

UKIGUMO (Mikio Naruse, 1955)

A veces el crítico se encuentra ante una paradoja. Determinados cineastas son elevados, en un momento u otro, al rango de autores importantes. Esta ha sido siempre la historia de la reflexión sobre el arte cinematográfico. Pero no siempre este hecho ha venido acompañado de la necesaria argumentación que justifique dicha consideración. Por supuesto me estoy refiriendo a ese tipo de estudios críticos que se preocupan por intentar guiar al espectador por caminos que faciliten un tránsito accesible hacia las obras de los respectivos autores. Por tanto, dejo de lado en esta aproximación toda aquella escritura cinematográfica que se reclama de un gusto personal intransferible y deja al espectador desnudo ante los filmes, todo lo más amparado por el prestigio, más o menos justificado, del plumífero de turno. Pero incluso si pensamos en la crítica que dice buscar “comprender cómo comprendemos las películas” o, dicho, con palabras más sencillas, intentar explicar cómo el cineasta (utilizo la sinécdoque aún a sabiendas que en el cine lo individual es siempre colectivo) es capaz de facilitarnos el acceso al mundo posible que se edifica frente a nuestros ojos, el problema pervive. Entre otras razones porque no todos los cineastas son igualmente “detectables” a la hora de poder describir su *manera* personal siempre que estemos dispuestos a evitar palabras huecas y lugares comunes.

Para no irme por las ramas y acudir al ejemplo que tengo más cercano diré que, en lo que a mí me afecta, al menos tres cineastas siempre me han puesto en apuros a la hora de intentar explicar (a mí mismo y a otros) en dónde reside la fascinación evidente que su cine me produce: Howard Hawks, Eric Rohmer y Mikio Naruse. Por supuesto son autores (uso el término, prefiero dejarlo claro, sin ninguna connotación de “política cinematográfica”) lo suficientemente diferentes entre sí para que, de entrada, pueda adivinarse que no existirá una explicación similar para los tres casos. A lo que les invito aquí es a compartir un recorrido por las razones (mejores o peores, más o menos interesantes) que la crítica ha puesto sobre la mesa para decidir que Mikio Naruse (1905-1969, autor nada menos que de ochenta y nueve películas entre 1930 y 1967, de las cuales han sobre vivido más de setenta, caso singular entre los cineastas japoneses de su generación) puede ocupar un lugar destacado en el listado de grandes cineastas nipones (afirmación que comparto) y, después, a descender a tierra para, sin aspavientos, buscar la manera de señalar, desde nuestro modesto punto de vista, cómo podríamos comprender un poco mejor lo que se juega en su cine y, de manera muy especial, en ese filme singular que es *Ukigumo* (conocido a la hora de traducirlo al español como *Nubes flotantes*).

*

El hecho de que la obra de Naruse no haya sido objeto de una atención bibliográfica similar a la que ha acompañado a otros cineastas compatriotas suyos (pienso, por supuesto, en Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu y Akira Kurosawa) facilita la evaluación de los argumentos presentados por la crítica española y foránea (incluida la japonesa) para abordar su cine. Y la publicación que editaron de la mano Filmoteca Española y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1998, con motivo del ciclo que ambas instituciones le dedicaron, sigue proporcionando los materiales básicos para este trabajo.¹

Un rápido repaso por la literatura japonesa sobre Naruse ofrece un conjunto de evaluaciones que sirven de bien poco (aunque apunten, a veces, ideas sugestivas) a la hora de enfrentarnos a la dimensión estético-formal de su arte: un cineasta que se comportaba como uno más de los contratados por la Toho (la productora en la que desarrolló la práctica totalidad de su carrera tras su salida en 1935 de la Shochiku en la que había comenzado su carrera) manteniendo “una armonía

¹ Hasumi, S. y Yamane, S. (eds.), *Mikio Naruse*, San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, 1998.

vital con el sistema de estudios japonés”, al que no se le conocieron gestos de vanidad ni ambiciones, sincero y de una enorme humildad aunque no carente de manías (sus actores y técnicos siempre se quejaron de que nunca pudieron consultar los guiones durante los rodajes y de lo somero, cuando inexistente, de sus instrucciones de trabajo); en resumen, alguien “carente de expresión propia” pero al que, sin embargo, no se deja de reconocer la “utilización de técnicas dramáticas que se apoyaban en las miradas y el lenguaje corporal antes que recurrir a los diálogos para expresarlo todo” (Sh. Hasumi y S. Yamane), lo que si, los testimonios aludidos son ciertos, dice más en favor de los actores que del director.

Por su parte, Shiguehiko Hasumi, tras sostener la discutible idea de que “una película es algo muy sencillo” y afirmar que todos los grandes cineastas han demostrado que “una película se compone solo de unos pocos elementos” de tal manera que “la creatividad y la originalidad en cine se pueden reducir a una sensibilidad y una voluntad de sencillez”, encuentra esos elementos en el cine de Naruse en su modestia como cineasta, en la búsqueda de argumentos mínimos combinados con momentos críticos capaces de ejercer una fuerte atracción sensorial sobre el espectador. Y, señala, “para esos momentos críticos Naruse solo necesitaba un hombre y una mujer”. Esta manera de ver las cosas le conduce en dirección de *Ukigumo*, en cuya última escena parece condensarse lo que denomina, con una bella expresión, “el foco ultrasensitivo de la película”. Al crítico no se le oculta que *Ukigumo* tiene algo de excepción en la obra de Naruse, más habituado a navegar por las aguas de lo que la cultura japonesa conoce como *shomin geki*² (obras que exploran la vida cotidiana de la gente normal de familias de clase media o trabajadora) que por el turbador pantano emocional explorado por la novelista Fumiko Hayasi (ver *infra*). De ahí que debamos ser muy cuidadosos para no proyectar sobre la globalidad de la obra de Naruse algunas de las evidentes virtudes de *Ukigumo*.

Si ahora desplazamos el foco hacia la crítica europea habría que recordar que, siguiendo el camino abierto por Kurosawa y Mizoguchi, en los primeros años cincuenta del pasado siglo, al menos un filme de Naruse se estrenó y fue bien recibido por la crítica francesa en 1953: *Okâsan* (que se traduce como “Madre”). En las páginas de *Cahiers du cinéma* (n.º 43, Enero 1955), un perceptivo Doniol-Valcroce apuntaba en su reseña que estamos, en el caso de este filme (claramente alineado en el patrón genérico del *shomin-geki*), menos ante un relato que ante una crónica y que nos equivocaríamos si quisiéramos ver en ella una especie de “neorrealismo japonés”, en la medida en que la “adición de episodios” lleva a la desaparición del exotismo para acabar desembocando en una “ingenuidad adulta, un pudor resignado, un arte de las medias tintas”. Lamentablemente este estreno careció de continuidad y la obra de Naruse se mantuvo en la oscuridad en Europa hasta bien avanzada la década de los años ochenta coincidiendo con el ciclo que le dedicó el Festival Internacional de Locarno en 1984.

Cuando en 1979 Noël Burch publicó su influyente *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, su acercamiento global al cineasta estuvo cortado por el mismo patrón que aplicó a los por entonces mucho más conocidos en occidente Mizoguchi u Ozu: como en el caso de estos cineastas, lo más relevante de la obra de Naruse, sostiene Burch, corresponde al periodo de entreguerras cuando filma la que considera su obra maestra, un clásico *shomin-geki* de 1935 titulado *Tsuma yo bara no yo ni* (que se suele traducir como “¡Esposa! ¡Sé como una rosa!”). Para Burch, en su particular lectura del cine japonés, con este filme Naruse se incorporaba al trabajo de zapa que llevaban a cabo otros cineastas de su generación (Ozu, Mizoguchi, pero no solo) produciendo en sus obras un importante desplazamiento estético y narrativo del cinema nipón (al menos de una parte significativa del mismo) en dirección hacia un arte anti-ilusionista y discontinuo notablemente excéntrico con relación a las normas férreamente codificadas del cine occidental. En lo que hace referencia al cine de Naruse de los años que siguieron a la II Guerra Mundial, el juicio del estudioso franco-americano era, por el contrario, inapelable: “excelentes relatos en forma de *shomin-geki*, al

2 El otro gran género japonés sería el *jidai-geki*, cine que narra historias que suceden en un periodo histórico.

nivel de un Becker o un Lattuada (...), retratos desdramatizados de la vida japonesa moderna opuestos al universo conflictual de un Mizoguchi y tributarios del modo occidental de representación”, ese constructo al que Burch bautizó en otro lugar con el nombre de “Modo de Representación Institucional”.

Por su parte, como es lógico, la crítica española tardó mucho más en darse de bruces con este cineasta. Corresponde a Miguel Marías el haber tomado nota el primero del interés del cine de Naruse en sucesivos textos aparecidos en 1988, 1993 y 1998³. En ellos Marías sostiene que las mejores obras del cineasta japonés (de las veintiuno que señala haber visto) son “tan buenas como las mejores de Mizoguchi, Ozu, Ford, McCarey, Chaplin, Rossellini, Dreyer, Renoir o Hitchcock” y que, en el caso de *Ukigumo* es posible encontrar puntos de contacto con Rossellini (*Stromboli*, *Europa 51*), Dreyer (*Gertrud*) y Godard (*Vivre sa vie*). También relaciona a Naruse con Antonioni o Cukor (*Confidencias de mujer*, 1961; *Ricas y famosas*, 1981) en tanto que autor de “películas de mujeres solas”. Pero a la hora de la verdad reconoce que no consigue identificar “más allá de rasgos que se repiten, pero no sistemática e infaliblemente⁴”, un estilo reconocible.

Un resumen posible de esos rasgos heterogéneos: la *imposibilidad* del cineasta ante los hechos (pero que no debe confundirse con indiferencia o despreocupación) que le recuerda al Rossellini “más solidario, preocupado o dramático”. En el fondo, dirá Marías, podría hablarse de Naruse como de un “realista” pesimista que no cae en la “predeterminación formal” que podría predicarse de autores como Ozu, Bresson o Antonioni. Alguien que se mueve confortablemente entre los “dramas de la vida real”, sin verse condicionado por un limitador apego a las tradiciones niponas.

*

Llegados a estas alturas de la reflexión no me parece impertinente sostener que estamos ante una especie de “misterio Naruse”: un cineasta sin atributos reconocibles (pensemos, como contraste, en los que adornan a sus coéteanos Ozu o Mizoguchi, sin ir más lejos). Ni convocar un listado de cineastas con los que se puede poner en relación sirve para mucho cuando la amplitud del campo es tan abierta, ni acumular rasgos heterogéneos y situados en niveles muy diferentes ayuda a centrar los tiros, ni mucho menos lo hace la presentación de ciertos rasgos de su personalidad que parecen coagular en ese eslogan de “sensibilidad y sencillez”, si no se explica (más allá de afirmaciones genéricas del tipo “un hombre y una mujer”) cómo se plasma esto en las imágenes y sonidos de las obras concretas que forman su filmografía.

Por si esto fuera poco me gustaría poner sobre la mesa el hecho de que Naruse fue extraordinariamente admirado por sus colegas de profesión. Akira Kurosawa, que fue ayudante de dirección del cineasta en una de sus películas (*Nadare*, 1937) no vaciló en reconocer que su cine “a primera vista parece plácido y convencional [pero] luego se revela como un río profundo con una superficie tranquila que disimula una rápida y turbulenta corriente subterránea. Su destreza en esto no tenía parangón⁵. Otro tanto sucede con uno de los líderes de la “nueva ola japonesa”, Kiju Yoshishige Yoshida que califica a Naruse de “la gran sombra”, alguien que observaba la gente “sumido en un profundo silencio⁶. A su manera uno de los grandes cineastas taiwaneses del cambio de siglo, Edward Yang (1947-2007) le rindió un sentido homenaje al escribir en 1998 acerca de lo

3 Todos ellos recogidos en el volumen citado de Hasumi y Yamane.

4 Entre los que cita, recogidos sin orden ni concierto: cierta afición a utilizar la voz interior de la heroína, un par de inserciones de primeros planos de zapatos, el uso frecuente de breves travellings laterales, elipsis narrativas brutales, la no dramatización de los sucesos trágicos o melodramáticos, el filmar una conversación con la pareja de espaldas...

5 Véase el fragmento de su autobiografía incluido como Prefacio en el libro de Hasumi y Yamane (*Op. Cit.*), págs 13-14.

6 Kiju-Yoshishige Yoshida: “Invirtiendo la luz y la sombra o, gente que se separa: Yasujiro Ozu y Mikio Naruse”, en Hasumi y Yamane (*Op. Cit.*), págs. 158-162.

que denominó “el invencible estilo invisible de Naruse”: “Naruse carece de estilo, en comparación con los grandes estilistas de la breve historia de los cien años de cine (...); la obra de Naruse hizo poco ruido en comparación con los éxitos en Cannes y Venecia de Kurosawa, y los análisis y elogios vertidos sobre el encanto del estilo zen, estático y monotonal, de Ozu, Naruse contó calladamente sus historias (...); lo que hace que Naruse sea tan especial (...) es que nunca trató de darme la impresión de que era un gran director (...), la única palabra que se me ocurre para describirle es bien sencilla: generosidad”⁷.

Pero todavía queda lo mejor. Si hojeamos los diarios de Yasujiro Ozu⁸, nos encontraremos con las respectivas entradas del 9 de febrero, del 28 de Febrero y del 2 de Marzo de 1955. En la primera de ellas leemos: “Buen tiempo. Ryu [Chishu] ha venido esta mañana cuando estábamos acabando de comer. Nos ha dejado dos botellas de sake. Nos hemos ido los tres [el “tercer hombre” es Kogo Noda, guionista y amigo personal de Ozu] en taxi hasta la Toho, de Odawara, para ver *Nubes flotantes* [Mikio Naruse] y *Meiji ichidai onna* [Daisuke Ito]. **Me ha impresionado mucho *Nubes flotantes***” (la negrita es mía). En las otras dos entradas encontramos breves alusiones a lo que parece ser la lectura por parte de Ozu de la novela de Fumiko Hayashi en que está basada la película de Naruse (ver *infra*): “(...) Siesta y lectura de *Nubes flotantes*” (28/II); “Continuación de la lectura de *Nubes flotantes*” (2/III).

Por su parte Kiju Yoshida, en el texto aludido más arriba, nos permite profundizar en esta opinión de Ozu. Primero, cuando le cita para recordar estas perceptivas palabras: “Los directores nacen teniendo una voz o un tono musical, que no pueden cambiar fácilmente. Naruse y yo tenemos una voz de tono bajo. La de Kurosawa es relativamente alta. Mizoguchi parece un tono bajo pero en realidad el tono de su voz es bastante alto”. Después, cuando recoge una opinión más extensa del maestro acerca de su visión de *Ukigumo*: “El otro día vi *Ukigumo* y me gustó enormemente. Apela a nuestros sentimientos adultos. Una gran obra. Bueno, tiene unos pocos defectos menores. Pero aún teniéndolos en cuenta, se sitúa en el más alto nivel de la historia del cine japonés. Haber visto esta película supondrá un retraso en el trabajo de este año. He pensado que no debo ser tan perezoso. No he hecho lo bastante bien mi trabajo. Creo que el propio Naruse se ha metido en un aprieto al hacer esta película. Le va a costar hacer la siguiente”.

Con todo todo este material bien presente nos quedaría ver si somos capaces de intentar explicar de manera sencilla, sensata y plausible cuáles puedan ser y dónde puedan residir los elementos que permiten desentrañar, al menos de forma parcial, las siguientes palabras de Yoshida que resumen buena parte del discurso crítico convencional sobre nuestro cineasta: “Las películas de Naruse no tienen realmente nada de especial pero la gente continúa viéndolas (...) Ejercen una atracción inexplicable. Podría decirse que la explicación se contiene en *Ukigumo*”. Se trataría de intentar convertir lo “inexplicable” en “lo que aún no ha sido explicado aún” a sabiendas de que siempre quedarán “residuos” resistentes a la exégesis analítica. Para lo cual sostendremos que, si queremos acercarnos de una forma que no sea meramente impresionista al cine de Naruse y al sentido específico de un filme como *Ukigumo*, deberemos activar lo que llamaré un contexto pertinente operativo que nos permita sacar a la luz una serie de elementos que, sin recurrir a generalizaciones abusivas, nos ayuden a señalar, de manera sensata, algunas de las causas que pueden subyacer al valor que intuitivamente acordamos a una obra cuyos mecanismos de fascinación no se ubican en el territorio de lo inefable sino en un espacio solo parcialmente explorado. Pongámonos a la escucha de la obra de Naruse.

*

7 Edward Yang: “Generosidad: El invencible estilo invisible”, en Hasumi y Yamane (*Op. Cit.*), págs. 153-157.

8 Citamos por *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu* (N. Pujol y A. Santamarina, eds.), Valencia, Donostia Kultura/Filmoteca Generalitat Valenciana/CGAI, 2000, págs. 176 y 178.

Un buen punto de partida me parece abordar esa repetida apelación al “realismo” (lo entrecomillo para marcar su ambivalencia en muchos de los textos aludidos) que se repite una y otra vez. Y casi siempre en comparación con el cine de Ozu, como prueba este recuerdo de Keisuke Kinoshita, traído a colación por Yoshida y referido a la salida, traumática para Naruse, del cineasta en 1935 de la Shochiku donde había iniciado su carrera cinematográfica: “El Sr. Naruse se parecía mucho al Sr. Ozu. Sus películas eran copias de las películas de Ozu. Los de Shochiku dijeron que no necesitaban otro Ozu, e hicieron que el Sr. Naruse dimitiera. Todos sentimos lástima por él”.

Por mi parte recurriré a la hora de intentar formalizar mis posiciones a la que fue mi primera reacción intuitiva ante el cine de Naruse. Desde el primer momento en que comencé a explorar sistemáticamente su cine (y para mayor concreción sus obras de las décadas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo) no pude evitar el pensar en el cine de Ozu. Por buenas razones: el humus sobre el que crecían las historias de ambos cineastas era el mismo: el ambiente familiar que describían sus respectivos cines era idéntico, típico del *shomin-geki*. Pero al mismo tiempo se hacía muy evidente que los caminos estilísticos transitados por los dos autores era bien diversos. El cine de Ozu procedía a una estilización notable de los materiales referenciales manejados, hasta el punto de que sus trece películas que van desde 1949 hasta 1962 son todas la misma, sin dejar de ser distintas cada una, en la medida en que el cineasta aplicaba en su descripción de la sociedad japonesa lo que he denominado en otro lugar un modelo *minimalista* y *modular* que le permitía captar y describir (en la sintética fórmula acuñada por Deleuze) la “forma inmutable de lo que cambia”⁹. Al contrario, los filmes de Naruse se decantan, de forma abierta, por un realismo más primario, más inmediato, menos formalizado, más atento a lo diverso que a lo idéntico.

Tres elementos permitirán, creo, entender esta diferencia crucial: el primero, muy bien captado por Yoshida, remite al rol que ambos cineastas conceden a las rupturas que la vida y la evolución histórica llevaban a cabo sobre uno de los pilares de la sociedad nipona, la familia. Si Ozu “no lo consideraba [esas rupturas y separaciones] como algo irracional, lo aceptaba como algo natural en el hombre y lo describía con toda naturalidad”, Naruse prefirió describir de manera “realista” y singular la manera en que los trastornos concretos de la guerra y la definitiva occidentalización del país tras la derrota de 1945 modificaron la vida cotidiana de las gentes de a pie¹⁰.

Otro tanto sucede con las referencias a la guerra perdida que encontramos en los dos cineastas: que cualquiera compare la ausente presencia del hijo muerto en la central *Tokyo monogatari* (1953) de Ozu o la nostalgia del pasado de los viejos camaradas de armas en *Samma no aji* (1962) del mismo cineasta con la presencia física y moral de los estragos de la contienda, que Naruse filma como auténticas cicatrices visibles inscritas de forma visible y no meramente simbólica en el cuerpo del país y sus gentes¹¹.

El tercero, por fin, muestra hasta qué punto el arte de Naruse dependía de determinadas sencillas opciones de puesta en escena. Su director de fotografía Masao Tamai (responsable de la iluminación de *Ukigumo*) ha relatado cómo el cineasta siempre rodaba en continuidad para así asegurar el ritmo del filme desde el rodaje. O cómo la cámara de Naruse nunca seguía a un personaje caminando¹².

9 Para una mayor profundización de la poética de Ozu, véase “Voces distantes”, en Santos Zunzunegui, *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 177-192.

10 Bastaría escuchar atentamente la banda sonora musical diegética de *Ukigumo*, cuya acción sucede en los momentos iniciales de la ocupación americana tras la derrota de 1945, que incluye desde canciones populares americanas hasta Benny Goodman pasando por la Internacional, para caer en la cuenta de este hecho.

11 Para una breve pero significativa comparación de los mundos y estilos de Ozu y Naruse, véase Santos Zunzunegui, “La vida y nada más”, en *Caimán CdC*, n.º 70 (121), 2018, pág. 47. En este texto se estudia como funcionan dos “cuadros situacionales” similares (la boda de una hija) en un filme de Ozu (*Banshun*, 1949) y otro de Naruse (*Okasan*, 1953) cercanos en el tiempo.

12 LO que habría que matizar si queremos referirnos a *Ukigumo*. En este filme, buena parte de su ritmo se construye mediante la aparición periódica de travellings atrás que describen los morosos paseos de los protagonistas.

Por el contrario combinaba planos fijos para lograr un ritmo para la escena: “había una escena en *Yama no oto* (La voz de la montaña, 1954) en la que So Yamamura y Ken Uehara están hablando delante de un templo. Lo normal hubiera sido rodar la escena con planos en movimiento. Pero según el sistema que utilizaba el Sr. Naruse, uno de ellos daba un paso hacia adelante y miraba hacia atrás, y el otro daba un paso y se adelantaba un poco más. Esta escena se rodaba con un plano fijo. Esta posición de ‘mirar hacia atrás’ es muy característica del Sr. Naruse, que captaba el ritmo por medio de los movimientos de los personajes. Yo creaba el ritmo alternando la iluminación normal con el contraluz. Así, los planos fijos tenían movimiento y creábamos sobre la pantalla el efecto de un plano en movimiento”.

Por tanto no debería ser necesario advertir que cuando hablamos de “realismo” lo hacemos de un realismo de “llegada” no de “partida”, más dependiente de unas opciones estilísticas que de un estrecho referencialismo. ¿Cómo no caer en la cuenta de que el “realismo” de Naruse era construido? ¿A qué se deben, por otra parte, sus permanentes reticencias con respecto a rodar en exteriores prefiriendo la reconstrucción del estudio donde la realidad podía ser modificada para hacerla más intensa? No solo eso sino que cuando, por una vez, se veía obligado a rodar en decorados naturales, tal y como recuerda su habitual decorador Satoshi Chuko, un simple cambio de dirección en unas escaleras (sustituir el descenso que llevaba a un baño de aguas termales por un ascenso modificando el sentido de la geografía local) era capaz de redimensionar el sentido de una escena, como sucede en una secuencia de *Ukigumo*.

Dicho con otras palabras, toda la obra de madurez de Naruse puede ser vista como una reacción a una “escena originaria”, su exclusión de la Shochiku y la posterior búsqueda metódica de un estilo (¿de un no-estilo?) que se apartara del “modelo Ozu”. No hace falta decirlo: no es necesario elegir entre uno y otro cineasta, basta entender que uno no se explica sin el otro. O si se prefiere, señalar que estamos ante dos poéticas que se miran entre sí para ofrecer al espectador distintos puntos de vista sobre una misma realidad: Donde Ozu *pinta* con melancolía, Naruse *retrata* levantando acta notarial de las situaciones¹³. Cada una de ellas hace buena, de manera bien diferente, esa fórmula que sostiene que el arte no consiste en otra cosa que en hacer ver al espectador lo que este no sería capaz de ver por sí solo.

*

Acerquémosnos por fin a *Ukigumo*, filme que parece concitar la unanimidad crítica al considerarlo la obra maestra de Naruse. Para lo cual es necesario convocar algo que todo el mundo conoce pero a lo que no se le ha dado la relevancia que merece (se trata de activar un nuevo contexto pertinente). *Ukigumo*¹⁴ es, entre otras cosas, la adaptación de una obra literaria preexistente, la novela del mismo título publicada en 1951, el mismo año de su muerte, por la escritora Fumiko Hayashi (1903-1951)¹⁵. Lo cual nos obliga a tomar en cuenta el origen literario del filme y a considerar las identidades y modificaciones existentes entre ambos productos artísticos. Tanto más cuanto que el

13 Hideko Takamine, que fue la estrella femenina de Naruse en quince películas (entre ellas *Ukigumo*), describe así el mundo del cineasta: “Todas estas películas utilizaban como escenarios zonas en donde vivía gente corriente y retrataban como vivía esa gente. En sus películas los exteriores estaban llenos de gente y y las casas eran edificios baratos. La gente comía *ramen* y *ochakuze*, y los personajes de sus películas no tenían demasiado *glamour*. A veces insertaba planos de hombres sandwich (*chindon-ya*). Ese era el mundo de Mikio Naruse”.

14 Fumiko Hayashi, *Nubes flotantes* (1951; traducción e introducción de Takagi Kayoko), Gijón, Satori Ediciones, 2018.

15 Un recorrido sintético y preciso sobre la figura y obra de Fumiko Hayashi se encuentra en el prólogo de Takagi Kayoko a la edición castellana de *Diario de una vagabunda* (Horoki, 1930), Gijón, Satori Ediciones, 2014. En esta narración autobiográfica, también llevada al cine en 1962 por Naruse, la jovencísima autora repasa sus duros años de infancia, adolescencia, su formación autodidacta y sus primeros pasos en el mundo literario, con un estilo desnudo y riguroso.

propio Naruse ha dejado por escrito hasta qué punto la frecuentación de las obras de Hayashi contribuyeron a su aprendizaje personal¹⁶.

El primer contacto entre la obra de Fumiko Hayashi y el cine de Naruse comienza con una frustración. El cineasta, entonces empleado en el estudio Kamata de la Shochiku, recibió a mediados de los años treinta de las manos de Kogo Noda (que con el tiempo se convertiría en el guionista fundamental de Ozu) un relato breve de corte melodramático de Hayashi titulado *La mujer caída*. Pese a que el guion llegó a estar listo, el filme nunca se realizó y Naruse abandonó la Shochiku para instalarse definitivamente en la Toho.

Pero a partir de 1951 (precisamente el año de la muerte de la escritora a la que el cineasta nunca llegó a conocer personalmente) Naruse llevó a la pantalla varios de sus textos comenzando por la novela que Hayashi había dejado incompleta a su prematura muerte (*Meshi*, 1951). Fue la enfermedad del director previsto para llevar a cabo esta adaptación, Yasuki Chiba, lo que le dio la oportunidad (“así tuve la oportunidad de involucrarme por azar con la obra literaria de Fumiko Hayashi”) de dirigirla. Al año siguiente realizó *Inazuma* (El relámpago, 1952) y entre 1953 y 1955 se sucedieron las adaptaciones de *Tsuma* (Esposa, 1953), *Bangiku* (Crisantemos tardíos, 1954) y *Ukigumo* (Nubes flotantes, 1955). Justicia poética puede denominarse al hecho de que Naruse pudiera llevar a la pantalla en 1962 *Horoki* (Crónica de una vagabunda), la notable autobiografía de la escritora¹⁷.

Ukigumo, que un crítico como Jean Douchet definió como el *Vertigo* (De entre los muertos, 1958) de Naruse, rompe tanto las costuras del *shomin-geki* como las del subgénero conocido como *fufu mono* (“marido y mujer”) para instalarse de lleno en pleno territorio del melodrama. La guerra acaba de terminar y el paisaje físico y moral del Japón ocupado por las tropas norteamericanas ofrece un panorama desolador. A Tokio, procedente del sudeste asiático llega la joven Yukiko Koda (Hideko Takamine) que había sido destinada durante la contienda en la Indochina ocupada, buscando desesperadamente a su amante Kengo Tomioka (Masayuki Mori). Pero el hombre solo es capaz de ofrecer a la joven una compleja e insatisfactoria relación llena de sobreentendidos cuando no mentiras. Incapaz de apartarse del hombre con el que incluso planea un doble suicidio¹⁸, Yukiko se ve obligada a recordar sus antiguas frustraciones y los abusos sufridos en el pasado, aceptando la ayuda de un soldado americano, teniendo que abortar y llegando a robar a su antiguo violador, ahora convertido en estafador seudoreligioso, para intentar retener a Tomioka. Pese al desafecto que su amante le manifiesta, Yukiko le convence para que la lleve consigo a su nuevo destino profesional, la isla de Yakushima, situada frente a la costa sur de Japón. Durante el viaje la salud de la joven se debilitará definitivamente. En la novela, Yukiko morirá sola en un triste chamizo en medio del diluvio que cae de forma permanente sobre la isla mientras Tomioka está ausente en una misión forestal. En resumidas cuentas la historia de Yukiko es la de una obsesión amorosa, sostenida por el recuerdo de la historia de amor nacida en Vietnam, que le conduce hasta la muerte pasando por la pobreza, la humillación, la prostitución, la tentación del suicidio, el embarazo seguido de aborto, el robo y la enfermedad final.

16 Véase Mikio Naruse, “Las obras de Fumiko Hayashi y yo” (revista *Eiga Junkan*, 1956), en Hasumi y Yamane (*Op. Cit.*), págs 168-171.

17 *Horoki* fue llevada a la pantalla por primera vez en 1935, por Sotoji Kimura, para la P.C.L., compañía predecesora de la Toho.

18 Siempre pospuesto por la cobardía del hombre. Una de las reflexiones recurrentes de Tomioka en la obra literaria (que está trufada de referencias tanto a obras maestras de la literatura occidental como a los Evangelios) pasa por la imagen del Stavrogin de *Los endemoniados* de Dostoievski untando con jabón una cuerda de seda para evitar el sufrimiento al ahorcarse. Por su parte la mujer se repite estoicamente a sí misma, “moriré sola”.

La novela (y el filme adaptado por una mujer, Yoko Mizuki¹⁹) pone en escena un soberbio personaje femenino (memorable interpretación de Hideko Takamine) que no se rinde ante las adversidades y que no cesa en su amor apasionado. Del otro lado, tanto Hayashi²⁰ como Naruse y su colaboradora dibujan el preciso retrato de un personaje masculino cobarde, egoísta y autocomplaciente. De esta forma lo abandonamos en las últimas líneas de la novela: “Tomioka se imaginó a sí mismo como unas nubes flotantes en el cielo. Nubes flotantes que un día, en cualquier parte, desaparecerían”.

Si dedicamos atención a la adaptación podremos caer en la cuenta de que una de las modificaciones fundamentales del guion con relación a la novela reside en la supresión del capítulo final de la misma, en el que Tomioka reanuda su vida tras la muerte de su amante, desaparición que vive a mitad de camino entre una liberación y la mayor de las indiferencias ante la tragedia de Yukiko. El filme, por el contrario, se cierra sobre la imagen del hombre derrumbándose sobre el cadáver de la joven en la titubeante luz de la choza que habitaban en Yakushima mientras en el exterior de la modesta habitación parece desatarse el diluvio.

De hecho en lo que hace referencia a las relaciones entre Tomiko y Yukiko, los veinte minutos finales de la película adoptan un tono relativamente diferente al de la novela hasta alcanzar una dimensión extática en sus imágenes finales. Rememóremoslas brevemente: Yukiko yace inconsciente sobre un modesto futón, cuando Tomioka irrumpe en la pobre estancia. Tras recriminar su indiferencia a la mujer que ha permanecido al cuidado de la joven mientras él ha estado de servicio en la montaña, se arrodilla junto a la joven yacente. Cuando se quedan solos la cámara de Naruse encuadra a los amantes de tal manera que Tomioka de espaldas nos oculta el cuerpo de Yukiko (no podemos saber aún que, cuando reaparezca, este será el postrero encuadre del filme). Un cambio de plano de 180° con *raccord* sobre la acción nos acerca a la pareja mientras Tomioka enjuaga con suavidad el rostro enfebrecido de la joven. En el borde superior izquierda de la imagen cuelga una modesta lámpara de aceite que ilumina tenuamente el espacio. Tomioka se levanta, en un plano americano que enfatiza la lámpara, para acercarla. Primer plano del rostro de Yukiko con los ojos cerrados que se ilumina por la cercanía de la luz. Tomioka se arrodilla, portando la lámpara junto a la mujer y, tras depositar la bujía en el suelo, extrae del bolso de la joven una barra de carmín que pasa delicadamente sobre sus labios (el gesto se encuentra en la novela). Tras de lo cual levanta la lámpara acercándola al rostro yacente. Primer plano de Yukiko, con el rostro transfigurado en una máscara translúcida que parece absorber la luz. Primer plano de un Tomioka abatido. De nuevo retornamos al primer plano (aún más próximo) de Yukiko. Un cambio en la música anuncia un encadenado que nos lleva un plano de general de Yukiko que, feliz y sonriente, se acerca entre árboles a la cámara (nos hemos trasladado a Indochina). Este plano está seguido por otro similar en que la muchacha se aleja de espaldas mientras la cámara la sigue en una panorámica lateral entre los árboles. Un nuevo encadenado nos devuelve al rostro en primer plano de Yukiko. Primer plano de Tomioka que descubre anonadado que la mujer acaba de morir. Mientras rompe a llorar pronunciará su nombre. Vuelta a un plano frontal del hombre y la mujer mientras Tomioka intenta, inútilmente, reanimar a la muerta mientras vuelve a decir su nombre. Retornamos al plano que abre la escena mientras Tomioka se derrumba definitivamente sobre el cadáver de Yukiko. En lugar de la palabra fin un breve texto clausura el filme: “La vida de la flor es muy corta. / Y aún así, sufre muchas penurias”.

19 Guionista independiente cuya colaboración con Naruse se inició en 1952 con la extraordinaria *Okasan*, escrita a partir de una redacción ganadora de un concurso infantil de escuelas primarias, para continuar con obras tan destacadas como *Fufu* (Marido y mujer, 1953), *Ani imoto* (Hermano mayor, hermana menor, 1953), *Yama no oto* (La voz de la montaña, 1954), *Ukigumo* (1955), *Shuu* (Chaparrón, 1956) o *Arakure* (Una mujer indomable, 1957).

20 Un directo resumen de la concepción del mundo de Hayashi se encuentra en las primeras líneas del capítulo 37 de *Nubes flotantes*: “La historia se repite sin cesar engendrando innumerables generaciones de seres humanos. La política repite los mismos errores una y otra vez, y las guerras comienzan y terminan en un ciclo sin fin... En ese reducido conjunto llamado sociedad, los hombres compiten sin comprender por qué nacen y mueren una y otra vez en una repetición eterna”.

Digámoslo claramente. El estilo “Naruse”²¹ parece sencillo. Y lo es si consideramos lo poco intrusivo de sus decisiones estilísticas y la calidad de sus resultados. Pero sin embargo estos resultados no existirían si no fuera por una serie de decisiones relevantes que los dan forma. Enumeremos algunas por orden lógico. En primer lugar el filme no funcionaría como funciona sin que sus “autores” (en plural) hubieran tomado determinadas opciones narrativas: antes he aludido a la eliminación en la adaptación del capítulo final del libro; otro tanto sucede con el hecho de que en la película Tomioka asista a la agonía y momentos finales de Yukiko (lo que recoloca el lugar y el alcance del gesto de pintar los labios de la moribunda, sin ir más lejos) modificando de forma decisiva el sentido de la obra en relación con el de la que le sirve de punto de partida. No hace falta insistir, porque cae de su peso, en todo lo que el filme conserva e “ilustra” (en el sentido más noble) de la obra literaria y la historia que esta relata porque sin ello las dimensiones narrativas de la obra no existirían tal y como las conocemos.

Para no hablar de lo que podríamos denominar decisiones puramente cinematográficas. Entre estas están las que afectan de manera decisiva al impacto de la escena final: en primer lugar, dar a la escena su dimensión simétrica, abriendo y cerrándola con idéntico ángulo de filmación. Pero sobre todo, en esa serie de planos enmarcados entre dos encadenados y unidos entre sí por cortes netos que nos transportan a la Indochina de los recuerdos imperecederos de la joven y convierten la escena en una auténtica “muerte y transfiguración”. Yukiko muere, literalmente, mientras esas imágenes del pasado se nos imponen con su evidencia cinematográfica, de tal forma que la película termina enunciando algo que la novela repetía incansablemente a lo largo de sus páginas y que aquí se presenta, de improviso, con la “verdad” inapelable del cine mediante un *flash-back*, al mismo tiempo soñado y mortuario. Sobre el rostro iluminado de Yukiko el cine produce uno de esos momentos epifánicos que lo justifican como arte. Pero que nadie se llame a engaño, nada en este efecto depende de elementos inexplicables. Todo está en las imágenes y sonidos que el cineasta ha compaginado para nosotros. Solo nos queda, para descifrar dónde reside el talento del artista, atender a su manejo de las materias simples con las que compone su discurso. Lo que un perceptivo crítico llamó (en recuerdo de su propio pasado político), “la banda de los cuatro”: imágenes, ruidos, diálogos y música. Esto es el cine.

SANTOS ZUNZUNEGUI

21 Entrecorriente el nombre del artista no para minimizar su talento sino para destacar que en el cine, como ya he señalado antes, lo individual es siempre colectivo. “Naruse”, por tanto es, nos cueste más o menos admitirlo, una denominación de una poética en la que juegan un rol esencial aportaciones de toda índole. Convendría no perder de vista que el gran cine japonés de sus principales compañías (Toho, Daiei, Shochiku...) funcionó siempre mediante estudios y unidades de trabajo compactas que no se diferenciaban mucho de las que existieron en el Hollywood de la Era Dorada.