objetos. Vacilante, la cámara comienza a recorrer la estancia, casi como si acabara de despertar. Comienzan poco a poco a escucharse golpes metálicos –leitmotiv durante el resto de la película– y la risa de unos niños. La cámara mantiene una actitud inquieta, actuando como “la mirada de los espectadores mientras avanza, curiosa y desorientada, como si, al igual que nosotros, fuese la primera vez que posa su mirada en lo que le (nos) rodea” (López, 2005, s.p.). En el exterior, se descubre que la risa pertenece a los dos hermanos, minutos antes de la fatídica desaparición. Cuando Kei y Shun echan a correr, la cámara sigue constantemente a los dos hermanos, siendo sus dos figuras visibles en todo momento. Kei dobla entonces una esquina, y cuando Shun lo imita y la cámara se adentra con él en el callejón, su hermano parece haberse desvanecido. El suceso, por tanto, “tiene lugar fuera de campo, por lo que la propia desaparición se diluye en lo invisible” (López, 2005, s.p.). Más adelante en el film, Shun, ya adolescente, termina un cuadro en el que ha estado trabajando. Es un retrato de su hermano, un intento de entender cómo sería su rostro si siguiera vivo y para el que Shun ha usado sus propias facciones. De esta manera, el protagonista destierra a su hermano de la ausencia, de la invisibilidad a la que se ha visto sometido por parte de él y su familia durante todos estos años, y le otorga cierta presencia en el mundo a través de su

arte. Shun observa el retrato de Kei, que es al mismo tiempo su reflejo, “como si, finalmente, su hermano y él se convirtieran en un único ser” (López, 2005, s.p.).

Al contrario que los filmes abordados de Ozu, Naruse y Kore-eda, en *Shara* la cámara se encuentra en constante movimiento. Los planos nunca son fijos, sino que se acercan más bien al plano-secuencia, siguiendo los movimientos y trayectos que realizan los personajes. De esta forma, al igual que en otras películas de la cineasta, la cámara actúa como un personaje más en el filme, en este caso, como la mirada errante del hermano desaparecido (Betancor, 2013, p. 108).

La manera de Kawase de utilizar la cámara afecta, por tanto, a la forma de mostrar el vacío del *mu*, que se diferencia con respecto a los autores mencionados. Mientras que en películas anteriores los campos vacíos eran imágenes estáticas, ausentes de personas, en el caso de *Shara* es la cámara la que busca por sí misma este vacío; una dinámica que la cineasta traslada igualmente a otras películas de su filmografía. Este es el caso del comienzo del filme, en la que la cámara recorre su alrededor hasta llegar a los dos hermanos, o la escena final del parto, donde la cámara se aleja poco a poco de la habitación en la que se encuentran reunidos los personajes y comienza, en la misma toma, a recorrer los alrededores de la casa, deshabitados, solitarios.



Figura 19. Campos vacíos en la secuencia final

Este dinamismo también cambia la forma de mostrar los *pillow shots*. La cámara en mano elimina el estatismo que ha caracterizado a estos planos en los anteriores directores, a veces mostrándose tanto de forma independiente en el montaje como durante el propio movimiento que realiza la cámara, deteniéndose en los distintos elementos que componen el escenario en el que se está desarrollando la acción.



Figura 20. *Pillow shots*

La reconciliación de Shun con la desaparición y muerte de su hermano se produce a través de dos acontecimientos. En primer lugar, con la celebración del Basara. En el desfile, la gente baila, canta y ríe, incluso a pesar de la lluvia torrencial que comienza a caer sobre ellos. Shun no tarda en unirse al ambiente eufórico influenciado por Yu, la chica de la que está enamorado, liberando por fin las emociones que ha estado conteniendo durante todo el filme. Según Frodon (2012), lo importante no es el efecto que el desfile causa en Shun, sino “el poder comunal articulado a través de la persona de Yu [...] Mientras la pérdida se difumina en el espacio de la comunidad, también lo hace la regeneración” (en IVAC – La Filmoteca, s.p.). Asimismo, al final del filme, la madre de Shun da a luz al hijo que estaba esperando. El joven no puede reprimir las lágrimas al ver nacer a su nuevo hermano, una alegría llena, al mismo tiempo, de tristeza, de *mono no aware*. La cámara comienza a alejarse, como si quisiese respetar la intimidad de los personajes, hasta llegar al patio en el que todo comenzó

y en el que se vuelven a escuchar los mismos sonidos con los que empezaba el filme: los golpes metálicos y la risa de unos niños, una metáfora del carácter cíclico de la vida y de conciliación con el pasado.

El bosque del luto (*Mogari no mori*, 2007) supone, asimismo, una aceptación de la muerte y la transitoriedad de la naturaleza. En este caso, la película narra la historia de Machiko, una joven que trabaja en un asilo y que, uno de los días, decide llevar al anciano Shigeki de viaje. Sin embargo, un incidente con el coche trastocará sus planes y obligará a los dos a deambular por el bosque durante interminables horas. A lo largo del trayecto, Machiko descubrirá que Shigeki lleva más de treinta años escribiendo a su esposa fallecida, lo que despertará en ella el traumático recuerdo de la muerte de su hijo. Así, ambos personajes se introducirán en un proceso de luto, que les permitirá alcanzar cierta paz y reconciliarse con ellos mismos. Es importante destacar que el término *mogari* hace referencia al período de tiempo dedicado al luto y el lugar para llorar la muerte. Además, esta palabra procede etimológicamente de *mo agari*, que significa “el final del luto”.

El filme comienza con una serie de campos vacíos, imágenes estáticas de paisajes naturales sumidos en el silencio del *ma*. Una de estas estampas, la de un extenso valle en la linde del bosque, es interrumpida por un cortejo fúnebre. Un poco más adelante, tiene lugar la reflexión entre los ancianos y un monje sobre qué significa estar vivo. Según las palabras del sabio, cuando uno no puede responder a esa pregunta, quizás es porque necesita la ayuda y compañía de alguien más. “Vivir es, por tanto, sentir”, concluye. Estos momentos primeros del filme no son más que una introducción a los temas que se tratarán posteriormente en él: la muerte, el vacío y el significado de la vida, a los que deberán enfrentarse sus protagonistas para superar los acontecimientos trágicos del pasado y alcanzar la paz interior.



Figura 21. Naturaleza y campos vacíos

El concepto de *mono no aware* es observable en la última escena del filme. Shigeki lleva a Machiko hasta el lugar en el que está enterrada su esposa, en mitad del bosque. “Durante mucho tiempo estuve errando y errando. Y ahora estoy aquí”, murmura el anciano, colocando sobre la tumba todas las cartas que ha estado escribiendo para ella. Tras ello, decide tumbarse sobre la tierra y descansar, sin borrar la sonrisa que ha aparecido en su rostro. Mientras, Machiko contempla la escena emocionada, haciendo sonar una caja de música con la melodía favorita de la fallecida. En los últimos segundos, la joven mira hacia el cielo y se abandona al llanto. Machiko alza la caja, como si quisiese mostrar la melodía al mundo entero, y sonrío también. Ambos protagonistas han logrado por fin el sosiego que necesitaban gracias a la mutua compañía, reconciliándose con la muerte de su esposa y su hijo, respectivamente, y alcanzando, por tanto, “el final del luto”. Así lo muestra Kawase, desviando finalmente la cámara hacia los árboles y otorgándole a la protagonista esa “intimidad” para sobrellevar el duelo. De esta manera, se produce una ruptura con el estatismo que caracterizaba los planos iniciales del filme, acercándose a la idea de cámara móvil que predominaba en *Shara*.

Asimismo, es interesante comparar el viaje que realizan Machiko y Shigeki a la práctica japonesa conocida como *shinrin-yoku*, que consiste en sumergirse en el bosque y conectar con él a través de los cinco sentidos. Según Qing Li (2018), el *shinrin-yoku* “es como un puente. Abre nuestros sentidos y crea un puente entre nosotros y el mundo natural. Y cuando estamos en armonía con el mundo natural, podemos empezar a curarnos” (p. 18).



Figura 22. Final del luto y *mono no aware*

Asimismo, una de las últimas películas de la directora, *Una pastelería en Tokio* (An, 2015), supone una introducción a la trascendencia, estética y tradiciones japonesas (Ramón, 2015, s.p.). El solitario Sentaro posee una pequeña pastelería artesana de *dorayakis*, para la que busca un ayudante. Un día aparece la anciana Tokue, quien se ofrece a ocupar el puesto, más aún al descubrir que la pasta de judías que él utiliza para sus dulces es industrial. No obstante, Sentaro se niega a contratarla debido a su avanzada edad y los problemas que ello conllevaría. Al día siguiente, la mujer vuelve con una receta propia de *anko* y le pide que la pruebe. Cuando Sentaro lo hace y descubre el gran talento de la anciana, decide incorporarla a su pastelería. La nueva pasta de judías provoca que un gran número de clientes acudan cada día a comprar *dorayakis*, hasta que, una de las veces, una mujer se percata de que Tokue tiene cicatrices de lepra, lo que desembocará en un escándalo entre sus habituales compradores y en que Sentaro se vea obligado a despedir a la anciana. A esta historia se le sumará, además, la presencia de Wakana, una adolescente que no encuentra su lugar en el mundo y decidirá refugiarse en la compañía de Sentaro y Tokue. De esta forma, Kawase se interesa por unir a las distintas generaciones, ya que, según la directora, “hoy en día en Japón los ancianos no se relacionan con los adultos y estos tampoco lo hacen con la juventud” (en Reviriego, 2015, s.p.). A continuación, Kawase afirma que esta situación “es algo peligroso para la sociedad, porque la historia se reescribe continuamente” (s.p.).

En este caso, el concepto de *wabi-sabi*, más que con la austeridad de la puesta en escena, aparece relacionado con la búsqueda de la belleza de lo imperfecto. Las manos de Tokue están deformadas, llenas de cicatrices, pero aun así son capaces de generar cosas buenas. Así, mientras que los clientes solo advierten las imperfecciones de la anciana y temen por el contagio, Sentaro es capaz de ver más allá y encontrar la belleza en una persona que, por su condición, ha sido apartada de la sociedad. Ese es uno de los mayores intereses de Kawase: “Me interesan las personas marginadas, es lo que quiero contar [...] Fijarse en lo invisible nos lleva a conocer más el mundo. Y, no todo debe ser rápido, hay que mirar detenidamente también” (en Ramón, 2015, s.p.). Asimismo, la directora busca retratar la belleza de las cosas más simples y ordinarias, como es la elaboración de la pasta de judías, que muestra al espectador detenidamente, sin prisa.



Figura 23. *Wabi-sabi*

El *mono no aware*, por su parte, aparece una vez más de la mano de los cerezos en flor. En uno de sus caminos a la pastelería, Tokue se detiene a observar a un padre fotografiando a su mujer y sus dos hijos. Acto seguido, levanta el rostro para admirar los cerezos que la rodean y cierra los ojos, conmovida. La anciana parece haber experimentado una repentina nostalgia, quizás porque ha recordado momentos mejores y más felices, mientras que ahora se encuentra en la etapa final de su vida. En una entrevista, la propia Kawase explica la importancia que tienen los cerezos en flor tienen para ella:

Los cerezos son símbolo de la muerte y de la vida, porque duran solo dos o tres días y luego desaparecen durante un año. Sentimos algo especial hacia algo tan fugaz. Si permanece la belleza se convierte en algo cotidiano. Por eso hay que dar importancia al presente, y los cerezos en flor nos permiten también adoptar esta perspectiva (en Reviriego, 2015, s.p.).

La escena guarda correspondencia con los momentos últimos del filme. Sentaro y Wakana deciden ir a visitar a Tokue a la residencia en la que vive. Allí se encuentran con una de sus compañeras, que les transmite la noticia del fallecimiento de la anciana y les explica que tiene para ellos unas palabras que grabó antes de su muerte. Mientras los protagonistas escuchan la dulce voz de Tokue, Kawase introduce numerosos planos de árboles meciéndose con el viento, con los rayos del sol colándose entre sus ramas, estableciendo así una unión

entre ser humano y naturaleza. Este vínculo es aún más explícito cuando, tras escuchar la grabación, la compañera guía a Sentaro y Wakana a través del jardín. “No se nos permite tener un cementerio”, les cuenta. “Por eso, cada vez que alguien fallece, plantamos un árbol”. Es entonces cuando los lleva hasta un pequeño árbol recién plantado. “Este es de Tokue. El árbol, luego de discutirlo, sería un cerezo *yoshino*. Era su especie favorita”. Sentaro se acerca al árbol y acaricia sus hojas. Tras ello, levanta la mirada hacia el cielo. Kawase utiliza un primerísimo primer plano para retratarlo, acercando al espectador a la intimidad del personaje y mostrando así su repentina comprensión sobre el carácter efímero de la vida. Luego, vemos de nuevo a Tokue, en el mismo lugar en el que ahora se encuentran los protagonistas, un breve regreso al pasado o, quizás, una evocación de su alma.

Tokue: ¿Sabes, jefe? Hemos nacido en este mundo para verlo y para escucharlo.
No importa en qué nos convirtamos. En nosotros, en cada uno de nosotros,
hay una vida que tiene un significado.

La reflexión de Tokue se acerca al pensamiento defendido por la filosofía Zen: mantener una actitud observadora, especialmente a través del silencio, es esencial para comprender el mundo y la vida. Y así logra entenderlo Sentaro, cuando, al final del filme, se encuentra vendiendo *dorayakis* un en un parque lleno de cerezos. Escucha el canto de los pájaros, la risa de los niños, y sonríe. Por fin ha sido capaz de avanzar.



Figura 24. *Mono no aware*

3. Conclusiones

Tras el análisis de los distintos directores y filmografías seleccionados, se puede llegar a la conclusión de la existencia de un cine japonés de lo cotidiano en el que, más allá de las características propias de su género –el *shomin-geki*–, subyacen una serie de patrones estéticos y culturales relacionados principalmente con el sintoísmo y el budismo Zen.

La veneración de la naturaleza y sus elementos es indudable en las películas abordadas. Esta suele actuar como lugar de refugio para los personajes, donde encuentran cierta libertad y comodidad para expresar sus sentimientos. Es en estos espacios naturales, además, donde sucede la catarsis, es decir, la liberación de un pasado que hasta entonces atormentaba a los personajes y que permite conducirlos a un futuro quizás no más prometedor, pero sí menos pesado y libre de culpa. En los filmes de Ozu la naturaleza está siempre presente, ya sea incorporando planos de elementos naturales como árboles, plantas o el mar, o a través de la presencia del jardín en el hogar, normalmente vislumbrado a través de los *fusuma*. En Kore-eda y Kawase, esta naturaleza suele formar parte de la propia narrativa. En *Maborosi*, *Still Walking* y *Nuestra hermana pequeña*, Kore-eda reúne a sus personajes frente al mar en los momentos últimos del filme, pues parece ser allí donde logran liberarse de su tormento. Lo mismo ocurre con Kawase, aunque esta vez en arboledas y bosques, como es el caso de *El bosque del luto* y *Una pastelería en Tokio*.

El *wabi-sabi* aparece, sobre todo, ligado al concepto de austeridad en los escenarios. En los filmes escogidos la puesta en escena es sobria, libre de ornamentos y en muchas ocasiones relacionada con elementos naturales y rústicos. Además, el *wabi-sabi* está presente en la propia arquitectura japonesa. Las casas en las que se desarrolla la acción en estos cineastas suelen ser de carácter tradicional, estructuras sencillas de madera con *tatamis*, *fusumas* y paredes de aspecto envejecido y casi vacías que le otorgan esa apariencia “inacabada” que caracteriza al término. No obstante, también se han podido apreciar momentos en los que predomina solo uno de los términos, en especial el de *wabi*, entendido como soledad. Este es el caso de la escena final de *Primavera tardía*, cuando Sukichi se encuentra solo en la casa tras el casamiento de su hija; el abandono al que se ven sometidos la pareja de ancianos por parte de sus hijos en *Cuentos de Tokio*, o el autoaislamiento del personaje de Yumiko en *Maborosi*.

Por otra parte, se ha observado cómo el *mono no aware* es uno de los conceptos más presentes en este cine de lo cotidiano. Los protagonistas de las películas analizadas poseen una sensibilidad especial ante la vida y el paso del tiempo, lo que los lleva a verse sumidos en una melancolía que a veces llega a ser permanente. Esta actitud, sin embargo, es diferente dependiendo de cada cineasta. En Ozu, esta tristeza es asumida por los personajes y llevada con resignación. En *Primavera Tardía*, Noriko acepta su casamiento a pesar de que, durante toda la película, su disconformidad y pesar son intuibles para el espectador. Lo mismo ocurre en *Cuentos de Tokio*, en la que Shukichi y Tomi parecen entender el comportamiento y desatención de sus hijos, como si supiesen que estaban predestinados a ello. En Naruse, Kore-eda y Kawase, sin embargo, la melancolía es más explícita y lleva a los protagonistas a una situación de sufrimiento que, en ocasiones, solo llega a resolverse a través del contacto con la naturaleza, especialmente en los dos últimos directores.

Asimismo, se ha evidenciado una importante tendencia al *mu*, a los espacios vacíos, en los que el *ma* se integra como silencio. En Ozu la recurrencia a este vacío es prácticamente constante, sobre todo a través del uso de los *pillow shots* y la entrada y salida de los personajes en el plano. Lo mismo ocurre en el cine de Kore-eda y Kawase. El primero sigue esta tendencia de manera más tradicional y cercana a Ozu, a través de planos estáticos e imágenes de objetos cotidianos mostradas fuera del contexto narrativo del filme. Kawase, por su parte, se acerca a la idea del *mu* de una manera más dinámica. En las películas abordadas de la cineasta el vacío suele enfrentarse a la presencia, con movimientos de cámara –normalmente en mano– que nos alejan de los personajes y nos introducen en estos espacios exentos de figuras humanas, como ocurre en las escenas finales de *Shara* y *El bosque del luto*.

Con respecto al contexto histórico y la narrativa, el cine japonés de lo cotidiano o *shomin-geki* parece haber mantenido sus características a pesar del paso del tiempo, centrándose en situaciones del día a día como la vida en el hogar, los encuentros familiares o el trabajo. No obstante, como ya se ha comentado, el drama en el cine de Ozu es mostrado de manera más superficial, aunque subyagan temas más profundos como la situación de posguerra, la progresiva occidentalización de la sociedad o los cambios en la estructura familiar. En Naruse, predominan tramas más crudas como son la prostitución, las infidelidades o los dilemas morales, característica que ha sido heredada por Kore-eda y Kawase, donde los temas principales suele ser la muerte, el trauma y la memoria. Además, se observan ciertas

diferencias a la hora de abordar la familia, especialmente entre Ozu y Kore-eda. Mientras que el primero se centra en mostrar la brecha generacional existente entre padres e hijos y las diferencias de vida entre mundo urbano y rural, el segundo se caracteriza por afrontar la desestructuración familiar, como, por ejemplo, la ausencia de la figura paterna en *Nuestra hermana pequeña* o la desvinculación de Yumiko de su papel de madre en *Maborosi*.

Por tanto, a través del estudio realizado en esta investigación, es evidente la presencia de una estética y poética Zen en el cine japonés de lo cotidiano, en el que el vacío, la naturaleza, la transitoriedad o la nostalgia, aunque no sean conceptos exclusivos de la cinematografía nipona, logran otorgarle a esta una sensibilidad especial que trasciende más allá del propio visionado.

4. Referencias

- Betancor, O. (2011). El tránsito interior, en el filme *El bosque del luto* de Naomi Kawase. *Destiempos: Revista de Curiosidad Cultural*, 30, 136-149. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3994780>
- Bullot, E. (2012). Elogio de Naomi Kawase. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, 153-162. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7259/9163>
- Centeno, M. (2016). Kore-eda's Our Little Sister. A Return to Japanese Classicism. *Film Criticism*, 40 (3). Recuperado de: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.312?view=text;rgn=main>
- Cueto, R. (2003). Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés. En VV.AA., *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 13-37). Barcelona: Paidós.
- De la Fuente, O. (28 de septiembre de 2011). Ozu entre líneas. *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ozu-entre-lineas>
- Echart, P., Muñoz-Garnica, M. (2017). Infancia y desestructuración familiar en el cine de Hirokazu Koreeda: *Nadie sabe, Milagro y De tal padre, tal hijo*. *Fotocinema: revista*

- científica de cine y fotografía*, 14, 313-339. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5863497.pdf>
- Estrada, J. (2017). Reconocimiento tardío, legado eterno: básicos filmoteca. *Caimán Cuadernos de Cine*, 57, 73.
- Fecé, J. (2003). Paisajes del vacío. Hirokazu Kore-eda. En *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 175-194), Barcelona: Paidós.
- García Roig, M. (2011). La tateana de Yasujiró. Sobre *El fin de la primavera* (1949) y *El comienzo del verano* (1951), de Ozu. *DC Papers: revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 21-22, 59-66. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3910852.pdf>
- Gerow, A. (2008). Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase. En José Manuel López (Ed.), *Naomi Kawase. El cine en el umbral*, (pp. 91-100). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- Giménez, C. (2009). Still Walking (Caminando), tras los pasos de Yasujiro Ozu. *Filmhistoria online*, 19(2-3), 1-3. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13610>
- Golem. (Sin fecha). *Still Walking* [Folleto]. Recuperado de <https://www.golem.es/stillwalking/Still-Walking.pdf>
- Graham, P. (2014). *Japanese Design: Art, Aesthetics & Culture*. North Clarendon: Tuttle.
- Hernández, S. (2007). *Japón. El país de la espada y la flor*. Madrid: Entrelíneas Editores.
- IVAC - La Filmoteca (2011). *Básicos Filmoteca: Una introducción a la historia del cine (tercera parte): 'Cuentos de Tokio'* [Folleto]. Valencia: Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia 'Ricardo Muñoz Suay' (IVAC). Recuperado de <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Basicos18.pdf>
- IVAC - La Filmoteca (2012). *Básicos Filmoteca: Shara Shôju*. [Folleto]. Valencia: Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia 'Ricardo Muñoz Suay' (IVAC).

Recuperado de http://ivac.gva.es/la-filmoteca/programacion/ficha-pelicula/pelicula_8414/shara-soju

LaFleur, W. (2002). Suicide off the Edge of Explicability: Awe in Ozu and Kore'eda. *Film History*, 14(2), 158-165. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3815618?seq=1>

Lanzaco, F. (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Editorial Verbum.

Leonard, A. (2013). Mono no aware as mise-en-scene. *The Cine-files*. Recuperado de <http://www.thecine-files.com/current-issue-2/articles/mono-no-aware-as-mise-en-scene/>

López, J. (3 de abril de 2005). Shara y lo in/visible. *Tren de sombras: revista de análisis cinematográfico*, 3, Recuperado de http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp

López Rodríguez, F. J. (2016). La difusión del cine japonés en las salas cinematográficas de España (2009-2015). *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 3, 5-5. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6096391.pdf>

Loska, K. (2013). Impermanence as an aesthetic category in Japanese art. *Studia Filmoznawcze*, 34, 1-13. Recuperado de <http://wuwr.pl/sf/article/download/1533/1489>

Marías, M. (1993). Mikio Naruse, o la cara oculta. *Nosferatu. Revista de cine*, 11, 44-47. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/40845>

Marra, M. (2002). *Modern Japanese Aesthetic: A Reader*. Hawái: University of Hawaii Press.

Moreno, N. (2009). Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 30, 81-93. Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5717/35656_5.pdf?sequence=1

Ozu, Y. (2017). *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine*. España: Gallo Nero Ediciones.

- Palma, M. (2014). La imagen del tiempo y el espacio. El cine trascendental de Tarkovski, Ozu y Ming-Liang. *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, 19, 54-63. Recuperado de http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero19/PDF/Imagen_del_tiempo.pdf
- Puigdomènech, J., Giménez, C., Expósito, A., & Mas, A. (2015). *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: Ediciones JC.
- Prusinski, L. (2012). Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History. *Studies on Asia: An Interdisciplinary Journal of Asian Studies*, 2, 25-49. Recuperado de https://www.eiu.edu/studiesonasia/documents/seriesIV/2-Prusinski_001.pdf
- Qing Li. (2018). *El Poder del Bosque. Shinrin-Yoku*. Barcelona: Roca Editorial.
- Ramón, E. (5 de noviembre de 2015). Naomi Kawase, la salvación en la contemplación. *RTVE*. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20151105/naomi-kawase-salvacion-contemplacion/1248560.shtml>
- Ramos González, A. (2014). Historia del vacío todopoderoso: reflexiones sobre arte zen y la estética contemporánea. *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, 12(13), 244-252. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4907839>
- Reviriego, C. (6 de noviembre de 2015). Naomi Kawase: «Lo que me falta en mi vida lo busco haciendo películas». *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Naomi-Kawase-Lo-que-me-falta-en-mi-vida-lo-busco-haciendo-peliculas>
- Richie, D. (2004). *Cien años de cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Robledo Cadavid, A. (2019). Kintsugi: elogio de la imperfección. *Boletín Museo del Oro*, 58, 309-324. Recuperado de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/20789>
- Santos, A. (2005). *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Sardá, J. (23 de marzo de 2016). Hirokazu Kore-eda: «Toda mi carrera me han dicho que me inspiro en Ozu». *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Hirokazu-Kore-eda-Toda-mi-carrera-me-han-dicho-que-me-inspiro-en-Ozu>
- Savina, A. (2016). *Demystifying Japanese Uniqueness. Representations of Life and Death in Contemporary Japanese Fiction Cinema* (Tesis Doctoral). University of London, Londres. Recuperado de <http://research.gold.ac.uk/19425/>
- Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: Da Capo.
- Sedeño, A. (2002). Cine japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica. *Historia y Comunicación Social*, 7, 253-266. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0202110253A>
- Sharp, J. (2011). *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Lanham, Toronto & Plymouth: The Scarecrow Press.
- Shoneveld, E. (2019). Naomi Kawase's "Cinema of Place". *Arts*, 8(2), 43, 1-18. Recuperado de <https://www.mdpi.com/435830>
- Tápiz, J. (2008). Cuentos de Tokio. Una mirada de Ozu a la transformación de la sociedad japonesa. En José M. Tápiz Fernández (Ed.), *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX* (pp. 107-134). País Vasco: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/497912.pdf>
- Torres Hortelano, L. (2004). *La poética Zen en Primavera Tardía (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de https://www.academia.edu/11868277/LA_PO%C3%89TICA_ZEN_EN_PRIMAVERA_TARD%C3%8DA_BANSHUN_1949_DE_YASUJIRO_OZU
- Torres Hortelano, L. (2017). Padres ausentes: el cine de Kore-eda Hirokazu. *Trama y fondo: revista de cultura*, 42, 79-96. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6096258>

- Unzaga, L. (2018). *Wabi-sabi. La estética de lo efervescente* (Trabajo de fin de grado). Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid. Recuperado de http://oa.upm.es/51509/1/TFG_Unzaga_Bustos_Leireop.pdf
- Yoel, Gerardo, G. (2014). *Yasujiro Ozu. Lococentrismo, fractalidad e impermanencia: Entre cine y digital* (Tesis de Posgrado). Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2905>
- Yomota, I. (2019). *What is Japanese Cinema? A History*. Nueva York: Columbia University Press.
- Yoshimoto, M. (2000). *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.