

El zen en *Primavera tardía*, de Yasujiro Ozu (*Banshun*, 1949)

LORENZO TORRES

«[Los críticos extranjeros] no entienden –por eso dicen que es el Zen o algo por el estilo»¹. Así pensaba Yasujiro Ozu acerca de la crítica occidental. Pero, ¿se pueden tomar este tipo de afirmaciones al pie de la letra? Como quiera que sea, la cita completa sigue así: «No pueden entender la vida de los asalariados, lo efímero, y la atmósfera completamente fuera de la historia. Por eso dicen que es el Zen...»².

Tarde es ya para discutir con el maestro japonés –murió en 1963–. Además, la discusión sería sin sentido; pues si le escuchamos con detenimiento, no se puede llegar a otra conclusión que reafirmar la clara inclusión de los temas, actitudes y vacíos del Zen en sus films. Y lo digo desde una perspectiva nada mística, sino, más bien, materialista. Para ello, hay que atender cuidadosamente a la segunda parte de la cita. Lo cotidiano, lo efímero y el fondo nos muestran la herida alrededor de la que se originan y crecen sus films.

Así, el peso de esas simples declaraciones es el del fugaz instante reflejado en un *haiku*: la verdadera escritura de Ozu, el texto Ozu, nos grita bien alto que su cine se debe experimentar en silencio. Luego, si se

1. Citado en: RICHIE, Donald: *Ozu: His Life and Films*, Berkeley: University of California Press, 1974, p. 256; también citado en BORDWELL, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, p. 27.

2. La recuperación de la cita completa se la debemos a Kathe Geist en VVA: *Ozu's Tokyo Story*, cap. 4, «Buddhism in *Tokyo Story*», p.102; que a su vez la recuperó de YAMAMOTO, Kikuo: «Postscript», en Paul SCHRADER: *Seinaru eiga* (Tokyo: Film Art-sha, 1981), p. 282. Pero la cita original fue originalmente publicada en *Kinema Junpo* (Agosto de 1958).

dice algo —es posible hacerlo y se debe hacer—, no vale sólo con afirmar que «es el Zen». Hay que ir más allá, saborearlo, sopesar la duración de sus films y compartir el sufrimiento de sus personajes: «La primera lección de la cultura Zen es que deberíamos empezar a intentar experimentar el arte y el mundo que nos rodea más que a analizarlos»³.

Nosotros vamos a analizar uno de sus films más emblemáticos en cuanto a la representación de artes tradicionales japonesas y de influencia Zen, como son el *ikebana* o arte de los arreglos florales, la ceremonia del té y el teatro Noh. Pero destacar, sin más, esas artes sobre el conjunto de *Banshun* (*Primavera Tardía*, 1949), nos llevaría al mismo resultado —«es el Zen»—. Por lo tanto, deberemos de encontrar la manera de amortizar esas evidencias.

1. EL ESPEJO Y EL ENGAÑO

Noriko tiene 28 años, una edad algo avanzada para no estar casada en el Japón de la época (el título, *Primavera Tardía*, cobra, así, sentido). Somiya, su padre viudo, es ayudado por la tía de ésta con el fin de buscarle un pretendiente. El primero será Hattori, un joven colaborador de Somiya. Pero no pasará de ser un espejismo, pues Hattori ya está comprometido (con él, empieza el juego de espejos e imaginarios de *Banshun*). La coherencia de Ozu en este sentido es meridiana: Noriko y Hattori comparten uno de los pocos planos en movimiento del film, en su paseo en bicicleta por la playa, justo hacia donde señala el cartel de Coca-Cola [F.1]; más adelante, se muestra a Hattori sentado, solo en un concierto al cual quería que Noriko le acompañase.

Será, pues, la tía la encargada de buscar un pretendiente para esta especie de matrimonio arreglado que, tradicionalmente, se llama *miai*. Noriko no acepta bajo ningún concepto, pues no quiere abandonar a su padre aduciendo que éste no puede manejarse por sí solo. Esto se ve claramente reflejado en el tipo de planos que utiliza Ozu al principio, en los diálogos entre padre e hija. Se trata de planos totalmente frontales [F.2A y F.2B], los cuales nos pueden parecer un poco extraños desde las reglas del MRI (Modo de Representación Institucional). En estos planos

3. PILGRIM, Richard B.: *Buddhism and the Arts of Japan* (Chambersburg, PA: Anima Books, 1981), p. 5.

se percibe cierto universo cerrado entre padre e hija; pero el aspecto que más nos importa destacar es cómo, en las secuencias que vamos analizar más adelante, la ruptura con ese tipo de planificación frontal, le sirve de base a Ozu para reflejar el nuevo estadio en el que entrará la relación entre ambos. Así, este tipo de planos frontales irá desapareciendo paulatinamente, a medida que el universo cerrado entre padre e hija vaya desapareciendo.

La crítica generalizada explica este tipo de planos de dos maneras: por una parte, reflejarían una regla de cortesía japonesa —aunque, en este caso, la postura educada sería más bien una especie de $\frac{3}{4}$ —; por otra, tendríamos la explicación neoformalista (Bordwell), que afirmaría que Ozu utiliza estos planos con una intención exclusivamente estructural, para formar juegos de permutaciones entre planos y entre secuencias. En concreto, los neoformalistas afirmarían que nada más respecto a esos planos se puede decir, esto es, si no se quiere caer en sobreinterpretaciones. No se trata aquí de refutar esas teorías; pero sí de dejar constancia de que son claramente insuficientes. Nosotros sí intentaremos decir algo más, y ello con la ayuda del psicoanálisis y de la revisión que Jesús González Requena hace de la Metáfora del Espejo de Jacques Lacan⁴, precisamente allí donde el parisino se aleja de la dimensión simbólica. De hecho, Noriko y Somiya representan una relación, en cierto sentido, en espejo. Con esto no queremos decir que los planos frontales a los que nos hemos estado refiriendo representen un espejo, pues un tipo de planificación tan generalizado no se puede limitar a una significación tan concreta. Sin embargo, puesta en relación con la planificación antagonista que nos encontraremos en la secuencia del teatro Noh [E.3 a E.18] nos dicen que algo respecto del espejo se juega ahí.

Bien, este sería el conflicto de la historia. Para solucionarlo, Somiya pretende *engañarla* haciéndole creer que él quiere volver a casarse. De hecho, el señuelo se personifica en una pretendiente, Sra. Miwa. Con ello, intentan que Noriko se despreocupe de la supervivencia de su padre y se sienta, así, libre para casarse. Pero esto sólo se descubre al final, cuando Somiya confiesa que, realmente, no tenía intención de volver a casarse. Lo remarco, porque esa confesión nos demuestra que Ozu

4. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Radio y Televisión, Institute for the Study of Ideologies & Literature, Ed. asociado: Hiperrion, Madrid, 1986. Pero también, y ampliándola continuamente, en el Seminario de Doctorado que lleva a cabo en la Facultad de Ciencias, de la Información de la Universidad Complutense.

trabaja en la dirección que aquí deducimos: de hecho, la comprensión de la historia no cambiaría nada si se eliminase tal secuencia —la cual es, en realidad, muy cómica⁵—. Sin embargo, si se mantiene, el film cobra todo su sentido, en cuanto a la nueva vida de Noriko; pero, sobre todo, por la soledad con la que desde ese momento tendrá que vivir Somiya.

Noriko se resiste: cegada por el amor hacia su padre, no quiere entenderlo y llega a sentir asco de la situación. Esto convierte a Somiya en un héroe, pues la imagen honorable que su hija tiene de él, desaparece. Aún así, Somiya mantendrá el engaño hasta el final. En este sentido, veremos la sabiduría de Ozu cuando, en los últimos planos del film, al encontrarse Somiya solo, nos vela su mirada [F24 a F27].

Finalmente, el señuelo surte efecto y, resignada, acepta al pretendiente que le ofrece su tía. Por cierto, que a este pretendiente no le vemos nunca, como tampoco vemos el momento en que es aceptado, permaneciendo en un simbólico espacio off: así debía ser para diferenciarle claramente de la imaginaria pretendiente del padre, que es vivamente representada en la secuencia del teatro Noh.

Antes, Noriko y Somiya harán un último viaje a Kyoto, la Ciudad Imperial, sagrada, y plena de simbolismo. Allí, Noriko se vacía de todo aquello que le impedía emprender su nuevo camino. Luego volveremos a ese momento, pues justo ahí se sitúa el Punto de Ignición; por cierto, dominado por un jarrón vacío y, al mismo tiempo, lleno. Lo veremos.

Tenemos, pues, un espejo formado entre padre e hija que les encadena. Nuestro trayecto del film será comprobar cómo Ozu nos muestra en imágenes la quiebra de ese espejo. Y lo que queda tras él.

2. REFLEJOS DE LA REPRESENTACIÓN

¿Y qué tiene que ver todo esto con el Zen? Bien, su función en *Banshun* estaría del lado de ofrecer y transmitir un espacio simbólico donde

5. Aunque es un film influenciado por el Zen y la trama está impregnada de drama familiar, Ozu lo puntúa con este tipo de secuencias cómicas; pero *Banshun* no es una comedia, ni siquiera una tragicomedia. En todo caso, sería una comedia de Lubitsch; pero con el *toque* Ozu. Siempre, como quiera que sea, emparentado con lo que entendemos por *cine clásico*. Por otra parte, esto le acerca todavía más al Zen, donde siempre hay un apego a lo cotidiano. No se trata de una postura más o menos estudiada —«es el Zen»— sino que, mediante esa cotidianidad (vemos a Somiya cortarse las uñas de los pies y lavarse los dientes), se pretende una visión más directa, una especie de consciencia inmediata de la realidad, limpia de prejuicios.

los personajes, pero también nosotros, podamos anclarnos. Nada que ver con la defensa acérrima del Zen que percibió Ozu, como si se tratase de una ideología por encima de cualquier otra consideración. El psicoanálisis diría de este tipo de crítica que se trata de un prejuicio, de una defensa narcisista; pues al mismo tiempo que se dice «es el Zen» se está siendo despectivo con lo que esa afirmación supone y se cierra cualquier otra posibilidad de debate.

Nosotros rastreamos el Zen en su aspecto simbólico. Para ello vamos a detenernos exhaustivamente en la secuencia del teatro Noh (situada hacia la mitad del film); que es donde se empieza a romper ese espejo imaginario. Para comprender lo que ocurre aquí, hay que tener en cuenta que muy poco antes, la tía hace sospechar a Noriko que su padre puede volver a casarse. De hecho, ya han pensado en una pretendiente, Sra. Miwa, también viuda.

El mismo hecho de que esta secuencia ocurra en el teatro tiene su importancia, pues un *engaño* o pequeña trampa se va a llevar a cabo. También es importante en el sentido de que dos generaciones se juntan, formando una cadena simbólica paterno filial, la cual, a su vez, se fusiona con esa otra cadena simbólica que supone el teatro Noh. La obra que presencian pertenece al repertorio clásico del teatro Noh y se resume en los sufrimientos de una cortesana por la pérdida de un amor; por lo que el paralelismo es evidente y el juego de resonancias, reflejos y representaciones se enriquece.

F3. Noriko y Somiya atienden al proscenio.

F4. La cortesana despliega pequeños movimientos, casi dolorosos, pausados; parece protegerse con el abanico y gira sobre sí misma, como si no encontrase una salida a su sufrimiento.

F5. Igual que F3, pero en plano más corto. En toda la secuencia la graduación del acercamiento a los personajes es sutilísima y plena de connotaciones.

F6.A. El Coro. Uno de sus componentes, el situado en primer término y a la derecha del plano, guarda silencio. Tiene la mirada ensimismada, perdida en algún lugar indeterminado; parece meditar como un monje Zen. Se trata del plano más largo del film y no por casualidad; pues justo antes de terminar, el personaje del coro al que hemos hecho referencia, hace un pequeño movimiento como de resituarse [F6B], mucho más evidente en el visionado, teniendo en cuenta que está situado en un lugar de gran peso visual en la imagen; viste dife-

rente al resto del coro; detrás de él hay una columna y, por su parte, los componentes del coro miran fijamente a la cortesana. Todo lo cual divide claramente el plano en dos partes.

Bien, decíamos que este personaje se resitúa y mira hacia el escenario. Al ver este sutil movimiento —el único en un plano de 55 segundos de duración—, tenemos la sensación de que algo se ha roto en nuestra consciencia y en el propio film: el personaje que se mueve se nos aparece como un demiurgo⁶. Éste parece dar la señal de salida para que otra representación empiece; una en la que los protagonistas son esta vez Noriko, Somiya y Sra. Miwa. También nosotros asistimos ahí como espectadores: ¿podríamos decir que en ese momento demiúrgico es a nuestro inconsciente a quien realmente se le invita a asistir como espectador?⁷

F7A. Empieza el juego de miradas. Somiya saluda a alguien fuera de campo. Noriko se percata y también saluda [F7B].

F8. Descubrimos de quién se trata: Sra. Miwa, la pretendiente de la que hablaba su tía —y que por la edad podría ser la madre de Noriko— en el centro del cuadro, formando una equilibrada estructura triangular, haciendo, por lo tanto, una buena Gestalt —todo lo contrario a la progresiva dislocación de la figura y rostro de Noriko—. Póngase esto en relación con el demiurgo: sólo un plano después de su denso movimiento de resituación aparece Sra. Miwa.

F9 A,B,C,D. Ozu recurre al montaje interno (las cuatro letras corresponden a momentos diferentes del mismo plano) para, mediante el protagonismo de la mirada de Noriko, empezar a construir una cadena de confirmación de sospechas por parte de ésta sobre su padre y Sra. Miwa.

No podemos dejar de hacer referencia en este punto a S.M. Eisenstein, el cual también estuvo influenciado por el teatro Noh y Kabuki⁸:

6. El *María Moliner* dice así: «... dios creador o alma universal, principio activo origen del mundo». En lo que sigue de análisis de esta secuencia, veremos que algo en referencia a eso se ha producido ahí. Las cursivas son nuestras.

7. En las *Jornadas sobre Teoría del Texto* organizadas por la Asociación «T&F» en la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid), el 19 de diciembre de 1998, Amaya Ortiz de Zárate, en el marco de su conferencia «Lo imaginario y la psicosis», afirmó que para que surja el inconsciente es condición indispensable la aparición del tiempo. Y bien, esos 55 segundos nos indican que algo de eso se juega ahí.

8. EISENSTEIN, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas*, Ed. Rialp, Madrid, 4ª edic., 1989. A todo lo largo de esta imprescindible obra, se hace referencia a aspectos del arte japonés, pero se tratan con más profundidad en los capítulos «Lo inesperado» y «El principio cinematográfico y el ideograma».

«[El principio de atracción se relaciona con el discurso artístico en que éste] sólo conoce la *autenticidad* configurándose como *espacio de desgarrar*»⁹.

Por supuesto, no podemos llevar más adelante esta comparación; pues el montaje patético de Eisenstein se consume precisamente allí donde el texto ozuniano alcanza todo su sentido: en la creación de una dimensión simbólica.

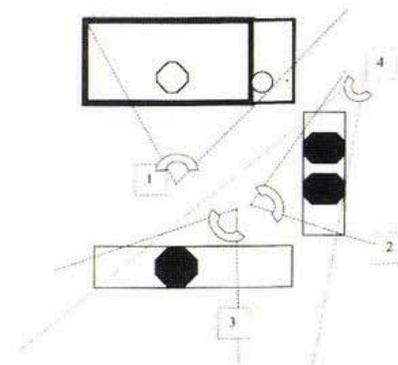
Pero en esta secuencia, precisamente, lo que se quiere mostrar es ese imprescindible desgarrar tras el cual encontrar un engarce simbólico.

F10. De nuevo Sra. Miwa, en plano más corto, y por lo tanto, más intensamente figura.

F11 A,B,C. Como F9 pero casi en PP. Somiya queda en fuera de campo.

F12. Uno de los *famosos* planos en 180° de Ozu (corresponde a la posición de cámara n°4*).

De nuevo, aquí, las explicaciones neoformalistas son estériles, pues según las mismas esta planificación en 180° no pasaría de ser una estrategia de desorientación, un estilema característico de Ozu que, por lo demás, él tampoco llegó a explicar en vida, por lo que la coartada neoformalista se completaría. Creemos que Requena se sitúa en la misma línea, esta vez aplicado al cine de Eisenstein, cuando afirma que «el montaje eisensteiniano no puede ser entendido cuando es pensado como



9. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 132. Obra también imprescindible, en la que se trata con exhaustividad, entre otras muchas cosas, del montaje interno en el plano. Por cierto, señalaremos que Eisenstein, realizó *Irán el Terrible* entre 1944 y 1948, o sea, que la terminó un año antes de que se realizase *Banshan*.

* La posición de cámara 1 corresponde a la serie F4 y F6. La posición 2, a F7, F9 y F11, la posición 3, a F8, F10 y F15, y la posición 4 a F12. Como vemos, las posiciones 2 y 4 configuran un eje imaginario de 180° correspondiendo a las miradas de Noriko y Somiya sobre la Sra. Miwa y viceversa.

pura operación discursiva, como montaje sintáctico...»¹⁰. Pensamos que este plano es de la misma eficacia simbólica que el F.6B, en el sentido de que algo parece que se ha roto —también aquí hay una resituación, en este caso de la secuencia, como si hubiésemos pasado al otro lado del espejo—, además el punto de vista ya no es diegético, sino que corresponde al espectador o, quizá, a su inconsciente. Este tipo de planos era muy poco utilizado en el M.R.I., pues provocaba cierta extrañeza en el espectador acostumbrado al montaje transparente. Aquí, Ozu lo dota de sentido, pasando, así, desapercibido. De tal forma que se nos muestra un espacio escénico que, hasta ese momento, había quedado en off y siendo el único plano en el que aparecen los tres protagonistas de la secuencia: Sra. Miwa y Somiya miran al escenario, Noriko, con la mirada interiorizada, sufre.

Los planos subsiguientes, y hasta el final de la secuencia, van en esa misma dirección de montaje patético —con la salvedad que hemos apuntado.

F.13. Nueva serie de planos del tipo F.11, donde se intercalan primeros planos de Somiya [F.14], con cara de felicidad, y de Sra. Miwa [F.15], la cual, remarcando lo que hemos dicho respecto de F.8, aparece como figura plena, luminosa, autosuficiente. Llegados a este punto, la tensión sobre Noriko se hace casi insostenible.

El último plano de la secuencia es del tipo de esta última serie: un intenso plano corto de Noriko con la mirada interiorizada, repensada, sufriendo. Mediante esta especie de montaje patético la secuencia llega al borde de la explosión dramática. Sin embargo, en el siguiente plano [F.16], se da un desembrague; es decir, no se llega hasta las últimas consecuencias del montaje patético eisenstetiano, a una «*reacción en cadena*: tensión acumulada —explosión— saltos de explosión en explosión...»¹¹. En este sentido, quizá el árbol nos pudiera recordar a una explosión; pero cualitativamente diferente: se trataría más de una explosión de la naturaleza —que, al fin y al cabo, es lo real, el caos—; pero sobre la que se actúa; pues en F.16 sólo encuadra la copa, quedando el resto del árbol cortado. Además, el plano empieza, mediante encabalgamiento, con la música del teatro Noh y se va disolviendo con otra más dulce (*leit-motiv* durante todo el film) que va emergiendo a primer tér-

10. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *ibídem*, p. 180.

11. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *ibídem*, p. 184.

mino. A esto le acompaña el movimiento de las hojas y los reflejos del sol en éstas; lo que parece mostrar cierta comunión con la naturaleza, lo cual es muy afín al Zen. Mas no imaginariamente, de forma rousseauiana, puesto que, fusionada con esa paz que destila el plano, nos encontramos con la música remanente del Noh, el intenso color negro de las hojas y el leve contrapicado del plano que, como esos reflejos, nos hacen recordar sentimientos más sombríos.

El juego de representaciones ha sido intenso. La serie de espejismos, ecos y repeticiones sutilmente trabadas por Ozu no se pueden agotar en estas líneas; sólo mediante la experiencia del texto Ozu, como nos señala el Zen, podremos recolectar todo su sentido.

«[...] en Oriente, según parece, el espejo está vacío; es símbolo incluso del vacío de símbolos [...]; el espejo sólo capta otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío mismo (que, como se sabe, es la forma)»¹².

La rotura del espejo, por la aparición de un tercero, está cerca. De momento, podemos decir que Noriko ha ganado un punto de vista propio y empieza a salir del espejo. Pero es un acto doloroso, como vemos en las miradas repensadas que Noriko hace sobre su padre, sobre Sra. Miwa y sobre sí misma; como oímos en la música agria, atonal, del coro, como si fueran lamentos de la cortesana y en los giros y movimientos lentos, casi dolorosos de ésta —obligados en el teatro Noh.

F.17. Somiya: «El Noh estuvo bien hoy». Nos encontramos con uno de los pocos planos en movimiento del film. Podríamos decir que, como en F.12, el punto de vista corresponde al espectador. Se evidencia todavía más en el siguiente plano [F.18], en el que, por otra parte, se dibujan dos trayectorias muy claras, dos que se separan hacia el fondo.

3. TRAS EL ESPEJO... EL VACÍO

Noriko se casará; pero antes deberá atravesar el espejo allí donde la figura se quema y aparece el fondo, en el Punto de Ignición.

12. BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Mondadori, 1991 (Éditions d'Art Albert Skira, Ginebra, 1970) traducción de Adolfo García Ortega., p. 35.

«El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el fondo en estos significantes que reinan *in contrapartida*. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja, están situadas por todas partes, sobre los objetos y sobre las conductas más banales, las que de ordinario remitimos a la insignificancia o a la vulgaridad. Buscarlo no como algo social o artísticamente instituido, sino en lo ordinario (lo urbano, lo manual, la violencia, las comidas, los poemas...); en quien escribe sin pintar»¹³

Barthes ha intuido perfectamente —aunque sin nombrarlo—, lo que de verdad hay en el vacío del Zen y sus símbolos. Pero ahora, para dar un paso más allá en esa dirección, acudiremos de nuevo a Requena de la mano de una poderosa herramienta por él propuesta: la dialéctica entre la Figura y el Fondo. Creemos que está especialmente indicada aquí porque, como ya hemos apuntado, en el Zen se sospecha de las elucubraciones imaginarias, buscándose una visión más directa; así, en la dialéctica propuesta por Requena se atiende a un aspecto usualmente olvidado como es el Fondo, el cual, en ciertos aspectos, podríamos relacionar con el vacío del Zen.

«De manera que el Paisaje se halla siempre sometido a la tensión entre la *Figura* y el *Fondo*. Entre la presencia de la Figura o su Ausencia, pues el paisaje es, antes que nada, el espacio habitado, poblado de objetos, que rodea a la figura que emana sobre él sus destellos. Ahora bien, sabemos que *el paisaje sólo conoce su autonomía cuando la figura lo abandona* [...]. Mas no deja, por ello, de configurarse sobre los destellos dejados por aquella [...] Paisaje [...] como metáfora de la Figura que lo ha impregnado»¹⁴

En F.21 tenemos un jarrón que se intercala dos veces con la mirada

13. SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich: *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica, 1964, México D.F. (*Zen Buddhism & Psychoanalysis*, Harper and Brothers, Nueva York, 1960), 1ª ed. en español: 1968; traducido por Julieta Campos, pp. 18-19.

14. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El paisaje: entre la figura y el fondo*, Eutopías, 2ª época, (Documentos de trabajo) vol. 91, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, 1995, p. 9.

de Noriko. El saber hacer del maestro japonés nos pone ese plano durante dos breves segundos, lo que evita que nuestra mente analítica empiece a trabajar buscando elementos simbólicos en el jarrón (tipo *fertilidad*, etc.). Precisamente, contra este tipo de sobreinterpretaciones prevé el Zen. Pero, aún con esa prevención, este montaje ha dado lugar a una larga discusión teórica (véase la bibliografía que hemos ido apuntando), la cual no resolveremos de ningún modo; pero sobre la que sí arrojaremos algo de luz. Nosotros sólo vamos a deletrear —como lo hemos ido haciendo hasta el momento— los elementos que vemos en el plano. Parafraseando a Requena, nos podemos preguntar: ¿qué figura ha abandonado este paisaje vacío? Evidentemente, la de su padre, al cual, todavía busca [F.19.A], pero del que ya no recibe una mirada [F.20]. Ahora, Noriko se enfrenta al vacío, cristalizado en un preciso instante [F.21].

«... el cristianismo [...] habla del Logos, la carne, y la encarnación y la temporalidad tempestuosa. Las religiones de Oriente buscan la excarnación, el silencio, la absorción, la paz eterna. Para el zen, la encarnación es excarnación; el silencio ruge como el trueno; la Palabra es no-palabra, la carne es no-carne; aquí-ahora equivale al vacío [...] y la finitud.»¹⁵

F.21 no corresponde al punto de vista de Noriko, sino a lo que llamaríamos un punto de vista omnisciente. Podríamos decir que nos alejamos de la mirada para entrar en el campo de la visión. Ya hemos sospechado que, en la anterior secuencia, junto a la recompensa de Noriko —un punto de vista propio—, los espectadores hemos ganado, por nuestra parte, el que nuestro inconsciente se haya anclado en el film. Noriko también lo ahora, cuando definitivamente aparta la mirada de su padre y la extravía hacia el techo [F.19.B].

Podríamos decir, entonces, que ese acercamiento al campo de la visión nos pone del lado de lo simbólico. Del mismo modo, las sombras de las ramas de bambú que vemos al fondo de F.20, las cuales no tienen que ver con lo imaginario —se mueven— y, sobre todo, revelan su estatus de sombra; pero no nos engañan como si se tratase de un espejismo. De hecho, son ramas y hojas, lo que les da una cierta cualidad

15. BARTHES, *ibidem*, pp. 3-4.

sinestésica áspera, más íntima que si se tratase de flores del *Ikebana*. Además, están primeramente tapadas y luego circundadas por un haz luminoso que, al tiempo que las recorta –nuestro inconsciente tendrá que completar su Gestalt– nos señala el fondo. Del mismo modo, el jarrón, aun con esa forma tan reconocible, está en penumbra, nada de lo imaginario podemos decir que se instale en él –será sólo *metáfora de la figura que lo ha impregnado*–. Así, éste parece encontrarse a medio camino entre dos mundos: delante, a su izquierda, un sólido poste de madera en penumbra; al fondo, a su derecha, una luz circular con ramas en movimiento, «[...] el vacío favorece la interacción, y aun la transmutación, entre el cielo y la tierra, y por ende entre espacio y tiempo»¹⁶.

Por cierto, y en relación con el fondo y lo simbólico que aquí localizamos, fijémonos en ese palimpsesto que se forma en el haz luminoso: efectivamente, el fondo que aquí percibimos es luminoso, circular, atravesado por sombras y líneas perfectamente ordenadas. Todo lo cual nos señala que no se trata de un fondo asimbólico, ni tampoco de una totalidad imaginaria, «el vacío [...] es un elemento dinámico y actuante [...] constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones»¹⁷.

Otro dato que nos señala que algo en relación con el vacío se está jugando ahí es que nos encontramos con un vacío al cuadrado. Por un lado, tenemos F.20, que es un campo vacío en sí, pero es que el jarrón también está vacío –de nuevo el título, *Primavera Tardía*, cobra sentido, pues ya no hay flores para ese jarrón–. No tenemos tiempo de profundizar más en el concepto de vacío –valga lo dicho hasta ahora–; pero es sin duda uno de los conceptos fundamentales del Zen y está presente, tanto en sus manifestaciones artísticas [F.21]¹⁸, como en las bases de su filosofía. Por ejemplo, en el hecho de que el vacío es un estadio necesario para conseguir la iluminación o *satori*. Desde esta perspectiva, el vacío interesa muchísimo al psicoanálisis, pues una de las funciones fundamentales de la meditación Zen es vaciar la mente de todo tipo de pensamientos, o como ellos lo llaman, alcanzar un estado de no-yo.

16. CHIENG, François: *Vacío y plenitud*, Ed. Siruela, 1993, (*Vide et plein: le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil, París, 1979), p. 57.

17. CHIENG, *Ibidem*, p. 39.

18. SHIBATA, Zeshin (1807-1891): «Hojas de otoño», lado derecho de un díptico en tinta, laca y pan de plata sobre papel.

«Lo común al pensamiento judeo-cristiano y al budista zen es la conciencia de que debo renunciar a mi “voluntad” (en el sentido de mi deseo de forzar, dirigir, estrangular al mundo fuera de mí y dentro de mí) para estar completamente abierto, capaz de responder; despierto, vivo. En la terminología zen esto se llama con frecuencia “vaciar a uno mismo”, lo que no tiene un sentido negativo, sino que significa la apertura para recibir. La terminología cristiana llama a esto por lo común “matarse a uno mismo y aceptar la voluntad de Dios” [Esto puede llevar a la sumisión]. Paradójicamente, sigo efectivamente la voluntad de Dios si me olvido de Él. El concepto de vacío del zen implica el verdadero significado de *renunciar a la propia voluntad*, sin peligro, sin embargo, de regresar al concepto idolátrico de un padre que ayuda»¹⁹.

Todavía podemos extraer más conclusiones de la dialéctica Figura/Fondo. Por ejemplo, ¿cuál es la diferencia cualitativa entre los planos F.19 y F.20, y entre F.19 y la serie de F.11? Ante todo, se percibe que Noriko ya es dueña de un punto de vista aceptado; además, el rostro de Somiya, en F.20, permanece casi en la sombra y por su parte, el Fondo, estructurado como palimpsesto, está iluminado; en F.19 ocurre al revés: el rostro de Noriko está iluminado y el Fondo aparece oscuro.

El trayecto de la mirada de Noriko ha sido intenso y doloroso: teníamos que, al principio del film, nacía fusionada a la de su padre, formando un espejo. Posteriormente, el espejo empieza a romperse; pero antes de que eso ocurra, la mirada de Noriko pasa por un señuelo imaginario. Lo cual, como hemos constatado, no es negativo, pues Noriko consigue un punto de vista propio. Finalmente, en la secuencia del Punto de Ignición, ya no hay señuelo, sino un vacío organizado en ese palimpsesto que viene del fondo: justo ahí, la mirada de Noriko se libera y se hace interior o, dicho de otra forma, se ilumina en la penumbra del fondo, simbólicamente; pero ya sin dolor.

Hemos experimentado, junto a Noriko, algo del lado de lo simbólico; pero, ¿qué ocurre con Somiya?

Últimos planos del film (el último será otro campo vacío; esta vez un plano de unas suaves olas en una orilla). La cámara de Ozu, demiúrgica a su vez, va rodeando a Somiya –espacio en 360º–. Podríamos decir

19. SUZUKI, *Ibidem*, p. 104.

que la cámara ha quedado magnetizada por su sufrimiento; compadeciéndose de él.

F.23 y F.25 suponen algunos de los pocos *planos detalle* de *Banshun*, por lo que, moralmente, cobran suma importancia. Confrontada con la trayectoria de Noriko, Somiya ya no necesita un punto de vista —como hemos señalado antes, su mirada desaparece: es otra manera de llegar al no-yo.

«El Yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es sunyata, vacío. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo»²⁰.

Así, también nuestro inconsciente ha quedado anclado definitivamente, compartiendo ese dolor. A veces, como diría un monje Zen, el universo se encuentra encerrado en una manzana; y por universo entendemos el universo humano, lleno de dolor y sufrimiento; pero también de esperanza [F.26 y F.27].

20. SUZUKI, *ibídem*, p. 104.



F1



F2A



F2B



F6A



F6.B



F7A



F7.B



F8



F9A



F9.B



F9.B



F9.D



F10



F11A



F11.B





E14



E15



E16



E17



E18



E19.A



E19.B



E20



E21



E22



E23



E24



E25



E26



E27

El destino de sí (El soneto como forma material)*

JUAN BARJA

«Las cosas vivas tienen el privilegio del dolor»
G. W. F. Hegel

A Elías L. Rivers

Cualquier posible fundamentación histórica de la proclamada autonomía del arte, y con ella de lo poético como tal, de lo poético en tanto que poético, deberá partir siempre de la base del desarrollo estricto y temporal de los géneros y tipologías en que encarna con sus características concretas, y ello quizá con independencia de otros posibles supuestos que, al extremo, serían los siguientes: la fundamentación a-histórica del arte, y la fundamentación histórica del arte en el momento de su disolución (más allá de sus géneros históricos, pero también de toda 'nueva' genericidad).

Escogiendo, al menos por ahora y sin excluir los *otros* recorridos, el camino intermedio —un camino que quizás en cierto modo y más allá de lo sospechado participa de los extremos que lo enmarcan—, quizá sea el soneto aquella forma que ha encarnado de modo duradero y por mayor período de tiempo una posibilidad de lo poético que parece

* Texto correspondiente a la conferencia del mismo título pronunciada el 24 de septiembre de 1998 en la Universidad de Bonn, en el marco del Congreso celebrado bajo el título «Welterfahrung / Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der Literatur der frühen Neuzeit», organizado por las universidades de Bonn y de Kiel.