

Lectura textual de *Cuento de Tokio* desde la perspectiva del Bien¹

LORENZO TORRES

1. El Bien Aristotélico

En *Cuento de Tokio* (*Tokyo Monogatari*, Ozu Yasujiro, 1954) pretendemos enfrentarnos, con ánimo especulativo, a problemas tales como la construcción de una teoría del hacer humano; o cómo aplicar al hombre y sus acciones la categoría de *bueno* o *malo*. Para ello, nos ayudará hallar el contraste ante el que pueda apreciarse el valor de los actos de los personajes ozunianos.

Pero pretendemos alejarnos de una *praxis* moral fundada en elementos puramente racionales e intersubjetivos, es decir, que impida o excluya la experiencia del sujeto. *Praxis* moral que tradicionalmente se confunde con el *hombre inmaculado* o *buen salvaje* rousseauiano: por nuestra parte, creemos que el hombre se enfrenta desde su nacimiento a la falta, a la imperfección.

Ya Aristóteles en la *Ética Nicomáquea*, bajo la influencia platónica, relaciona el Bien con el *vivir*, el *hacer* y el *pensar*; o sea, implícitamente, sigue la vía que preconizamos en cuanto a la necesidad del sujeto², pues son todos estos verbos activos, en el sentido de implicar una acción y de necesitar de un sujeto que los sustente. En palabras del ateniense, el hombre “aspira a un bien” (Aristóteles: 1094a1-2)³; es decir, no hay un Bien que exista ahí, como un ente independiente, sino que su existencia depende de la acción y el deseo del sujeto. Precisamente, esto lo comprobaremos en el texto de Ozu, cuando coloca a la protagonista de *Cuento de Tokio*, Noriko, entre el dilema de seguir añorando a su difunto marido o emprender una nueva vida.

En la misma línea podemos entender el *agathós*⁴ homérico, que significa *bravo*, *valiente*, *habilitoso*, etc.; o sea, carece de ese barniz moral que le infundió el pensamiento judeo-cristiano posterior; “el *agathós* del perso-

1 Este artículo está basado, en parte, en la conferencia impartida el 18-2-03 bajo el título “*Cuento de Tokio*, o el texto clásico (oriental)”, en el marco del II Seminario de Análisis Fílmico – Cine Clásico y Manierista, celebrado en Zaragoza en el Centro Cultural Delicias. Por otra parte, este año se celebra el centenario del nacimiento de Ozu Yasujiro (12-12-2003).

2 ARISTÓTELES: *Ética Nicomáquea*, Gredos, 1998, p. 80. Introd. de Emilio Lledó. Traducc. de Julio Pallí Bonet.

3 La cita corresponde al inicio exacto de la *Ética Nicomáquea*: “*Todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a un bien; por este se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden*” (Ídem). Como hemos indicado, no creemos que con esta tesis sea Aristóteles el precedente de Rousseau, sino que no hace más que exponer su tesis, la cual irá matizando a lo largo de la *Ética*.

4 “*Agathós*”: *bien*; <http://www.perseus.tufts.edu/>, *The Perseus Digital Library*, Tufts University, Boston, Massachusetts. Consultado el 10-6-03.

naje homérico se mide en función de su capacidad de dominar y vencer su circunstancia”⁵; así, del mismo modo, los adjetivos que adornan la descripción del agathós son plenamente dinámicos.

El Bien, por tanto, no sería una realidad, sino una realización, algo que se construye originariamente desde un sujeto. En este sentido hay una línea divisoria entre esa ética antigua que se inicia en la Grecia clásica y la moderna. La primera, consistiría en saber “qué es aquello que yo quiero verdaderamente para mí”⁵. En la ética moderna, por su parte, la cuestión se plantea en saber “qué es aquello que debo hacer en relación con los otros”⁶. Aunque se puede ver en ello una evolución civilizatoria, comprobaremos que en el film de Ozu esto no tiene que ser necesariamente así; es decir, que de algún modo, el bien *para mí* puede llevar al *bien para todos*, con lo que se demostraría la inutilidad de tal línea divisoria; mientras que éste último, a veces, no desemboca necesariamente en un Bien, digamos, simbólico.

Otro término que introduce Aristóteles es el de *télos*, *fin* u *objetivo* –de nuevo, nos encontramos con lo activo–; relacionado con *energía* antes que con *teleología*.

Afin a esta característica dinámica e intersubjetiva del Bien, tenemos un elemento que no encontramos en Aristóteles y que sí vamos a localizar en Ozu: si ese Bien no es un elemento metafísico, sino una construcción humana, entonces, como el sujeto, debe tener un *origen*. Así, el conflicto al que hemos hecho referencia en relación a Noriko, se relaciona estrechamente con el tema del origen; pero, además, rodeándolo, iremos desgranando otros conflictos que, del mismo modo, hacen referencia a este tema.

2. El cine clásico

En *Cuento de Tokio* intentamos encontrar el sentido, la verdad del texto, que es lo que nos va a dar la valencia de la relación que éste puede guardar con el Bien. Y para ello tendremos que poner en juego nuestro propio estatus de sujeto; porque eso es lo que se juega en el cine clásico, que es, además, lo que le hace diferente de otros paradigmas, como el manierista o el postclásico⁷.

Empieza el film y nos recuerda a decenas de filmes clásicos de Hollywood; por ejemplo, del *Western*: títulos bien marcados, equilibrados, clásicos a la manera oriental, sobre un fondo con cierta sinestesia o espesura (F1, F2, F3), parece una tela de saco o la superficie de un tatami;

⁵ Ídem, p. 82.

⁶ Ídem, p. 85. Emilio Lledó citando a E. Tigendhat.

⁷ Para un desarrollo teórico de estos paradigmas véase GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Clásico, manierista, postclásico”, *Área 5inco*, n° 5, 1996. Con esto no quiere decirse que en estos otros paradigmas no se implique al sujeto, al contrario, las vanguardias, los nuevos cines, suelen tener una potencia especial; pero, precisamente, por alejarse, por contraste con cierta dimensión simbólica.

lo que también nos indica que se trata de una historia ¿humilde, humana?

Vemos que no hay ninguna estrategia ambigua de composición (el cine clásico es más directo y menos ambiguo de lo que se piensa usualmente): los *kanjis* –que así es cómo se llaman esos signos de la escritura japonesa– se despliegan en el centro de la imagen equilibradamente. La información es clara y directa. Primero director y guionista (F2); luego los actores (F3).

Lo señalamos porque, como se puede comprobar, son unos títulos de crédito muy clásicos; tanto como los que aparecen en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) (F4), que es un film clásico por excelencia.

La música en ambas aperturas son muy emotivas, hasta el punto de marcar los momentos posteriores más intensos en los filmes y, en lo que al espectador concierne, unas músicas que remueven, por ello, capas inconscientes.

Acompañando a la banda sonora de *Centauros...* tenemos un fondo que, como en el caso de Ozu, es sinestésico, matérico, formando un entramado de adobes, análogo a aquél de la tela de saco ozuniana y que nos indica que algo se va a conformar allí, una trama. Quizá algo más que una trama, un relato; pues lo que nos devuelve esa sinestesia es algo áspero –ladrillos, tela de saco. Así, todo relato que se precie, para que tenga sentido (aunque podríamos preguntarnos si hay relato sin sentido) deberá hacer frente a algo del lado de lo áspero, en relación a una herida.

En fin, ambos inicios casi comparten la misma duración. Pero hay una diferencia importante: ¿cuál es la gran diferencia en términos formales que luego no lo es tanto en términos de sentido?: en este caso aparece primero John Wayne como máximo protagonista y sólo después el título del film: esto sólo nos indica que el *star system* era más pujante en Hollywood; pero no cambia en esencia nuestra teoría de que Ozu es un director clásico. Además, el nombre de John Wayne se funde con el título (F5), por lo que, de alguna forma, el actor pasa a un segundo plano para darle importancia al sentido que tendrá en la historia. Por otra parte, Ford, como no podía ser de otra forma, retoma el número tres al situar dos pares más de *stars* a continuación (F6 y F7).

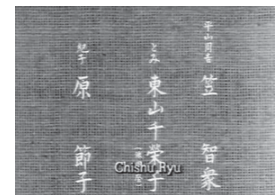
Hemos traído a colación el ejemplo de *Centauros...* a propósito, pues en ambos casos tenemos un personaje que se juega la posibilidad de ser un héroe. Generalmente, en el texto Ozu suele ser más bien una mujer;



F1



F2



F3



F4



F5



F6



F7



F8

8 BORDWELL, David: *OZU and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988.

claro que, al tener que sostener forzosamente una posición femenina, se trata de un héroe que actúa más del lado de lo pasivo; pero no por ello de forma menos enriquecedora y, de alguna manera, hacedora o posibilitadora de una vía para el sentido.

La primera imagen de *Cuento de Tokio* es una gran linterna de piedra: así, la superficie áspera de la piedra hace eco con esa otra austeridad de los créditos, dándose lugar a cierta sinestesia, que nos recuerda, de nuevo, a la herida que venimos mencionando. Se trata de un objeto donde se enciende fuego y que sirve para guiar al público entre los más de treinta templos y santuarios de la ciudad de Onomichi; también para guiar a los barcos del puerto de Onomichi. Ya tenemos dos funciones; pero hay todavía otra: el plano en el que aparece la linterna aparece cortada por arriba (F8), como dando a entender que una llama va a extinguirse; aunque, realmente, no se ve ninguna llama apagándose, sino que queda en un simbólico espacio *off*—Ozu no es dado a simbolismos demagógicos.

De hecho, es sabido que Ozu usaba casi exclusivamente la lente de 50 mm, que es la más parecida a la que correspondería al ángulo de visión humana. Es por ello que este tipo de planos en los que se recorta el objeto—lo cual parecería extraño y nada normativo—no nos parecen extraños a la visión. Otra tema es afirmar, como lo hacen Bordwell y sus acólitos neoformalistas que eso se corresponde con una supuesta desviación de Ozu del modelo clásico⁸.

Ya en el viaje a Tokio, Tomi y Shukichi debían hacer una parada en Osaka, donde tenía que esperarles Seiko, uno de sus hijos. Sin embargo, les veremos llegar directamente a casa del hijo mayor en Tokio sin que se haga referencia a esa parada. Lo que parece una simple elipsis, posteriormente se comprobará que tenía su sentido, pues precisamente en el viaje de vuelta sí aparece Seiko trabajando en la estación de Osaka: aquí será dónde la madre tiene un serio decaimiento.

Lo que no debemos perder de vista es precisamente esto, que el relato empieza con un viaje, como ocurre en gran parte de los relatos clásicos; un viaje, en este caso, en el que se sacude al espectador, pues el comportamiento de los hijos es algo que nos concierne a todos: todos tenemos o hemos tenido padres, a todos nos llegará el momento de enfrentarnos a *llevar a los padres de un sitio a otro*.

Lo remarcamos porque también, como en todo buen relato clásico, en éste se enfrenta al espectador con su origen. Esto queda remarcado, además, por el lugar físico en el que viven los padres: en las colinas de

Onomichi, el lugar en Japón con más templos por metro cuadrado. Es decir, algo de lo sagrado y lo simbólico se juega ahí.

Por cierto, que son unos padres que, lógicamente, ya viven del otro lado del registro imaginario: lo vemos cuando están haciendo la maleta, en esa estancia abierta al exterior (F13) sin paredes de fondo, en la que mantienen una conversación, en apariencia, sin importancia. No acaban de encontrar la almohada que querían llevar para el tren: es decir, el viaje que van a emprender no va a ser nada cómodo; además, el hecho de no darle demasiada importancia (“Ya saldrá”) indica que no les importa mucho.

Antes de avanzar más en la historia, queremos atender a un significativo que se relaciona con esa estación de Osaka –es decir, que se relaciona con la muerte de Tomiō: el tren, máquina que aparece repetidamente al inicio de otros filmes de Ozu. Fijémonos cómo lo fotografía en direcciones contrarias en planos consecutivos (F14 y F15). Lo señalamos porque cualquier manual de cinematografía nos diría que ese montaje está mal ensamblado ¿No podemos ver en el choque de esas direcciones, en el espacio off que se crea en algún lugar de la vía del tren, los conflictos que se van a ir creando; pero, sobre todo, la premonición de la muerte de Tomi?

Sigamos con ese diálogo que parece tan banal (esto es muy usual en Ozu: diálogos que parecen totalmente triviales que están cargados de sentido). Como ya hemos señalado, los padres mandan un telegrama a Keizo para que les espere en la etapa intermedia del viaje, en Osaka, a las seis. Podríamos preguntarnos por qué, en vez de mandar un telegrama, no llaman por teléfono: la única explicación es que, de alguna manera, Ozu quiere remarcar que ese es el lugar posible del azar, del caos y, por ello, finalmente, del inicio de la muerte. El diálogo dice:

- SHUKICHI: “Llegaremos a Osaka a la seis y mañana a Tokio”.
- TOMI: “Nuestro hijo, Seiko, habrá salido ya del trabajo en Osaka”.
- SHUKICHI: “Le hemos enviado un telegrama. Seguro que estará en la estación”.

Ese “seguro” significa precisamente todo lo contrario, pues como ya hemos apuntado, esa parada es elidida viéndose llegar a los padres directamente a casa del hijo pediatra en Tokio. Además, ese diálogo hace eco con otro que encontramos al final de la historia: estando la madre moribunda, todos esperan a que llegue, de nuevo, Seiko. Y esto es lo que dice Shukichi al tiempo que mira hacia un punto indefinido (F16):



F13



F14



F15

–“Keizo no llegará a tiempo”.



F16

De alguna manera, podemos comparar a Shukichi en este momento –si atendemos a la “ceguera” que percibimos en sus ojos (F16) y porque adivina que Keizo no llega a tiempo– con Tiresias, el profeta ciego que revela la verdad sobre los crímenes de Edipo. De nuevo, tenazmente, aparece el tema del origen y el Edipo. Como en todo relato clásico.



F17

Tomi, en su lecho de muerte, aparece tumbada en plano general (F17). No vemos su rostro, pues se le pone un velo tapándoselo. Al mismo tiempo, en ciertos momentos, su cuerpo queda velado al ponerse algún familiar delante; resultando así un simbólico espacio off que dota de todo su sentido a la secuencia: es otro de esos planos en los que Ozu corta objetos o personajes en el plano; pero podemos comprobar que, como todo buen cineasta, lo utiliza con variadas intenciones que, finalmente, confluyen en el rostro –ya sin *mirada*– de Tomi.

La estancia de los abuelos en Tokio discurre agrídulcemente, con un desarrollo creciente del choque de direcciones opuestas, en idas y venidas como la de la visita al balneario o la visita turística en autobús. Así, la única persona que les endulza un poco el viaje es Noriko; por ejemplo, cuando estando en un punto elevado de la ciudad le preguntan a ésta sobre la situación de las casas de sus hijos y señala en una dirección determinada; en contraposición, cuando le preguntan sobre la suya, señala en la dirección diametralmente contraria a la de aquellos.

Ya en la pensión de Noriko, recordarán al hijo muerto en la guerra. Por lo tanto, hay una interrogación por el origen de su dolor: Noriko quiere creer que su marido sigue vivo. Eso es lo que le dice su consciente, aunque sabe que realmente no es así. De hecho, al tratar de forma tan amable a los padres, está manteniendo viva esa llama, contra la opinión de su yerno, el cual no tiene ninguna esperanza al respecto.



F18

Pues bien, ahí está trazada la herida del film: Noriko que todavía cree que su marido puede estar vivo; aunque inconscientemente sabe que eso no puede ser. Además, hay una palabra que le hace frente, la de Shukichi; o sea, la del Padre. Por lo tanto, el destino de dos mujeres se cruza: el de Tomi, que morirá y el de Noriko, que tendrá que seguir su destino ayudada por la palabra del Padre (F18). Dicho de otro modo, se invita a Noriko a convertirse en una heroína. Ese es el sentido de este personaje, que no su significado; a la vez que se indica el trayecto narrativo que deberemos seguir nosotros como espectadores.

Desde otro punto de vista, podemos afirmar que en esta secuencia, Noriko es interrogada sobre su identidad, sobre su origen que, por la negación de la muerte de su marido, está embargado. Por eso, como

heroína impelida del film, un trayecto le aguarda; en este caso pospuesto hasta el final, cuando el padre le hace donación del reloj de la difunta; o sea, de un tiempo propio marcado por la muerte.

Sabemos que no ha querido volver a casarse; es decir, que su deseo está neutralizado. Y, sin embargo, aparece en todo su esplendor cuando agasaja a los padres que, indirectamente, representan el objeto perdido: al hijo muerto –salvando las distancias, nos podría recordar al héroe de *Casablanca*, a un Rick autista todavía colgado de su sueño parisino.

Los hijos mandan a la pareja al juvenil balneario de Atami donde, previsiblemente, deberían pasarlo mejor. En el citado balneario, nos encontramos con un plano en el que algo de lo femenino se explicita (F19) mediante una diagonal descendente y la sola presencia de mujeres en cuadro. El siguiente fotograma en la secuencia es la diagonal contraria (F20). Ozu sigue aquí con la confrontación de direcciones; aunque esta vez sí introduce un tercer plano, vacío –lo que no ocurría con el tren– en el que confluyen esas líneas de fuerza (F21)⁹. Esto podría pasar por un estilema más de Ozu; sin embargo, con el siguiente plano que vamos a escoger (F22) encontramos el sentido de la diagonal femenina –el destino– que intuíamos en F19.

Tomi, por primera vez, da muestras del decaimiento que, posteriormente, le llevará a la muerte. Queda ahí marcado su destino, la Ley del Relato: su figura se funde con la tierra, su muerte está marcada; pero de una manera simbólica, plena de sentido, precisamente por esa identificación con la Naturaleza en la que se percibe la influencia del budismo zen¹⁰.

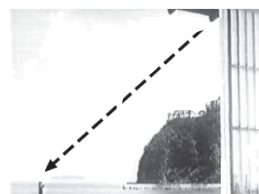
La maestría de las, en apariencia, sencillas composiciones de Ozu nos lleva a un paralelismo o identificación con otro monte (con la diagonal contraria): el monte donde se sitúa su destino, el de Onomichi –ya dijimos de éste al principio que es el más densamente poblado de monasterios de Japón y donde será enterrada Tomi (F23).

3. El Bien y el tiempo simbólico

Retomemos una imagen del principio (F13), el momento en el que Tomi y Shukichi preparan la maleta. Son personajes con una gran carga simbólica, que destilan serenidad; pero que, al abandonar eventualmente su hogar para viajar a la gran urbe, se convierten en meros significantes, en el sentido de que van de un lado a otro de la ciudad, de casa en casa, al balneario de Atami; luego se separan (con la facilidad que puede



F19



F20



F21



F22

⁹ El campo vacío que correspondería a la serie F14-15 lo difiere Ozu hasta el final, cuando Noriko se va en el tren, de vuelta a Tokio

¹⁰ Hemos analizado esta influencia de manera más extensa en: "El zen en Primavera tardía, de Yasujiro Ozu", *Trama & Fondo*, n° 6, mayo de 1999, pp. 77 a 92.



F23

hacerlo un significativo), se juntan de nuevo y, por fin, vuelven a Onomichi.

Si volvemos por un momento a la secuencia de arranque, podemos preguntarnos por qué Ozu sitúa a los abuelos en esa escenografía tan curiosa (F13), en la que no hay un Fondo definido: dos de las paredes de la estancia son grandes ventanales abiertos a la calle por los que aparece y desaparece una vecina.



F13

Para ayudarnos a responder, atenderemos al hecho de que Ozu suele utilizar lo que se denomina *montaje en 360°*. De nuevo, la crítica más despistada ve en esto un signo de modernidad que le desvía del estilo clásico de Hollywood. Para ello se basan en la idea de que en tal paradigma es canónico respetar la *regla de los 180°*. Es decir, en esta secuencia, si tuviésemos que seguir lo que enseñan los manuales, sólo se nos hubiese enseñado uno de los fondos de la estancia, por donde aparece la vecina; ya que de lo contrario hubiéramos corrido el peligro de saltarnos el eje. Con la técnica de los 360°, que Ozu utiliza porque le interesa sacar también el otro fondo, incumple ese canon, saltándose el eje con total impunidad (F13-22 y 23).



F22



F23

La cuestión es que ningún espectador percibe eso como un fallo o salto, pues es pertinente que lo haga. Nosotros creemos que el cine clásico simplemente muestra en plano aquello que tiene sentido para el relato. Si para ello se salta el eje o yerra en el *raccord*, etc., lo hará sin mayores complicaciones, pues precisamente su coherencia, en la que influyen otros elementos del texto, hará que se borre cualquier inconveniente o error. Es más, ese *error* producirá, aunque sea inconscientemente, que lo que ahí ocurre quede grabado de una forma especial en el inconsciente del espectador.

Por tanto, error imperceptible en la pantalla, que no en el inconsciente del espectador, que sí sabe que ahí hay algo que no acaba de entender y que, por lo tanto, no olvidará, aunque más tarde, si el texto es eficiente, tendrá posibilidad de anclar. Esta escenografía que podemos denominar abierta, se convertirá en el espacio clave del film –no en duración; pero sí en importancia. Un espacio nada estático, debido a su especial disposición. Por una parte, los matices de luz son riquísimos debido a la gran cantidad de luz día que deja entrar; por otra, a la facilidad especial que da la casa tradicional japonesa, la cual, al abrir o cerrar puertas correderas, crea y permuta espacios sin solución de continuidad. Mas, pese a esa labilidad espacial, lo que nos señala tal espacio es el destino de los abuelos; pues no hay Fondo para ellos o, dicho de otro modo, ya forman parte de éste, simbólicamente, como si señalase su muerte.

Recordemos también que desde ese Fondo viene, al principio del film, el tren atravesando el paisaje, las casas; pero no de una forma dramática, sino natural, serena. Tenemos aquí, pues, una cadena semántica: Origen - Tren - Muerte que nos recuerda otro origen, el del cine como artefacto: *La llegada del tren* de los hermanos Lumiere. Lo interesante no es tanto localizar esa referencia como tener en cuenta que todavía tendrían que pasar 40 años hasta que el relato clásico llegase a su apogeo. Así, de alguna manera, Ozu nos está diciendo que sí, que ahí va a haber un relato; pero que va a costar y que va a ser de forma dolorosa –como doloroso fue para esos primeros espectadores en los albores del cine experimentar cómo el tren se les echaba encima.

Es por lo tanto un espacio en el que, desde el principio del film, ya está escrito todo (aunque no podamos saberlo). En ese mismo espacio es donde se situará a la madre yacente; por lo tanto, también, espacio del sacrificio (F24). Para que tal sacrificio pueda tener un sentido, alguien debe dar una palabra simbólica; alguien que puede sostenerla: en este caso Shukichi. Sabemos, por su forma de mirar, que su posición está en la palabra y no en la mirada: lo vemos en sus ojos, como perdidos, que parecen mirar al vacío cuando Tomi está a punto de morir (F16). O en la mirada franca, casi de niño, mirando fuera de campo al observar el amanecer (F25).



F24

En contraposición, el resto de la familia vela a Tomi, ya muerta, con la mirada polarizada por su presencia (F24) –al igual que el tábano dando vueltas alrededor de la lámpara al inicio de la misma secuencia (F26).



F25

Shukichi puede sostener esa palabra, pues sabe de lo real: acaba de morir su mujer y sabe que la vida puede ser muy desconcertante; por ejemplo, por el comportamiento de sus hijos. Mas, el valor de esa palabra sólo vale si circula como don: ahí cobra su sentido el reloj de Tomi que es donado a Noriko. De alguna manera, se hace circular el sufrimiento de la soledad; pues tanto Tomi como Noriko están solas.



F26

La última secuencia que comparte este espacio sacrificial nos muestra a Noriko despidiéndose del padre tras recibir la Palabra: recibe la donación simbólica, el reloj que, aunque como le dice Shukichi, está pasado de moda –es decir, no tiene valor económico– cumplirá una función llena de sentido: marcar un nuevo tiempo para Noriko para poder emprender un trayecto vital propio:

–SHUKICHI: “Madre estaba muy preocupada por tu futuro. No puedes continuar de ese modo. No debes sacrificarte por nosotros. Quiero que te cases cuanto antes. Tienes que olvidar a Soji: él murió... No sabes cuánto me apena verte vivir sola. Creo que no debes sacrificarte más, hija. Es inútil, totalmente inútil. Soji murió.”

–NORIKO: “No, él no está muerto.”
 –SHUKICHI: “Sí, sí que lo está. Madre te quería mucho, hija. Siempre me decía lo buena que eras [...] Sí, por favor, créeme que te hablo con sinceridad si te digo que te deseo un futuro muy feliz. De veras”.

Tras este fragmento de diálogo, ella no puede contener las lágrimas e inicia el gesto de dolor que marcará su trayecto (F27). En ese espacio abierto, vacío, Noriko habrá tenido que pasar por la muerte de la nuera, aceptar la de su marido desaparecido y emprender una nueva vida. El padre le da una Ley que duele –por todo lo que deja atrás– pero a través de la cual podrá vivir una vida quizá solitaria; pero, al fin y al cabo, destino del ser.



F27



F28



F29

Un círculo se cierra, precisamente, con el fin de romperlo y dar posibilidad a una direccionalidad y, en última instancia, a un sentido. Dicho de otra forma, el destino de Noriko se descubre como algo que debe romperse, como una herida a la que hay que dar salida: un poco como trabaja el inconsciente.

Por eso decimos que Noriko es una heroína, lo que puede parecer sorprendente; pues parece más bien un papel secundario, como de acompañamiento de las peripecias de los abuelos. Esto es bastante usual en Ozu, que intenta evitar siempre los excesos del melodrama, distribuir la energía que provoca la polarización del héroe. En todo caso, como afirma González Requena, la verdad –nosotros añadiremos, del héroe– está del lado del sentido y no del significado; o, si se prefiere, del lado de la enunciación, no del enunciado¹¹ –retomando el carácter dinámico del Bien aristotélico. Esto se ve en el rostro iluminado de Noriko, subida en el tren de vuelta a Tokio, sosteniendo el reloj, o sea, aceptando su destino (F28). Adyacente a este plano tenemos un campo vacío de la vía del tren (F29), como invitándose quizá al espectador a tomar un camino en el sentido del Bien –aunque pensamos que en esto Ozu no es nada demagógico. Por cierto, que es un plano que hace eco con F14 y F15 o que, de alguna manera, completa algo que se intuía en estos.

Así, hemos podido comprobar que en el texto Ozu el Bien no estaría del lado de lo que significa –¿qué puede significar fuera de la acción?–, que no está del lado del Bien supremo aristotélico; aunque sí compartiría el carácter dinámico y direccionador de éste: el *bien para mi* que emprende Noriko, se transmuta ineludiblemente en *bien para todos*, desapareciendo esa línea divisoria que apuntábamos al principio, para dar paso a un tiempo –el reloj donado– simbólico.

¹¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Enunciación, punto de vista, sujeto”, *Contracampo*, n.º 42, verano-otoño, Valencia, 1987.