



Tesis

Magister en Estudios de Cine

La representación del Vacío en el cine de Yasujiro Ozu (una perspectiva budista),
y de Michelangelo Antonioni (una perspectiva existencialista).

Marcelo Ferrari Muñoz

Profesor Guía:
Román Domínguez

Facultad de Filosofía / Instituto de Estética
Año 2019

*A mis queridos hijos Bruno, Antonia, Carla y Piero. Reflejos
de Bondad Fundamental sin principio y sin fin.*

Agradecimientos

A Román Domínguez, por su rigurosa y sensible orientación a esta tesis;

A Claudia Lira, por su generoso y claro acompañamiento en los temas del Dharma;

A Pablo Corro, por su liderazgo gentil y firme de nuestro Magister de Estudios de Cine UC;

A Valeria de los Ríos y Andrea Chignoli, por compartir su sabiduría y fascinación por el cine;

A Magdalena Quiñones, por aportar a esta tesis su extraordinario rigor académico;

A Bernardita Cubillos, por regalarme parte de su amor por Ozu;

A Julio Quintana, por contagiarnos con su amor por el cine y Michelangelo Antonioni;

A Verónica Guzmán, Magaly Meneses, Francesca Nilo, Simón Luna y Richard Gravel, por encarnar las Enseñanzas e irradiar con simpleza y profundidad el camino del Bodhisattva;

A Karen Meyer por ser mi compañera en este, el camino de la vida;

A Carolina Mardones, la Universidad del Desarrollo y la Carrera de Cine UDD, por estimular caminos de crecimiento profesional e intelectual y brindarme su irrestricto apoyo.

Índice

1.0 Introducción	6
1.1 Problemática.....	6
1.1.1 Antonioni.....	6
1.1.2 Ozu	8
1.2 Hipótesis.....	11
1.3 Marco Teórico	12
2.0 Cine y Filosofía.....	18
2.1 Fundamentos de la relación histórica entre cine y filosofía	18
2.2 Bazin y Deleuze	20
2.3 Aproximaciones existencialismo y budismo, Antonioni y Ozu.....	24
3.0 Sabiduría budista, vacuidad y el cine de Yasujiro Ozu	30
3.1 Biofilmografía de Yasujiro Ozu.....	30
3.2 Características de su cine	31
3.3 Elementos narrativos	33
3.4 Forma y técnica	37
3.5 Ozu, precursor del cine moderno	38
3.6 El budismo y la vacuidad	45
3.6.1 Las Cuatro Nobles Verdades	46
3.6.2 La impermanencia	48

3.6.3 El Sutra del Corazón.....	52
3.6.4 El Ego y el no-yo	57
3.7 La vacuidad en el cine de Ozu.....	59
3.8 Representación de la vacuidad en <i>Primavera Tardía</i>	61
3.8.1 El jarrón	72
4.0 Existencialismo, vacío y el cine de Antonioni	78
4.1 Biofilmografía de Antonioni	78
4.2 El vacío y el existencialismo	88
4.2.1 La libertad, elegir.....	94
4.2.2 ¿Iluminación en el umbral existencialista?.....	98
4.2.3 La nada, el vacío y el <i>Big-bang</i>	103
4.2.4 Segundo Heidegger. Lo claro y el vacío. Cercanías Oriente y Occidente	105
4.3 La representación del vacío en <i>El eclipse</i>	113
4.4 Secuencia final <i>El eclipse</i> : el tiempo autónomo	117
5.0 Conclusiones	124
Bibliografía	128

1. Introducción

1.1 Problemática

1.1.1 Antonioni

Michelangelo Antonioni es una de las figuras claves en el desarrollo del cine moderno. Instalado como autor en el corazón de la Europa de posguerra, sus primeros trabajos corresponden al movimiento neorrealista italiano. Sin embargo, progresivamente sus filmes fueron revirtiendo los cánones cinematográficos tradicionales, atreviéndose a romper moldes dramáticos y estéticos. Si bien las particularidades de su cine son muy numerosas, uno de los gestos cinematográficos de Antonioni que más nos interesan para este análisis es la representación fílmica significativa de espacios sin presencia humana, los que paradójicamente –o por ello mismo– más hablan y problematizan la condición del hombre. Ya en su largometraje *El grito* (*Il grido*, 1957), Antonioni instala en sus imágenes el deambular sin sentido –por espacios desprovistos y vacíos– al protagonista, tras un doloroso quiebre sentimental. Las miradas perdidas, el tiempo muerto en pantalla: su cine se despliega como un relato fílmico no narrativo en que los silencios y los espacios son los que hablan, cuestionan y provocan (ver fig. 1 y 2).



Figura 1 y 2: *El grito*.

Sin embargo, es en su filme *El Eclipse* (*L'eclisse*, 1962), realizado años después, en el que Antonioni realiza una puesta en escena cinematográfica de enorme riesgo y radicalidad. La película nos presenta a Vittoria (Mónica Vitti), quien –por razones que no escuchamos, pero entendemos dolorosas– decide romper con su novio Riccardo. Al visitar a su madre, una compulsiva pequeña–compradora de la Bolsa de Comercio, conoce a Piero (Alain Delon), un joven y atractivo corredor de acciones. Entre paseos, encuentros secretos, acercamientos y lejanías, ambos juegan a quererse, sin necesariamente estar seguros de desear o confiar en ello (ver fig. 3 y 4).



Figura 3 y 4: *El eclipse*.

Inesperadamente, Antonioni abandona la historia de sus protagonistas. En los últimos minutos del filme y sin explicación alguna, Vittoria y Piero desaparecen de la pantalla. Ni narrativa ni físicamente vuelven a tener presencia alguna (ver fig. 5 y 6). En una de las secuencias más radicales del cine de los 60, las imágenes ahora sólo dan cuenta de espacios sin presencia humana o en donde personas –ajenas a la trama– deambulan distantes y sin un sentido narrativo.



Figura 5 y 6: *El eclipse*.

¿Qué ocurre aquí? ¿Qué hay en estas singulares y poderosas imágenes de Michelangelo Antonioni? ¿Qué sucede en la pantalla mientras se despliegan estas imágenes autónomas, sin función narrativa?

1.1.2 Ozu

Años antes y a gran distancia cultural y geográfica, otro cineasta fundamental del cine moderno, Yasujiro Ozu, estrena *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949). El filme narra la historia de una joven, Noriko, que vive con su padre viudo, a quien cuida hace años. Ya mayor, el padre decide casar a su hija, pues es lo que corresponde de acuerdo a la tradición, aun cuando ella no lo desea. Hacia fines del filme, Ozu elabora una de las escenas más referidas y comentadas del cine moderno, entre otros por Gilles Deleuze en su texto *La Imagen-Tiempo*, precisamente por la presencia de un extenso y enigmático plano vacío. Cuando ya se ha pactado el matrimonio de Noriko, presenciamos una conversación entre padre e hija. Es de noche, están acostados cada uno en sus respectivos tatamis. En el momento en que Noriko comienza a sincerar sus emociones, descubre que su anciano padre ya duerme. Ella queda en silencio con la mirada perdida (ver fig. 7 a la 10).



Figuras 7 a la 10: *Primavera tardía*.

Entonces, Ozu introduce un largo plano, de diez segundos de duración, en que aparece un gran jarrón tradicional japonés en un espacio vacío (ver fig. 11).



Figura 11: *Primavera tardía*.

Noriko no observa ni ha estado observando ese jarrón. En la habitación en que se produce el diálogo padre e hija no está presente ese jarrón específico, ni la ventana específica detrás. No es un jarrón ubicado en un espacio vacío que se relacione de un modo directo con la escena. La imagen sólo permanece, acompaña, interpela y desconcierta a Noriko y al espectador.

¿Qué hay aquí? ¿Qué hay en estas imágenes inesperadas de Ozu? ¿Qué está ocurriendo en la pantalla en esos largos diez segundos? Y finalmente, ¿qué podría haber en común entre estas “rarezas cinematográficas” de Antonioni y Ozu, cineastas distantes y que –muy probablemente– no conocieron sus respectivas filmografías? ¿Qué constituyen estas imágenes no narrativas, que parecieran bastarse a sí mismas, y que apelan a un profundo y a la vez significativo minimalismo, en estos dos cineastas de contextos culturales tan diversos?

Se trata, a nuestro juicio, de imágenes que manifiestan en pantalla el *vacío*. No son metáforas ni verbalizaciones del vacío, sino imágenes automáticas –según teoriza Gilles Deleuze– del vacío ocurriendo en el filme ante nuestros ojos. Por tanto, aunque estas obras fueron realizadas hace más de 50 años, y en el caso de Ozu en un contexto cultural–filosófico oriental, para nosotros –espectadores contemporáneos occidentales–, sus imágenes nos tocan con fuerza por cuanto apelan, o por lo menos parecen apelar, a una experiencia existencial humana común, más allá de tiempos y contextos culturales. Este vacío, quizás de sensibilidad budista o existencialista de posguerra, aún atañe con fuerza las conciencias de hombres y mujeres inmersos en un mundo globalizado, un mundo cruzado por la *posverdad* y la digitalización de las relaciones, por cuanto nos contactan de modo directo con grandes verdades y preguntas respecto del sentido de la existencia y de la condición humana.

1.2 Hipótesis

Interpelados por estas preguntas, proponemos que tanto la obra de Yasujiro Ozu como la de Michelangelo Antonioni despliegan cinematográficamente lo que en esta tesis llamaremos “vacío”. Entenderemos por vacío la manifestación a través de imágenes visuales y sonoras de tres momentos fílmicos: en primer lugar, espacios vivos y en movimiento pero sin presencia humana directa o explícita; en segundo lugar, un espacio–tiempo en pantalla que no contiene función narrativa alguna, en que no importa su existencia en el filme en cuanto causa de una acción posterior, ni como resultado de una causa previa; y en tercer lugar, el vacío como un espacio–tiempo que precede y acompaña todo lo que existe, donde incluso la aparición de personajes humanos pareciera no poder alterar la vacuidad de la escena. Se trata de imágenes esenciales en la cinematografía de ambos autores que, aun cuando carezcan de participación humana en cuadro, expresan de igual o mejor forma la fenomenología de la existencia que incluye y supera la condición humana. Particularmente, la condición del hombre moderno.

Para nuestra tesis, el vacío se manifiesta de modo cinematográfico, es decir ocurre en imágenes técnicamente reproducibles (Walter Benjamin); en imágenes–movimiento o imágenes tiempo (como las desarrolla Gilles Deleuze), y no es necesariamente una expresión declarativa de las tradiciones budistas, o del pensamiento filosófico existencialista, aun cuando ese vacío que “vive” en pantalla contenga ecos, reminiscencias o conexiones conceptuales de aquellas expresiones culturales. Veremos, por tanto, como ambos autores dan cuenta fílmicamente lo que entenderemos por vacío: Antonioni lo hace desde una sensibilidad cercana al pensamiento existencialista, mientras que Ozu ofrece una representación del vacío –o “vacuidad”– emparentada con el budismo. Se trataría entonces de dos modos distintos de ver y expresar cinematográficamente la manifestación del vacío en el acontecer humano. En consecuencia,

abordaremos durante nuestro trabajo las posibles zonas de convergencia entre ambos autores donde las expresiones cinematográficas del vacío se asemejan, a pesar de las distintas ópticas que Antonioni y Ozu ejercitan el cine.

1.3 Marco Teórico

En la tradición budista, el vacío y la vacuidad son presentadas como la verdad última, como paso previo y necesario hacia la iluminación. En este contexto, entender que el vacío o la vacuidad son la esencia del existir, arroja al hombre a una comprensión o conciencia mayor. La palabra *vacío* proviene del término latino *vacuus*, la ausencia de contenido. En español, el sufijo de origen latino *-dad* designa por su parte la “cualidad de”. Por tanto, al hablar de Vacuidad nos estamos refiriendo a la “cualidad del vacío” (no a la falta de un contenido “allí”). Se trata por tanto del potencial espacio-tiempo vacío y abierto a todo posible acontecer fenomenológico. Distinto es el concepto de “la nada”, que en la tradición occidental se le ha relacionado comúnmente con el vacío: ya desde Parménides la nada es el no-ser, y desde entonces se le ha asociado con el caos, el desorden, y el mal (según San Agustín), con la falta de sentido (para Shakespeare, por ejemplo, en *Much Ado About Nothing*, la nada es equivalente al *nonsense*, al sinsentido). Veremos cómo la cinematografía de Antonioni expresa esta vivencia de la nada y el sinsentido. Sin embargo, para efectos de esta tesis, el director de *El eclipse* también despliega imágenes que se acercan o tienden a coincidir con un vacío de sensibilidad oriental. Una sensibilidad que es parte del sello fílmico de Yasujiro Ozu, donde el vacío o la vacuidad aparecen más bien como un espacio amplio que acoge el existir, que no niega ni afirma nada en particular, sino que da cabida a todo lo que ocurre. En el contexto de la vida y el cine de Ozu, adquiere gran importancia el concepto oriental *Mu*. El estudioso español Juan María Arnau,

especialista en filosofías y religiones orientales de la Universidad Complutense, detalla cómo la expresión Zen budista “*Mu*” tiene como posible traducción “ninguno”. En su ensayo *La Hermenéutica del Koan*, Arnau recuerda la respuesta que da un maestro a su discípulo, cuando él le pregunta si un perro tiene o no la naturaleza del Buda, y recibe “*Mu*” o “*Ninguno*”, como respuesta (8), es decir, la negación de la afirmación y la negación de la negación, ambas a la vez. Así, desconcertada la mente conceptual, puede entonces abrirse al vacío.

Proponemos por tanto analizar la obra de estos dos grandes autores cinematográficos para observar una especie de campo y contra campo fílmico de un acontecer común: el vacío cinematográfico expresivo. Y si bien la poética cinematográfica de Antonioni hace referencia —a nuestro juicio— a la filosofía existencialista, mientras que Ozu expresa elementos reconocibles en la tradición religiosa budista, en ambos casos se trata de imágenes que se bastan a sí mismas. Es decir, dichas imágenes no necesitan ser ni rituales religiosos ni conceptualizaciones filosóficas en pantalla para expresar dicho vacío cinematográfico expresivo. Dicho de otro modo, es el aparato técnico el que habla y se expresa en las imágenes, siendo un pensamiento-movimiento, un “autómata espiritual” según desarrolla Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*. Veremos cómo en los filmes de Ozu no hay sucesivos ritos budistas que expliciten o invoquen el vacío, sino que las imágenes del diario vivir son en sí mismas momentos de “vacío luminoso y compasivo” en pantalla, tal como los describen maestros de meditación y el propio Buda. En los filmes de Antonioni, por su parte, no hay un discurso conceptual existencialista representado o simbolizado directamente en sus imágenes, sino que ellas manifiestan por sí mismas la angustia frente al vacío, que transcurre y ocurre en la pantalla. Más que conceptos sobre el vacío expresados a través de las imágenes, son en sí mismos pensamientos que se expresan de modo técnico y automático en el filme. En palabras de Deleuze en su curso dictado en 1984:

¿Qué es lo que constituye el encuentro entre la imagen cinematográfica y la imagen del pensamiento? Lo que funda el encuentro de la imagen cinematográfica y la imagen del pensamiento, es esto: la imagen cinematográfica es automática. Esto que digo no puede no incumbir a la imagen del pensamiento. He aquí una imagen automática, la única imagen que es automática... Auto-movimiento: ella se mueve en ella misma por sí misma, es esto lo que yo llamo carácter automático de la imagen cinematográfica... su carácter automático es suficiente para acordarle una relación extraordinaria con la imagen del pensamiento (Deleuze).

Para el análisis de esta tesis revisaremos, por un lado, la cinematografía de Yasujiro Ozu, en especial el filme *Primavera Tardía* del año 1949; y, por otra parte, la obra de Michelangelo Antonioni, particularmente su filme *El Eclipse* de 1962. Nos interesa particularmente el pensamiento de Gilles Deleuze, quien ha desplegado su estudio del cine desde una perspectiva particular: Deleuze no observa ideas filosóficas representadas en los filmes, sino que propone que el aparato técnico genera pensamiento en movimiento ocurriendo –de manera automática– en la pantalla, ideas–imágenes propias e independientes. Su recorrido analítico desde las que él denomina imágenes–movimiento, hasta su concepción del cine–tiempo y el cine–pensamiento, estarán a la base de nuestra observación sobre las imágenes de vacío en Ozu y Antonioni.

También nos interesa de modo particular la producción teórica de uno de los pensadores esenciales del existencialismo, Martín Heidegger, quien en su llamado “segundo período”, revisitó sus propias reflexiones sobre el existir, ampliando su mirada a hallazgos teóricos muy cercanos a los descritos por la iluminación budista. Textos fundamentales de su obra inicial, como *El Ser y el Tiempo*, desarrollan el concepto del *Dasein* (el Ser ahí), el Ser en el mundo, el ser arrojado al mundo, lo que es clave para el pensamiento existencialista de su época. En obras

posteriores, como *Unterwegs zur sprache: Camino al lenguaje* o *Zur sache des denkens: A la causa del pensamiento*, Heidegger elabora una extensa reflexión sobre el “acontecimiento propiciante”, sobre “lo abierto”, “la nada y/o el vacío”, y principalmente lo “claro” como base del existente. Estos conceptos –a nuestro juicio– poseen cercanía con el pensamiento de oriente y en particular con la sabiduría budista. Por otra parte, revisaremos textos clásicos del budismo respecto del tópico del Vacío y la Iluminación, en donde lamas y maestros tibetanos como Khenchen Sherab Rinpoche, aportan simples pero sustantivas reflexiones para la mejor comprensión de estos textos milenarios.

Finalmente, revisaremos algunos textos de otro pensador existencialista clave, Jean Paul Sartre, donde se expresan algunos pasajes que –a nuestro juicio– se pueden extrapolar con la experiencia del vacío luminoso budista. Se trata de algunos párrafos descriptivos de su novela *La Nausea*, de 1931. Sin embargo, sabemos que –paradojalmente– su gran obra filosófica describe la condición del hombre contemporáneo preso de su propia libertad y la angustia paralizante que ello conlleva.

¿Podría haber en este Heidegger segundo un puente que vincule o tienda lazos comunicantes sensibles entre la angustia existencialista y la plenitud luminosa budista? Como correlato, ¿el cine de Antonioni sería un pensamiento cinematográfico autónomo, donde el vacío se acerca o aleja del espacio luminoso budista? ¿El vacío que se expresa cinematográficamente en Ozu tiene alguna semejanza con el que se despliega en las imágenes de Antonioni? Para responder algunas de estas preguntas, comenzaremos en el primer capítulo revisando la relación entre Cine y Filosofía. Nuestro punto de vista a este respecto es entender este vínculo como un acontecer simultáneo o paralelo, donde el cine, más que un medio expresivo para poner en imágenes conceptos de la filosofía, es pensamiento en imágenes.

En el capítulo segundo, revisaremos la obra cinematográfica de Yasujiro Ozu, centrando nuestro análisis en su largometraje *Primavera Tardía*. Junto con la revisión de las imágenes *ozunianas*, recorreremos parte medular del pensamiento budista respecto de la vacuidad y la impermanencia esencial del existir. Para esta investigación recurriremos particularmente a la tradición tibetana, en donde maestros como Khenchen Sherab Rinpoche ofrecen un prolijo análisis respecto de un texto budista clave sobre el vacío: *El Sutra del Corazón*.

El budismo no está estructurado de manera vertical a partir de una jerarquía única, sino que se expresa en diversas escuelas y linajes paralelos, los que se han ido desarrollando a lo largo de los siglos, desde su surgimiento en la India. Dos grandes escuelas, la Hinayana y Mahayana, fueron dando paso a distintas expresiones budistas, en diversas zonas geográficas—culturales particularmente de Asia. Junto con ello, algunas comunidades de estudio y práctica (Sanghas) junto a sus maestros o gurús fueron desarrollando distintos linajes, los cuales expresan diversos énfasis respecto de una misma tradición budista histórica. El budismo Zen (particularmente japonés), el budismo Vajrayana tibetano (con linajes propios como el Nyingma, Kagyu, Gelug (liderado por el Dalai Lama), el budismo Hinayana Theravada, son algunas de estas expresiones. La tradición cultural japonesa Zen y el budismo expresado desde sus diversos linajes serán entonces el contexto desde donde observar los filmes de Ozu. Sin embargo, lo primordial de nuestra observación estará en las imágenes de sus filmes, entendiéndolas como portadoras legítimas y autónomas de un decir, un sentir, un pensar, expresado por la técnica y estética del cine.

La obra de Antonioni será abordada en el tercer capítulo, particularizando nuestro análisis en la “Trilogía de la incomunicación” y teniendo a *El Eclipse* como pieza clave. Será parte de esta revisión una mirada comparada o paralela al pensamiento filosófico existencialista, donde

traeremos a la vista aportaciones conceptuales de Heidegger y Sartre como hemos señalado, y junto a ellos, el escritor Albert Camus, el pensador italiano Norberto Bobbio, entre otros. En paralelo iremos estableciendo un análisis comparativo entre estas imágenes de Antonioni y las de Ozu, reflexionando comparativamente respecto de sus convergencias y divergencias estéticas.

Desde nuestra perspectiva, a pesar de las distancias entre Ozu y Antonioni, ambos ejercitan la cinematografía abriendo camino al cine moderno a las imágenes–tiempo puras (opsignos y sonsignos) y/o imagen pensamiento, a través de las cuales logran manifestar en la pantalla un poderoso acercamiento al vacío. Como señala Gilles Deleuze en *La Imagen–Tiempo*, “mientras que la imagen–movimiento y sus nexos sensoriomotores sólo estaban en relación con una imagen indirecta “del” tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus opsignos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen–tiempo que ha subordinado al movimiento” (38).

En dicho umbral, las cercanías estético–filosóficas son significativas, tal como lo señalan coincidentemente diversos teóricos del cine. Sin embargo –y es este el propósito que persigue esta tesis– enfrentados a la manifestación cinematográfica del vacío, Ozu y Antonioni despliegan inicialmente imágenes emparentadas en el hallazgo de una manifestación fenoménica y existencial mayor o superior, pero finalmente dichas imágenes devienen en expresiones distintas, legítimas y de particular fuerza fílmica.

Finalmente, expondremos las conclusiones surgidas a partir de tensionar nuestra hipótesis desde la observación atenta, curiosa, inquisitiva, sensible, de las imágenes de Michelangelo Antonioni y Yasujiro Ozu.

2.0 Cine y Filosofía

2.1 Fundamentos históricos de la relación Cine y Filosofía

El fenómeno cinematográfico ha sido analizado desde distintas perspectivas y disciplinas. En sus primeros años fueron los propios realizadores quienes elaboraron textos y teorías sobre este poderoso y complejo arte, generando de paso un riquísimo debate sobre el lugar que el cine debía ocupar en el devenir de la sociedad. Para algunos, la cinematografía debía constituirse como un nuevo arte, un arte superior, un cine puro, libre de las ataduras que lo ligaban a artes antiguas como la literatura o el teatro. Encendidos manifiestos elevaron verdaderos gritos de guerra para defender al cine como arte propio, un lenguaje universal, más allá de la narrativa, la impostura actoral, el lenguaje verbal. Esta disputa entre el cine como un arte o un ejercicio narrativo y/o de entretenimiento –en particular vinculado a los amplios públicos– continúa hasta nuestros tiempos. Hoy este debate muestra un amplio abanico de matices, sin embargo, en los primeros años se manifestaba como una disputa única y radical. Realizadores como los soviéticos Sergei Eisenstein, Dziga Vertov o Vsévolod Pudovkin; los franceses Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, entre otros, desarrollaron un pensamiento teórico intenso, por momentos más apasionado que reflexivo, sobre el cine y su esencia constitutiva. Más tarde, en los años sesenta, diversas disciplinas, como la semiótica, la lingüística y la psicología, avanzaron en la revisión reflexiva del fenómeno cinematográfico. En algunos casos, el cine servía de campo de observación de las costumbres sociales o los comportamientos humanos para reafirmar teorías propias de cada disciplina. En otros, se buscaba

desentrañar o definir las claves de este medio expresivo moderno. Arturo Chavolla, investigador mexicano de la Universidad de Guadalajara, señala:

La semiótica comenzó a aflorar en la reflexión cinematográfica gracias a un poderoso aparato procedente sobre todo de la lingüística estructural. Tras un primer momento de reflexión de la propia disciplina en la que se pusieron en crisis sus propios medios, la semiótica pasó a convertirse en el discurso académico oficial en la enseñanza sobre comunicación y espectáculo. Su poder en el campo de la teoría cinematográfica residía en la tradicional concepción del cine como lenguaje, que no surgió, dicho sea de paso, en el ámbito de la semiótica, sino en el de la filosofía. Más tarde, la narratología literaria hizo su entrada en ese discurso académico con el argumento del filme como relato. En la década de los ochenta, las herramientas de la teoría cinematográfica se habían transformado en un conjunto más sistemático aún de lo que ya era en su origen, convirtiendo a estas disciplinas en una especie de nueva escolástica de la teoría del cine y la comunicación. Pero en los últimos años el interés académico de la filosofía por el cine está transformando totalmente este campo de estudio (2).

La filosofía tardó cierto tiempo en interesarse en el cine y lo hizo inicialmente revisando cómo la cinematografía podía representar en la pantalla conceptos propios del pensamiento filosófico. Es decir, cómo el cine intentaba dar cuenta de la filosofía, de sus cuestionamientos y hallazgos, a través del quehacer fílmico. Sin embargo, en las últimas décadas diversos filósofos han otorgado al cine no sólo un rol fundamental en la cultura y el devenir del hombre del siglo XX y XXI, sino un estatuto de ejercicio filosófico en sí mismo. El hecho o acontecer cinematográfico constituirían, por tanto, un acto filosófico en movimiento, técnico, sensible y cognitivo.

2.2 André Bazin y Gilles Deleuze

A inicios de los años sesenta, André Bazin, creador de la revista *Cahiers du Cinéma*, desarrolló una influyente teorización sobre la ontología del fenómeno cinematográfico. En su libro *¿Qué es el Cine?* describe cómo la invención de la fotografía liberó a la pintura de su histórico afán representativo de la realidad (“complejo de la momia”). Bazin plantea que la fotografía embalsama el tiempo; no requiere recrearlo como la pintura y es la más fidedigna huella del modelo, de la realidad. Luego, el cine incluso logra la *momificación del cambio*, ya que ahora la imagen es también su propia duración. El cine se nos presenta como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. Por tanto, la fotografía –y fundamentalmente el cine–, son herramientas tecnológico–artísticas cuya función ontológica es la reproducción de la realidad. De acuerdo a Bazin, ambas comparten la misma ontología: ser la huella irrefutable del modelo. Esta teoría de realismo, donde el cine se asemeja a una ventana por la cual el espectador puede asomarse al mundo tal cual es, a la realidad desplegada en imágenes–huella de lo real, ha ejercido una fuerte influencia en la concepción contemporánea de la cinematografía como suceso cultural, social y psicológico. Bazin hace referencia a creadores como Welles, Renoir, y especialmente realizadores del neorrealismo italiano. En el caso del filme *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica, André Bazin repara con fuerza en lo que él denomina la invención del “cine–tiempo”: puesta en escena de situaciones cotidianas, a través de planos de larga duración, sin las ansiedades y los apuros del montaje y –especialmente– sin la lógica de acción–reacción para el avance inexpugnable del relato: la joven criada de la pensión en que vive Umberto, el anciano protagonista, “permanecen en el tiempo” de la cocina, se sienta, respira, ordena, ocupa sin más el espacio: vive ahí, en el plano. Coherente con su teoría realista, este cine–tiempo es una clara

confirmación que lo que ocurre en pantalla es el despliegue de un trozo de tiempo–realidad (ver fig. 12).



Figura 12: *Umberto D.*

Walter Benjamin, Gilles Deleuze (a partir del pensamiento de Henri Bergson), Jacques Rancière, Siegfried Kracauer, Stanley Cavell, entre otros pensadores, han desarrollado un trabajo teórico sobre el cine como fenómeno, y particularmente sobre el cine como un quehacer de la filosofía en cuanto generadora de conceptos e ideas que ocurren en las imágenes de la pantalla. Los textos de Gilles Deleuze *La Imagen–Movimiento* (1983) y *La Imagen–Tiempo* (1985), constituyen piezas fundamentales en la filosofía del cine o, más bien, la instalación del cine como una forma de pensamiento que concierne a la filosofía. A través de su obra Deleuze despliega una compleja y rica producción conceptual acerca del cine, arribando a definiciones como la imagen–movimiento, la imagen–acción, más tarde el declinar de la imagen–movimiento con el surgimiento de lo que la supera: la imagen–tiempo. Deleuze señala:

Ahora bien, si es verdad que la situación sensoriomotriz regía la representación indirecta del tiempo como consecuencia de la imagen-movimiento, la situación puramente óptica o

sonora se abre a una imagen-tiempo directa. La imagen-tiempo es el correlato del opsigno y del sonsigno. Nunca se mostró mejor que en el autor que se anticipó al cine moderno, antes de la guerra y en las condiciones del cine mudo, Ozu: los opsignos, los espacios vacíos o desconectados, se abren a las naturalezas muertas como pura forma del tiempo. En lugar de «situación motriz–representación indirecta del tiempo», se tiene «opsigno o sonsigno–presentación directa del tiempo.» (362)

Ahora la filosofía se ocupa no sólo de analizar las ideas que los autores exponen en sus filmes, sino también de reflexionar sobre el hecho cinematográfico en sí como un acto de generación y provocación de nuevos pensamientos o, incluso, como una nueva manera –técnica y automática- de pensar. Para Deleuze y el filósofo francés Félix Guattari, en su libro *¿Qué es la Filosofía?*, la filosofía existe donde hay una actividad que produce y reformula conceptos (21). El arte, en tanto, piensa, pero por medio de perceptos (164). Por lo tanto, el cine, en cuanto arte, piensa por medio de perceptos, en este caso sus imágenes. Así, para Deleuze el cine es un “autómata espiritual”, una especie de catalizador de la filosofía: generador de pensamientos en movimiento que impactan sensorial–cognitivamente al hombre. En una serie de cursos dictados en la Universidad de Vincennes París 8 (1984), Deleuze señala que se trata de otro pensamiento, un pensamiento sensible, que no es totalmente lógico ni conceptual. Es la realización de este “autómata espiritual”, que desde el existir técnico expresa un nuevo tipo de pensamiento sensible:

La imagen automática, la imagen material automática del cine tiene por correlato un *automatismo espiritual*, un automatismo mental, o una subjetividad automática. Es curioso, el verdadero correlato de la imagen del cine, en tanto que imagen automática, es un automatismo propiamente espiritual, mental o una subjetividad automática. El cine,

gracias a la imagen cinematográfica, gracias a la imagen automática, hace surgir en nosotros un autómeta espiritual... Es porque la imagen cinematográfica es una imagen automática que lejos de impedirnos pensar, hace surgir en nosotros el viejo sueño, el sueño arcaico, pero solamente realizado por el cine, el sueño de un autómeta espiritual... Entonces es esto, el cine no sería solamente la imagen automática, sería también el correlato de la imagen automática y la imagen del pensamiento, es decir la correlación de la imagen automática y del autómeta espiritual que le corresponde. (Deleuze)

Para Deleuze el automatismo en la imagen significa que no es el espectador quien ejecuta idealmente el movimiento en el pensamiento, sino la imagen y sus concatenaciones las que lo provocan. Es automático por cuanto ese pensamiento está ligado a una técnica y en ese sentido la imagen es como un fantasma técnico, una espiritualidad provocada por la técnica de reproducción. Desde esta perspectiva, Ozu y Antonioni generan en su cine imágenes automáticas o pensamientos automáticos-técnicos del vacío, los que vibran en el espectador desde pantalla; un vacío de sensibilidad budista en un caso y existencialista en el otro. Por tanto, son dos pensamientos automáticos del vacío distantes o incluso contrapuestos. Sin embargo, es posible detectar ciertas cercanías entre algunas de las expresiones espirituales-filosóficas del vacío provocadas por la técnica cinematográfica de Ozu y Antonioni, acercamientos que también son posibles de observar en la producción teórica de uno de los padres del existencialismo: Martin Heidegger. El filósofo alemán desarrolló conceptos claves en la estructuración del pensamiento existencialista, sin embargo, en una segunda fase de su producción teórica buscó acercar el pensamiento occidental a la filosofía y espiritualidad de oriente. Dicho de otro modo, buscó liberar de cierta rigidez a sus propios conceptos para profundizar en una comprensión más amplia del acontecer humano en donde el vacío juega un rol fundamental. Visto de este modo,

las imágenes del vacío de Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni, aun cuando procedan desde sensibilidades distintas según sus autores, finalmente dan cuenta en pantalla de modo automático de un solo fenómeno, el cual es el vacío, y es ahí donde se encuentran.

2.3 Aproximaciones existencialismo y budismo, Antonioni y Ozu

Las posibles aproximaciones entre las imágenes de vacío de Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni parecen coincidir con lo que desarrolla el filósofo existencialista alemán Martín Heidegger en su denominado “segundo período”, donde se abre a una mirada más abierta y dialogante con el pensamiento filosófico–religioso de oriente. Heidegger avanza precisamente en una comprensión distinta del vacío:

Ser, nada y devenir son meros nombres de lo indudable y vacío. La metafísica a través de su acabamiento hasta se ha hecho superflua, lo que no puede significar que se haya sumergido en la impotencia; antes bien, su poder es ahora la más inadvertida evidencia en medio del mar de lo evidente, lo que inunda al “vivenciar” y le imputa mentar que él mismo sea el mar y lo incondicional. No que todas las metas se hayan perdido en lo esencial del inicial acabamiento de la modernidad, sino que la época deviene cierta de haber encontrado en la “vida” misma “la” meta y con ello su propia eternidad, en la que ser y devenir se hacen equiparar e intercambiar, donde lo “deviniente” atestigua a favor del ser como su éxito. (244)

Heidegger propone un estadio abierto de lo que acontece o puede acontecer, más allá de una “arquitectura de los conceptos” y propone “lo claro” como ese lugar en que se oculta y se manifiesta a la vez el *Dasein* (el ser ahí). En esta segunda fase de su pensamiento filosófico,

Heidegger establece cercanías con el pensamiento oriental, donde el Vacío Luminoso representa una de las verdades esenciales del acontecer existencial. Heidegger señala:

Claro dice extasiante inauguración, que en sí oculta a la vez el encanto y lo abierto de la oscuridad. Claro acaece lo claro y exhorta a la luz y su lucir, la irradiación de la claridad. La luz y lo luminoso son a la vez la calma ascua. De allí que claro, concebido según la historia del ser (*Sein*), diga siempre conjuntamente el enardecerse de lo abierto, la predisposición. El decir del claro está dispuesto. (100)

El doctor en filosofía español, Antonio Martín Morillas, en su tesis doctoral *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en oriente, hermenéutica contrastiva*, desarrolla un extenso análisis de cómo Heidegger se desmarca de los sustancialismos occidentales para acceder a una comprensión similar a Oriente, respecto de la ocurrencia existencial.

Las nociones heideggerianas de **claro**, taoísta de **vacío** y mahayana de **vacuidad** se desmarcan radicalmente también del sustancialismo, el esencialismo y del dualismo, pero sobre todo del humanismo antropocéntrico. En todas ellas, la pregunta por la verdad trascendental es la pregunta por la aperturidad o la vacuidad luminosa. La desocultación del ser, manifestación del Tao y aparecer del Dharma se piensan en términos de luminosidad y diafanidad, de claridad y transparencia en las que lo oculto entra y sale en lo abierto para la presencia. Lo abierto está vacío y el vacío es apertura. La apertura de la vacuidad es siempre anterior al representar objetual y constituye el espacio de todo encuentro y comportamiento. El hombre existe en el interior de lo abierto, iluminado y vacío. Antes que representar y manipular cosas, el hombre debe retroceder ante ellas para dejar ser a la vacuidad abierta. Si la razón humana puede aprehender la verdad de los entes es porque ese ámbito está ya siempre iluminado previamente. Esta iluminación no

depende de la aprehensión humana, sino a la inversa. Además, lo que se manifiesta a la luz de lo abierto y vacío siempre lleva tras sí la nada del fondo, de lo que no se muestra.

(601)

Heidegger se aproxima de manera conceptual y también sensible al fenómeno del vacío, pero ahora permanece abierto a dicha experiencia, se deja cuestionar por la Nada (el Vacío), queda a la espera de respuestas. Y desde allí, descubre lo Sereno como camino y lo Claro como posible respuesta, ambos conceptos muy emparentados con el budismo como podremos desarrollar más adelante. Heidegger en su texto *Camino al Lenguaje*, expresa que “el vacío es lo mismo que la nada, es decir, aquello que se esencia y que intentamos pensar como lo otro de todo lo que se presenta y ausenta. El vacío es el nombre eminente para lo que quisiera decir con la palabra *ser*.” (108–109).

Al revisar la obra de Michelangelo Antonioni vemos una clara disposición existencialista frente al vacío, donde la *angustia* pareciera surgir como respuesta. Su cine expresa la angustia del hombre moderno europeo, aquel que –tras los horrores de la guerra– ha heredado una especie de íntima desesperanza. Ahora, frente a la ausencia de referentes vitales orientadores, ante la imposibilidad del amor y la comunicación, ante un mundo moderno frío y contaminado, el vacío es el correlato angustioso del existir. Es ahí donde Antonioni hace una de sus más poderosas aportaciones al cine moderno, donde reclama preguntas o busca respuestas. En la escena final de *La aventura* (*L'Avventura*, 1960), la pareja de amantes protagónicos pelea irreconciliablemente. Claudia ha descubierto que Sandro le era infiel y ella corre muy lejos. Sandro trata de acercársele, pero ella no quiere hablar. Finalmente, él se sienta abatido frente a un enorme muro de piedra, una especie de correlato de la imposibilidad del amor que se ha instalado entre ellos,

como ese muro, como un sinsentido o vacío existencial. Ella conecta con ese sentimiento desolador y se acerca para acariciar a un hombre que llora silente (ver fig. 13).



Figura 13: *La Aventura*.

Yasujiro Ozu en tanto, con sus largos planos de naturaleza o materialidad “viva” sin lo humano que lo nombre como tal, sino que, respirando autónomamente en la pantalla, explora también el vacío. Ozu, como desarrolla el cineasta y teórico Paul Schrader, hace un cine moderno trascendental, ya que instalado frente al vacío –o dentro de él–, deja que éste sea un portal hacia la potencial existencia de todo. Schrader ve en ello una clara disposición filosófica oriental:

La analogía más apropiada para los elementos culturales en las películas de Ozu es el arte zen.... Quizás el principio básico del arte zen es el koan, el ¡Mu!, el concepto de la negación, de vacío, de nada. La nada, el silencio y la inmovilidad en el arte zen son elementos positivos y, más que la ausencia de algo, lo que representa es una presencia.

(49)

Las imágenes de Ozu también expresan las incertidumbres del hombre frente a la modernidad, frente a las nuevas preguntas que trae el siglo XX. Pero esa ausencia de certezas,

ese vacío de Ozu, surge con una cualidad diferente. Pareciera tratarse de un *vacío de larga data*, aquel que constituye parte esencial de la sabiduría oriental, donde la falta de piso o certezas férreas es lo esencial, donde lo único permanente es la impermanencia de todo. Se trata entonces de un correlato más cercano a la apertura luminosa budista: un vacío en que nada ocurre, donde todo puede ocurrir, donde todo está ocurriendo (ver fig. 14-15).



Figura 14-15: *Primavera tardía*.

En la extensa obra de Ozu, encontramos también filmes que responden oblicuamente al desaliento por los horrores de Hiroshima y Nagasaki y los efectos económicos de la guerra, tal y como ocurre en *Historia de un vecindario* (*Nagaya shinshiroku*, 1947), que narra las penurias de un niño abandonado, y *Una gallina al viento* (*Kaze no naka no mendori*, 1948) que cuenta la historia de una esposa que se prostituye por necesidad. Sin embargo, en ambos filmes finalmente aparece, sin imponerse al espectador, una puerta abierta a la compasión humana en medio del vacío, el dolor y la desazón. Y, en lo sustantivo de su filmografía, la simpleza de la cotidianeidad, el silencio, el vacío según hemos conceptualizado, son las imágenes de Ozu como sello cinematográfico.

Puesto el tema del vacío en el centro de nuestra reflexión cinematográfico–filosófica, comenzaremos revisando la milenaria aproximación budista a la vacuidad y su correlato en la

obra de Yasujiro Ozu, por cuanto ésta sienta las bases de un acontecer fenomenológico al que –según Heidegger– el pensamiento occidental alguna vez le perderá el miedo.

3.0 Sabiduría Budista, Vacuidad y el Cine de Yasujiro Ozu

3.1 Yasujiro Ozu

Nacido en Tokio el año 1903, Yasujiro Ozu fija su interés en el cine cuando aún estudiaba en la escuela primaria. Al poco tiempo de haber egresado, logra emplearse en algunos roles secundarios, como asistencia fotográfica y asistencia de dirección en los Estudios Shochiku. A partir de ahí desarrolla no sólo una extensa carrera como director cinematográfico, sino que logra constituirse en uno de los más influyentes cineastas del siglo XX, paradójicamente años después de su muerte (ver fig. 16).



Figura 16: Yasujiro Ozu en rodaje.

Ozu realizó una extensa obra compuesta por 53 filmes, de los cuales 16 no cuentan hoy con copia alguna. En sus primeros cinco años como director llevó a cabo 26 largometrajes. En esta etapa primera, Ozu desarrolló una sensible observación sobre la realidad social japonesa a través de diversos géneros, entre ellos la comedia, el melodrama, el drama, e incluso algunos filmes cercanos al género de gánsteres. Las relaciones familiares y sus complejidades son ya

parte importante de muchas de las tramas de estos largometrajes. Sin embargo, es a partir de sus filmes posteriores a la Segunda Guerra Mundial (en la que fue prisionero por seis meses en un campo de reclusión británico), donde Ozu centra su mirada en la familia tradicional japonesa de la posguerra, la que aún conservaba algunas de las costumbres del campo y que estaba fuertemente tensionada por el control territorial norteamericano y la modernidad occidental con sus nuevas tecnologías y valores. Es en este segundo período de Yasujiro Ozu donde nuestra tesis pondrá su acento para desarrollar un análisis reflexivo sobre la representación del vacío.

Los aspectos estéticos–cinematográficos que definen el estilo de Yasujiro Ozu son diversos y ahondaremos en ellos más adelante. Sin embargo, para efectos de esta tesis es fundamental analizar cómo sus imágenes expresan el vacío cada vez que ocurren en pantalla. Es decir, cómo en cada ocasión reproducen estética y técnicamente el vacío como experiencia que acompaña al hombre desde siempre y para siempre. Por tanto, aun cuando se trate de filmes de los años 50, ese vacío tiene un efecto en nosotros, espectadores occidentales contemporáneos, por cuanto apela a un campo común de la condición humana más allá de la específica tradición japonesa budista zen. Nuestra tesis es que, tanto en las imágenes de Antonioni como las de Ozu, estaríamos en presencia de pensamientos automáticos del vacío en acto, y por tanto esas imágenes tendrían un efecto vital directo hoy en nosotros espectadores del siglo XXI, quienes más allá del contexto cultural en que nos encontremos, podemos quizá vibrar antes las grandes preguntas y verdades que el vacío del existir contiene.

3.2 Características de su cine

La vida de Ozu se inicia casi junto al nacimiento del cine en Japón y atraviesa a partir de allí seis décadas fundamentales en la historia de su país: un tiempo de profundas y traumáticas

transformaciones, en que la tradición y la modernidad se enfrentan y conviven en permanente tensión. En su cine Ozu no incorpora los grandes acontecimientos históricos y políticos, sino que se asoman sólo a modo de leve contexto. Sin embargo, desde las acotadas tramas familiares en donde pone su mirada, da cuenta de procesos humanos profundos del Japón del siglo XX y en particular de la posguerra.

Otra de las singularidades de Ozu es haber producido sus filmes –que hoy podemos calificar con certeza “de autor”– en el marco de grandes estudios cinematográficos, particularmente en Estudio Shochiku. Por ello, su relación con las audiencias fue cercana y su vínculo con los productores ejecutivos se ajustaron a lo que exige la industria, lo que no impidió que Ozu fuese coherentemente construyendo una mirada filmica particular, reflexiva y sensible, a la vanguardia de los nuevos lenguajes del cine en su país y en el mundo. Aun cuando sus primeros largometrajes son más bien clásicos, enmarcados en el melodrama y la comedia, poco a poco Ozu fue desarrollando una cinematografía con códigos propios, más allá del modelo tradicional, y cuyas imágenes expresan de manera autónoma mucho más que lo trazado en la narrativa. De esta forma, la cinematografía de Ozu supera una posible representación del devenir humano en tiempos históricos específicos. Estamos en presencia de un Cine con letra mayúscula que, desde una enorme simpleza formal, expresa en pantalla preguntas y pulsiones vitales de carácter universal; desarrolla un cine trascendente –según lo califica Paul Schrader –, se adelanta a los realizadores europeos y da vida a un nuevo cine moderno – según propone Gilles Deleuze –, y manifiesta una visión profunda sobre el sentido de la existencia desde la perspectiva budista, en donde la representación “vívica” del vacío en pantalla es pieza fundamental. Esa es, para esta tesis, la constatación fundamental del valor que asignamos al estilo ozuniano.

Como modo de análisis de la estética cinematográfica de Ozu, proponemos la revisión de cuatro tópicos: en primer lugar, las historias y personajes que aborda en sus filmes; luego, los modos formales-técnicos de su puesta en escena; en tercer término, las expresiones de un cine moderno de modo preclaro en su obra; y finalmente, la representación del vacío como observación humana trascendente y sus vínculos con la sabiduría budista.

3.3 Elementos narrativos

El cine de Ozu tiene como centro de su riqueza, tanto en lo dramático como lo técnico-fílmico, la simpleza, lo cotidiano, los pequeños grandes universos humanos. Sus películas contienen pocos personajes, los que se desenvuelven en pocos espacios (hogar, trabajo, pequeño restaurante o bar, estaciones de tren o barco). Ozu aborda también –una y otra vez– historias familiares similares, personajes que incluso parecerían repetirse entre uno y otro filme, realiza *remakes* de sus propias películas, al punto que para algunos toda su obra sería un gran filme cíclico y expresivo de su visión sobre la vida. La tensión entre el Japón tradicional y la modernidad de posguerra, el inevitable alejamiento de los hijos, la impermanencia de las cosas, la aceptación de la vida y la muerte como parte de un ciclo vital, son algunos de los patrones temáticos presentes en su filmografía tardía o madura.

En *Historias de Tokio* (*Tokyo Monogatari*, 1953), dos ancianos padres viajan a la capital para reunirse con sus hijos ya mayores. Estando allí, es poco el tiempo que logran pasar todos juntos, ya que sus hijos trabajan intensamente para lograr el éxito profesional. Shūkichi (interpretado por Chishu Ryu, actor icónico de Ozu) y Tomi (interpretada por Chieko Higashiyama) pasean solos por Tokio y reflexionan sobre el inevitable alejamiento de sus hijos, el natural paso del tiempo y la disolución de las cosas, entre ellas la propia familia. Viajan a un

balneario cercano y sentados frente a la vastedad del mar, observan y sienten el fluir de sus propias vidas como parte del permanente oleaje (ver fig. 17).



Figura 17: *Historias de Tokio*.

Durante su permanencia en Tokyo, el matrimonio comparte muchas horas con su nuera Noriko, interpretada por la actriz icónica de Ozu, Setsuko Hara. Ella ahora es una joven viuda, pues el hijo de Shūkichi y Tomi, con quien contrajo matrimonio años atrás, ha muerto en la guerra. El distanciamiento de sus otros hijos, presos de la nueva vorágine productiva, se hace más latente por la cálida y cercana presencia de Noriko. En un gesto de gran humanidad y significativamente moderno, los ancianos padres aconsejan a su nuera buscar una nueva pareja y una nueva familia, a pesar de que se trata de su propio hijo quien ha muerto y dejado en la viudez a Noriko. Es un consejo dicho desde la comprensión de la vida completa como algo impermanente que transcurre en un vacío generoso que contiene el nacer y el morir, tal como las

olas del mar que una y otra vez se despliegan para luego desaparecer, y es allí donde hay que buscar el amor y la felicidad (ver fig. 18).



Figura 18: *Historias de Tokio*.

En el filme *Principios de Verano* (*Bakushû*, 1951), la veinteañera Noriko (también interpretada por Setsuko Hara), es impulsada por su familia a contraer matrimonio, pues ya tiene la edad correspondiente. Un hombre de 40 años es el elegido por sus padres, pero Noriko se niega. Finalmente acepta casarse, pero prefiere otro joven de su edad, aunque su situación económica no sea buena. La inevitabilidad del alejamiento de los hijos, el distanciamiento o disolución de la familia, están nuevamente presentes en este filme de Ozu, y es una joven llamada Noriko también quien vive la experiencia de enfrentarse al cambio, al vacío en donde todo nace y muere. Hacia el final del largometraje, Noriko y su hermana menor observan el paisaje. No quieren separarse, pero entienden con cariño y emoción que son parte de un ciclo mayor de la vida. La vista de las hermanas en el horizonte de una pradera llena de trigo (florecimiento vital del verano), es una imagen de ambas al centro de un espacio abierto, incierto, estable y vacío (ver fig. 19).



Figura 19: *Principios de Verano*.

Esta sencillez de elementos narrativos es fundamental. Sin embargo, es quizás más determinante en el estilo *ozuniano* su decisión de elipsar los sucesos de mayor intensidad dramática de las historias. El cine tradicional basa su estrategia narrativa en poner en pantalla las situaciones de mayor acción e intensidad, aquellas que entregan mayor información sobre la causa de los giros narrativos y constituyen sucesivos *peaks* dramáticos. Ozu más bien opta por dejar todo aquello en el “off campo narrativo”. Hay aquí un adelantamiento de las corrientes del cine moderno, opción a la vez coherente con la mirada que su obra ofrece sobre el sentido de lo fundamental en el devenir humano. En su libro dedicado a la vida y obra de Yasujiro Ozu, el académico norteamericano Donald Richie recalca cómo el cineasta resta información, simplifica la puesta en escena narrativa, y con ello paradójicamente logra profundizar en los personajes y sus historias:

El método de Ozu, como todo método poético, es oblicuo. No confronta la emoción, sino que la sorprende. Precisamente, él restringe su visión con el fin de ver más; él limita su mundo para trascender a estas limitaciones. Su cine es formal y esa formalidad es la de la

poesía, la creación de un contexto ordenado que destruye el hábito y la familiaridad, volviendo a cada palabra, a cada imagen, a su frescura original y urgencia (13).

3.4 Forma y técnica

Ozu muy rápidamente va constituyendo a través de sus largometrajes un estilo fílmico muy preciso y reconocible. Va simplificando, autolimitándose, reduciendo las opciones de puesta en escena visual y auditiva para trabajar con un acotado abanico de recursos expresivos reconocibles y significativos. Es sabida su férrea decisión de ocupar casi exclusivamente lentes de 50 milímetros, que reproducen una imagen muy similar a la visión humana corriente. También el ubicar la cámara a baja altura, emulando la mirada de una persona encucillada en los tradicionales tatamis japoneses. Por otro lado, los planos son prácticamente siempre fijos, con muy limitados movimientos de cámara. Además, sus encuadres contienen otros encuadres al interior del plano, gracias a la composición arquitectónica de la escena, donde marcos, puertas, ventanas de las casas, se constituyen en reencuadres del campo visible, como ocurre en *Flores de equinoccio* (Higanbana, 1960) (ver fig. 19).



Figura 19: *Flores de equinoccio*.

Salto de eje *ex profeso*, falsos *raccord* de mirada, y personajes hablando a cámara en secuencias de conversaciones de plano y contraplano, son algunos de sus reconocibles y significativos modos filmicos.

3.5 Ozu, precursor del Cine moderno

Numerosos teóricos han configurado una definición bastante precisa sobre lo que podemos entender por cine moderno. Este nuevo cine se aleja conscientemente de las estructuras narrativas clásicas y deja de lado el modelo aristotélico, el cual a partir de una permanente tensión entre protagonista–antagonista se orienta hacia un clímax definitorio de la trama. El cine moderno da paso a narraciones ambiguas, abiertas, imprecisas, de vagabundeo físico y psicológico de sus personajes, cuyos objetivos vitales son difusos o inexistentes. Por otra parte, se trata de un cine que sale los estudios de filmación y saca la cámara a la calle, lleva su mirada a los lugares físicos y arquitectónicos reales, experimentando con actores no actores, e incorporando el uso del lenguaje documental dentro de la ficción, entre otros aspectos.

Como vimos con anterioridad, Deleuze explica el cine moderno como un giro desde las imágenes–movimiento o imágenes–acción, hacia las imágenes–tiempo. Ya no son acciones–hechos que provocan uno tras otro el avance de una sola trama, sino que es un tiempo efectivo desenvolviéndose abierto en pantalla. Más aún, es un cine-pensamiento donde nuevas ideas se manifiestan, ocurren, y se constituyen en el transcurso de las imágenes en pantalla, y en consecuencia, en la mente del espectador expuesto al flujo visual y sonoro del acontecer cinematográfico. Deleuze lo explica así:

Las situaciones sensoriomotrices han dado paso a situaciones ópticas y sonoras puras ante las cuales los personajes, ahora videntes, ya no pueden o ya no quieren reaccionar, tanto

se exige que consigan “ver” lo que hay en la situación... En Ozu, el neorrealismo o la *nouvelle vague*, la visión ni siquiera es un presupuesto añadido a la acción, un factor preliminar que se despliega como condición, sino que ocupa todo el lugar y hace las veces de acción. Entonces el movimiento puede tender a cero, el personaje quedar fijo, e incluso el plano: el redescubrimiento del plano fijo. (174)

Ozu es un adelantado y/o precursor inconsciente de este cine moderno. Elipsar narrativamente los sucesos de mayor carga dramática; incluir de modo magistral los espacios vacíos como manifestaciones vivas del tiempo y del espacio que todo lo contiene y puede contener; hacer transitar a los personajes (en trenes o embarcaciones) en un ir y venir sin consecuencias dramáticas radicales; desarrollar una presencia sustantiva de lo cotidiano como riqueza sutil y profunda del acontecer; son algunos de los rasgos de su obra que lo transforman en autor clave de las nuevas cinematografías. En su tesis doctoral *La poética Zen en Primavera Tardía (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu*, el académico español Lorenzo Torres Hortelano, de la Universidad Complutense de Madrid, revisa en detalle las características de la obra del cineasta. Uno de los gestos fílmicos más significativos que Torres destaca es la simplificación y el uso expresivo del vacío en cámara:

A lo largo de su extensa obra, Ozu, al mismo tiempo que va simplificando, reduciendo y/o eliminando en diferente grado alguno de los elementos claves del montaje y expresión cinematográficos (altura y movimientos de cámara, fundidos, primeros planos, etc.), aumenta el uso del campo vacío de forma directamente proporcional. Así, no es sólo que ese elemento de expresión fílmica tenga importancia por sí mismo —dada su escasa utilización por otros directores—; sino que ese valor es aún mayor si tenemos en cuenta que Ozu lo emplea en detrimento de otros dispositivos cinematográficos. (20)

Algunos críticos han catalogado el cine de Ozu como tradicionalista, por el hecho de retratar historias familiares de estructura clásica japonesa. Esta opinión se sustenta también en el éxito de público obtenido por la mayoría de sus películas en Japón. Sin embargo, a nuestro juicio el cine de Yasujiro Ozu trasciende por mucho esas categorías de análisis, por cuanto sus modos de representación fílmica expresan –a través de simples y reconocibles historias– un universo “off campo narrativo” más amplio que la cultura japonesa y mayor que el de un tiempo preciso en que se despliega. Se trata más bien de personajes e historias atávicas, simples, que hablan de la esencia del existir humano y del sentido del tiempo como espacio de su ocurrencia. Antonio Santos señala:

La familia y lo cotidiano, pues, son los pilares básicos sobre los que Ozu construye su obra. Sin embargo, la contención narrativa y dramática no implica ausencia de acción; todo lo contrario: en las películas de Ozu se suceden numerosos acontecimientos, tal como pasa en las familias ordinarias que él retrata. Sin embargo, dichos acontecimientos son expuestos sin sobresaltos ni estridencias; de una manera cotidiana que los aproxima a experiencias de cada día, sin necesidad de subrayados ni de énfasis innecesarios. (128)

Esta idea, en palabras del propio Gilles Deleuze, “en el cine de Ozu todo es ordinario o trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural... El esplendor de la Naturaleza, de una montaña nevada, nos dice sólo una cosa: ¡Todo es ordinario y regular, todo es cotidiano!” (Deleuze, *La imagen-tiempo* 29).

Se trata de no mostrar para mostrar más. Se trata de no dirigir la lectura del espectador para abrir espacios de búsqueda de sentidos. Se trata de dar cabida en pantalla a cualidades no narrables, sutiles y profundas del existir, como la impermanencia, el vacío luminoso, el *mono no*

aware o triste alegría del fluir vital. Donald Richie describe esta característica particular de Ozu desde el resultado sensible en el espectador:

Lo que queda después de un film de Ozu es la sensación de que, sólo por una hora o dos, has visto la bondad y la belleza de las cosas cotidianas y de la gente cotidiana; has tenido la experiencia, que no puedes describir porque sólo una película, no las palabras, pueden describirlas; has visto unas pocas e inolvidables acciones que son bellas en cuanto son reales. Te quedas con una sensación de tristeza también, porque ya no los verás nunca más. Ya se han ido. En la sensación de trascendencia, de la mutabilidad y belleza de toda vida, Ozu se une a los grandes artistas japoneses. (14)

Un signo notorio de la potencia universal del cine de Ozu es la enorme valoración internacional que su obra fue teniendo tras su muerte. Inicialmente exitoso en salas de cine de Japón y menos reconocido a nivel mundial, años más tarde destacados directores, críticos y teóricos han reconocido en Ozu una obra única, de gran espesor expresivo estético y sin duda un autor central en la historia del cine. Win Wenders, Wong Kar-wai, Aki Kaurismaki, Hou Hsiao Hsien y Claire Denis son algunos de los autores que reconocen su admiración por su obra. En su tesis, Antonio Santos señala cómo la supuesta rigidez estética que criticaban algunos en Ozu escondía tras de sí una estrategia expresiva moderna:

Muchos de los rasgos formales de Ozu podrían entenderse como mecanismos distanciadores, encaminados a evitar los efectos hipnóticos, de implicación del espectador sobre la narración. Sus libertades con el *raccord* y con las líneas de continuidad, la ausencia de signos de puntuación, los espacios vacíos, la geometrización del campo visual y las construcciones simétricas podrían apuntar en ese sentido. No en vano este

cineasta, acusado tiempo atrás de tradicionalismo en su propio país, es visto como ejemplo de modernidad en Occidente. (68)

Gilles Deleuze señala de modo explícito que Yasujiro Ozu es un precursor del cine moderno, ya que las características narrativas y estético–cinematográficas de Ozu son expresión de lo que el teórico francés denomina la imagen–tiempo. La expresividad de los planos de Ozu no depende de una conexión causa-efecto narrativa directa, sino de la vitalidad del despliegue propio de la imagen visual y sonora en el momento en que está automáticamente en pantalla. Se expresa en el cine de Ozu lo que para Bazin es el “cine de duración” y para Deleuze la “imagen-tiempo”. Deleuze indica:

Aunque desde un comienzo acusó la influencia de ciertos autores americanos, Ozu construyó en un contexto japonés una obra que fue la primera en desarrollar situaciones ópticas y sonoras puras (aunque llegó bastante tarde al cine sonoro), los europeos no lo imitaron, sino que lo alcanzaron por sus propios medios, pero ello no impide a Ozu ser el inventor de los opsignos y los sonsignos. La obra adopta una forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie: el ir y venir de los abuelos de la provincia a Tokio, las últimas vacaciones de una hija con su madre, la escapada de un anciano. (27)

El tiempo ya no es representado narrativa o simbólicamente en el filme, sino que ocurre en la pantalla, pues las imágenes expresan la duración cotidiana en sí misma que transcurre a través de signos ópticos (opsignos) y signos sonoros (sonsignos) que se manifiestan sin necesidad de una representación racional narrativa. Ozu, antes que De Sica o Antonioni, instala el tiempo existiendo (o respirando, si queremos entenderlo así) en la pantalla. Deleuze indica:

Los espacios de Ozu se elevan al estado de espacios cualesquiera, bien sea por desconexión, bien por vacuidad (también aquí se puede considerar a Ozu como uno de los primeros inventores). En cuanto a los espacios vacíos, sin personajes ni movimiento, son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la Naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen directamente, incluso en el neorrealismo que les mantiene un valor aparente relativo (con respecto a un relato) o resultante (una vez extinguida la acción). Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo. Corresponden en parte a lo que Schrader llama «estasis», Noel Burch «pillow-shots», Richie «naturalezas muertas». (30)

Modernidad y una perspectiva budista parecieran coincidir en Ozu, según desarrolla Antonio Santos. Paradojalmente, una observación milenaria sobre la existencia coincide con los tiempos y desafíos de la modernidad. Santos lo explica de este modo:

El tiempo de Ozu es concreto y presente: el aquí y ahora, que se desvanecen, fugaces como los trenes que pasan raudos por sus encuadres. La impermanencia define su cine: todo fluye, nada permanece. Por esta razón, su obra se sustenta sobre imágenes fugaces y pasajeras, perfectamente definidas por el paso de los medios de transporte –el tren y el barco–, o por objetos que marcan un uso ocasional: la tetera, las chimeneas humeantes o el tendal con ropa al viento; lo que hace de las parábolas de Ozu correlatos de la propia naturaleza del cine, arte asimismo efímero e impermanente. (108)

En los diversos estudios sobre la obra de Yasujiro Ozu, suele señalarse una natural cercanía de su cine con el pensamiento o la sensibilidad religiosa oriental. Su origen nipón, el histórico contexto zen japonés, la presencia de ritos en sus películas demostrarían dicha cercanía.

Y si bien aun cuando el propio Ozu nunca declaró explícitamente abrazar principios budistas, a nuestro juicio su obra expresa de manera nítida una comprensión de la existencia y la condición humana de sensibilidad cultural–religiosa budista zen. Sus filmes no sólo incluyen cultos ceremoniales como parte de la vida cotidiana, sino que expresan en imágenes numerosos conceptos claves budistas como la impermanencia, la ausencia de base y por tanto la *vacuidad* como centro de todo el acontecer existencial. Lorenzo Torres analiza el modo particular en que se manifiesta la antigua tradición budista en el contexto de la modernidad:

A través del campo vacío, Ozu es capaz de superar ese choque entre modernidad y tradición creando un tempo cinematográfico que se acerca al estado meditativo del Zen, y que da la posibilidad de que tanto Ozu como el espectador puedan verter en el campo vacío sus emociones (sus contradicciones) y vaciarse de ellas (en sentido Zen, *vaciarse del Yo*) para alcanzar un estado final de iluminación o *satori* —que en cierta manera se parece a la *catarsis*. Por lo tanto, choque también entre lo permanente (lo sagrado) y lo transitorio (la modernidad). (21)

En *Primavera tardía*, un tradicional *karesansui* (jardín zen o patio de piedras) permanece en pantalla durante largos segundos (ver fig. 20). Nada concatenado narrativamente precede a esta imagen, simplemente se expresa ahí pausadamente sin presencia humana. Es una imagen-tiempo o un pensamiento automático y autónomo del vacío o la vacuidad. Se trata de un jardín donde tradicionalmente los monjes ordenan durante horas cientos o miles de pequeñas piedras hasta establecer un cierto dibujo estático del movimiento. Ese extenso trabajo será pronto modificado, como símbolo material de la impermanencia del existir, de la vacuidad como contenedor del acontecer fenomenológico.



Figura 20: *Primavera Tardía*.

¿Qué significa que la impermanencia o la ausencia de base sea la esencia de todo lo que existe? ¿Qué es el vacío o la vacuidad? ¿Qué hay en el vacío o después del vacío? Para analizar las imágenes de Ozu que hacen referencia a esa perspectiva filosófica o religiosa budista, definiremos algunos conceptos centrales de dicha sabiduría oriental.

3.6 El Budismo y la Vacuidad

La sabiduría budista, sus principios, categorías, caminos de estudio y práctica son vastos y numerosos. Excede por mucho la posibilidad de este trabajo resumir y explicar su enorme despliegue filosófico, religioso y litúrgico. Por ello, nos concentraremos en analizar algunos preceptos básicos, encaminados todos a entender el vacío desde la perspectiva budista. Revisaremos por tanto “Las Cuatro Nobles Verdades”, “La Impermanencia”, “El Ego y el No-Ego”, y finalmente “El Vacío” o “La Vacuidad”.

3.6.1 Las Cuatro Nobles Verdades

La tradición señala que el Buda histórico, el príncipe Siddhartha Gautama (o también Shakyamuni), decide abandonar su palacio y su alta posición social, que lo protege pero que al mismo tiempo lo aísla del mundo, para conocer la realidad de manera directa. Caminando por las calles del pueblo, se encuentra cara a cara con una persona enferma, con otra muy vieja y con un muerto. Esa experiencia abre o siembra en el Buda la semilla del camino de sabiduría e iluminación al constatar que la base del existir humano es el sufrimiento. Este es el punto de partida. Posteriormente inicia un largo peregrinar por la India, conociendo y experimentando todas las prácticas de entrenamiento mental y espiritual, buscando los caminos que permitan la cesación del sufrimiento. Durante muchos años se dedica a profundizar las prácticas y enseñanzas que ha recibido, pero comprende que no es suficiente. Entonces, la tradición cuenta que el Buda se sentó bajo una higuera, abriendo más y más su mente y su corazón para esperar sentado todo el tiempo que fuese necesario para lograr comprender la verdad del existir. Con el árbol de refugio de testigo, después de permanecer semanas practicando el acercamiento al vacío luminoso, el Buda expresó y atestiguó las enseñanzas del *dharma* (las leyes del universo) operando en su propio cuerpo, alcanzando así la iluminación para el bien de la humanidad completa. Llegado a ese punto, el Buda pudo mirar atrás y ver las distintas etapas de su camino hacia la iluminación. Reconoció su propio sufrimiento como ser humano, reconoció las razones profundas de ese sufrir, reconoció que era posible la cesación del sufrimiento, y que existía un camino para dicha liberación. Surgen por tanto las *Cuatro Nobles Verdades*.

La Primera Noble verdad, la verdad del sufrimiento, indica que todos los seres experimentan sufrimiento en el transcurso de sus vidas. Nacer, envejecer, enfermar y morir son

sufrimiento. El sufrimiento de no tener lo que se quisiera tener, de padecer lo que no se quisiera padecer, de poseer -y luego perder- aquello que se anhela.

En la Segunda Noble Verdad, el origen del sufrimiento, el Buda señala que tras constatar la primera noble verdad, es posible no quedar atrapado en ella y dar un paso más allá comprendiendo el origen del sufrimiento. La pasión, la agresión y la ignorancia son el origen del padecer humano. La pasión, que persigue y se aferra a todo aquello que se desea poseer y que lucha de modo constante por no perder. La agresión, que rechaza todo aquello que no se desea de sí y de los demás, que rechaza lo que no se desea para sí mismo, y que agrede a lo otro en cuanto no confirma lo propio. Finalmente, la ignorancia, la actitud de negar lo que acontece, de negar la propia la pasión y agresión. Según la tradición, estos “tres venenos” son la causa del sufrimiento.

La Tercera Noble Verdad, la verdad de la cesación del sufrimiento, señala que el sufrimiento puede cesar. Es posible abandonar el deseo, la agresión y la ignorancia, y con ello trascender la rueda eterna del sufrimiento. Habiendo reconocido la verdad del sufrimiento y descubierto su claro origen, es posible entonces liberarse de los apegos que nos mantenían fijados al ciclo del sufrir.

La Cuarta Noble Verdad indica la existencia de un camino para cesar del sufrimiento. El camino óctuple es la senda para alcanzar la ausencia de sufrimiento y la iluminación: la comprensión correcta, el pensamiento correcto, la palabra correcta, la acción correcta, la ocupación correcta, el esfuerzo correcto, la atención correcta, y la concentración correcta. Dentro de este camino, la comprensión profunda de la impermanencia, del ego y el no-ego, conducen a la comprensión perfecta, la cual es el vacío compasivo y luminoso.

La sabiduría budista señala que es la confusión la que mantiene al hombre atado a la rueda del sufrimiento. Es la creencia confusa de los hombres en un yo (ego) sólido, único y

permanente que lo constituye, lo define y lo reafirma, y al que se aferra como punto de referencia existencial. El ego se construye por tanto desde la evitación (o la ceguera) de la impermanencia, verdad esencial de la existencia última. La pasión busca ansiosa y hambrienta aferrarse a todo aquello que confirme el ego; la agresión rechaza violenta y dolorosamente todo aquello que no confirme los puntos de auto-referencia del ego; la ignorancia alimenta la ceguera que evita constatar la ausencia de un yo y por tanto la apertura a un devenir sin puntos de referencia. Las Cuatro Nobles Verdades son, por lo tanto, señales o llamados de atención a la conciencia –cual fuertes golpes de gong– para despertar de la confusión. Así, todos los *bodhisattvas* (seres humanos que siguen la senda de la iluminación en beneficio propio y especialmente de los demás), deberán reconocer su propia confusión y trascenderla, reconocer la impermanencia, la inexistencia y falta de solidez del ego y trascenderlo, acceder a una conciencia que no tiene un punto de vista, pero que sin embargo conoce, abierta al vacío. Un vacío que permite la existencia impermanente de todo, un vacío compasivo y luminoso.

3.6.2 La Impermanencia

Fundamental en el camino de la sabiduría budista es reconocer la esencial impermanencia de todo lo que emerge, existe y desaparece. Se trata de la no-permanencia de todas las manifestaciones fenomenológicas y materiales. Todo surge, se manifiesta y se acaba, se disuelve. Los edificios, las personas, los pensamientos, las emociones, las civilizaciones, una taza de té. Uno de los más importantes maestros tibetanos del linaje Nyingma, Patrul Rinpoche (1808–1887), reunió numerosos textos y proverbios tradicionales budistas en el libro *Las palabras de mi maestro perfecto*. A partir de esos escritos, Patrul Rinpoche desarrolla una clara, detallada y

extensa introducción al budismo *Dzogchen*. En esta recopilación es posible encontrar narraciones históricas claves del Buda en su camino para alcanzar la iluminación:

El Buda dijo:

Meditar persistentemente en la impermanencia es hacer ofrendas a todos los Budas.

Meditar persistentemente en la impermanencia es ser rescatado del sufrimiento por todos los Budas.

Meditar persistentemente en la impermanencia es ser guiado por todos los Budas.

Meditar persistentemente en la impermanencia es ser bendecido por todos los Budas.

De todas las huellas, las del elefante son las que más destacan;
del mismo modo,

la impermanencia es la idea más importante en que un budista puede meditar. (106)

En la vida diaria, los espacios contienen personas, sus pensamientos y emociones, aire, estructuras materiales, animales, hojas... y todo lo cruza la luz. Esos mismos espacios físicos –antes o después– no tienen nada de eso o acogen otras existencias que, a su vez, desaparecerán, están desapareciendo o ya han desaparecido. Permanecerá sólo el espacio como posibilitador de otras manifestaciones físicas, energéticas, animales, espirituales, que de seguro surgirán y desaparecerán. Estamos hablando de una de las manifestaciones del vacío. La impermanencia de las cosas ofrece una lectura o evidencia del vacío como contra campo vívido del todo. Patrul Rinpoche lo expresa a través de un relato tradicional:

Todo lo que ha nacido es impermanente y morirá.

Todo lo que se acumula es impermanente y se agotará.

Todo lo que se une es impermanente y acabará separándose.

Todo lo que se construye es impermanente y se derrumbará.

Todo lo que asciende es impermanente y descenderá.

Amigos y enemigos, felicidad y sufrimiento, bueno y malo, todos los

Pensamientos que pasan por la mente, todo es impermanente. (95)

En el cine de Yasujiro Ozu, los acontecimientos de la vida van surgiendo sin mayor aviso y se despliegan sin gran dramatismo como en una corriente natural de los fenómenos. Ya sea la repentina muerte de un cercano; el arribo cotidiano de un tren de pasajeros; una jornada de copas y amigos en un bar; o el necesario casamiento y consecuente pérdida de una hija única para un padre viudo. Los sucesos surgen, ocurren y se van. Ni los personajes ni el filme se aferran a ellos, y esta naturalidad, esta puesta en escena ex profeso desdramatizada, es coherente y armónica con la comprensión budista de la impermanencia como verdad esencial del existir. El pensamiento oriental enfatiza la aceptación de que todo nace, surge y muere, y señala que tratar de torcer la mano a la impermanencia con agresión, pasión e ignorancia, es la fuente principal del sufrimiento. En contrario, dar cabida consciente y compasiva al flujo de aconteceres, es fuente de calmo regocijo.

Las imágenes de Ozu parecen reconocer la impermanencia como enaltecido material de trabajo. Más que evitarla, la reconoce, la hace suya, la valora. En su último filme, *El sabor del sake* (*Sanma no aji*, 1962) Ozu nos presenta nuevamente un padre viudo y su hija Akiko, que deben aceptar el distanciamiento de ambos cuando ella contraiga matrimonio. Ninguno de los dos quiere alejarse, ninguno anhela la llegada de la ceremonia nupcial, pero la transformación, el cambio, se van instalando inevitablemente en sus vidas. Fiel a su opción narrativa moderna, Ozu realiza una enorme elipsis en la historia: salta desde una Akiko decidida a no casarse, a imágenes de la joven vestida de novia junto a su padre, a pocos minutos de contraer matrimonio. Luego, Ozu vuelve a elipsar, esta vez la propia ceremonia y encuentra a sus personajes en distintas

actividades cotidianas, como compartiendo una copa en un bar o en el caso del padre, llegando a casa para descubrirse en el gran espacio vacío que ahora es su hogar. Sin excesos melodramáticos, con sus distintas texturas emocionales, la vida continúa como en el flujo intenso, pero sin sobresaltos, de un río (ver fig. 21).



Figura 21: *El Sabor del Sake*.

En *El Otoño de la Familia Kohayagawa* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), la inevitable separación de un padre (Kohayagawa) y su hija (Noriko) está también al centro de la historia. El padre sufre un ataque, pero logra recuperarse. La vida continua como siempre, pero inesperadamente Kohayagawa muere producto de un segundo e inesperado ataque. La muerte aparece como certeza de lo impermanente, en medio de una discusión sobre el matrimonio, que parecía coparlo todo. La familia prepara –como es costumbre– una ceremonia funeraria llena de detalles. Ozu no nos muestra el funeral, sino las imágenes de la familia y sus amigos caminando respetuosa y dignamente hacia el funeral. Tras el entierro, Noriko comparte recuerdos y

preocupaciones cotidianas con su hermana. La inminencia de su matrimonio vuelve a aparecer, pero como uno de los tantos temas del transcurso de sus vidas (ver fig. 22).



Figura 22: *El Otoño de la Familia Kohayagawa.*

3.6.3 El Sutra del Corazón

Uno de los textos fundamentales del budismo tibetano, cuya inspiración central es permitir la comprensión del vacío como camino hacia la iluminación, es el *Sutra del Corazón*. Más allá del linaje específico, el vacío es siempre un concepto central de la sabiduría budista. Ya sea en el contexto tibetano Vajrayana, japonés Zen, indio Hinayana o Mahayana, la senda hacia la gran conciencia iluminada requiere de un acercamiento y comprensión del vacío. Otro gran maestro budista, Khenchen Sherab Rinpoche, desarrolló un extenso y detallado libro de análisis y estudio de este Sutra:

El *Sutra del Corazón* fue una de las primeras enseñanzas de la Prajnaparamita en ser traducidas del sánscrito. Se considera que contiene en pocas líneas el fundamento, el significado esencial, de la totalidad de la Prajnaparamita... existen textos de la Prajnaparamita de distinta extensión (desde el más largo de 100.000 estrofas, pasando por los de 25.000, 18.000, 8.000, 700, 500 o 300), el *Sutra del Corazón*, el más condensado con sólo 25 estrofas, representa la esencia de todos ellos (61).

Compuesto el siglo I después de Cristo, es también conocido como *Sutra de la Esencia de la Sabiduría*. Como todo Sutra, proporciona –en pocas sentencias– enseñanzas medulares y profundas, que en este caso son además fuertes y provocadoras. Parte textual de este Sutra señala:

La forma es vacío y el vacío es forma, no existe otra forma que la vacuidad ni otra vacuidad que la forma. Del mismo modo, las sensaciones, las conceptualizaciones, las formaciones mentales y las consciencias se hallan vacías.

Shariputra, así pues, todos los fenómenos son vacuos: sin características, increados e incesantes, sin impurezas ni ausencia de impurezas y sin disminución ni aumento.

De este modo, Shariputra, en la vacuidad no hay formas, ni sensaciones, ni conceptualizaciones, ni formaciones mentales, ni consciencias; ni vista, ni oído, ni olfato, ni gusto, ni tacto, ni mente; ni forma, ni sonido, ni olor, ni sabor, ni tacto, ni fenómenos. Tampoco hay el componente de la vista..., ni el componente de la mente, ni el componente de la consciencia de la mente; ni ignorancia, ni fin de la ignorancia..., ni vejez y muerte, ni fin de la vejez y la muerte.

Igualmente, tampoco hay sufrimiento, ni causa, ni cesación, ni camino, ni sabiduría primordial, ni obtención ni no–obtención.

De este modo, Shariputra, puesto que los bodhisattvas no tienen que obtener nada, permanecen confiados en la sabiduría trascendente. Sin ofuscamiento en la mente, no tienen miedo. Completamente más allá del error, alcanzan el nirvana final. (10)

Muchas de las enseñanzas budistas son –en especial para la mente occidental– paradójales. “La forma es el vacío y el vacío es la forma”, reza una de las numerosas afirmaciones de este Sutra, buscando provocar así el asombro y desconcierto en la mente conceptual, y al mismo tiempo realizando la transmisión del conocimiento inenarrable de la esencia luminosa y vacía de la existencia. En el *Sutra del Corazón*, el Buda Shakyamuni ha alcanzado un estado de iluminación más allá de su cuerpo físico, y manifiesta la más profunda sabiduría –la *Prajnaparamita*–, a través del diálogo que sostienen dos nobles bodhisattvas, Avalokiteshvara y Shariputra, frente a un grupo de grandes discípulos y estudiantes. En este contexto, bodhisattva es quien dedica su vida íntegra al camino de la sabiduría por el bien propio y fundamentalmente por el de todos los seres sintientes.

¿Cuál es la naturaleza de la *Prajnaparamita*? Es la sabiduría que comprende directamente la realidad de los fenómenos, la sabiduría libre de los extremismos, que ha alcanzado, o se dirige hacia la “otra orilla”, más allá de la permanencia en cualquier posición. El término *Prajnaparamita* se traduce de distintos modos: “suprema sabiduría trascendente”, “gran vacuidad”, “verdadera naturaleza de los fenómenos” o “verdad absoluta”. (53)

Los “cuatro extremos” a lo que refiere Khenchen Sherab Rinpoche son el nihilismo, los eternalismos, la afirmación de la existencia de ambos, la negación de la existencia de ambos. Es decir, la sabiduría última es aquella que cruza a “la otra orilla”, que está más allá, que está libre de estos modos rígidos de concebir y limitar la existencia. La sentencia inicial del Sutra del Corazón apunta precisamente a dismantelar los apegos a la permanencia de todo lo físico y

conceptualmente existente, con el fin de abrir la mente y el corazón al conocimiento más profundo:

*La forma es vacío
y el vacío es forma,
no existe otra forma que la vacuidad
no existe otra vacuidad que la forma.*

En resumen: el primer axioma rompe con el apego a la existencia de las cosas, el segundo axioma rompe con el apego a la inexistencia de las cosas, el tercer axioma rompe con el apego a la unión de la existencia y la inexistencia, y el cuarto axioma rompe con el apego a la idea de que ni la existencia ni la inexistencia existen. (78)

El vacío al que se accede tras liberarse y superar las falsas concepciones sobre la naturaleza inherente de las cosas, es estadio fundamental para alcanzar la iluminación. El *Sutra del Corazón* en tan sólo 25 sentencias socava provocativamente las rígidas concepciones (especialmente occidentales) sobre la distinción entre un yo y un otro, sobre la solidez de los fenómenos. El vacío se revela entonces como el espacio en que nada existe –de modo relativo– y todo existe –de modo absoluto–, en que la naturaleza esencial es más cercana a un flujo de aconteceres, sin principio ni fin:

La razón por la cual Avalokiteshvara usa el término “naturaleza” en conjunción con el de “vacuidad”, es fundamental. La vacuidad no es construida por nadie, ni por un buddha, sino que preexiste de forma natural. Se trata de una condición o fundamento propio de todos los fenómenos y los cinco skandhas. Así pues, la vacuidad de los agregados es

increada y natural, del mismo modo que el calor es inherente al fuego o la humedad al agua. Es, por lo tanto, la naturaleza propia de los fenómenos estar vacíos. (76)

Los *skandhas* o “agregados”, son acumulaciones de elementos –materiales e inmateriales– que hacen aparecer como existente o sólido aquello que no es. Tradicionalmente en budismo se da como ejemplo las pilas o montones de arroz, que vistos desde una cierta distancia o perspectiva parecieran ser algo unitario, indivisible, sólido. Sin embargo, se trata sólo de cientos o miles de granos, separados los unos de los otros. Esta simple metáfora puesta en perspectiva universal señala la no solidez de todo lo que aparece, aun cuando pueda ser visto como algo individual y permanente. Aparece por tanto el vacío como el gran “contenedor” de todo lo que existe. Tanto en una observación material atómica y subatómica de la materia, como al analizar las construcciones conceptuales-mentales (creencias, ideas, teorías, diálogos intersubjetivos o interpersonales), será posible comprender la naturaleza no sólida de todos los fenómenos. Khenchen Sherab Rinpoche señala:

Todo lo que existe en el mundo fenoménico, tanto en el samsara como en el nirvana, puede clasificarse en dos categorías: lo divisible y lo indivisible... Los cinco skandhas pertenecen al grupo de lo divisible, y, de hecho, conforman esta categoría puesto que *skanda*, en sánscrito, significa “cúmulo”, esto es, la unión de varios elementos distintos, como en una gran feria o mercado, y se opone, por tanto, a un elemento único e indivisible. En castellano los cinco skandhas se denominan “agregados” y son los siguientes: 1) El agregado de la forma; 2) el agregado de las sensaciones; 3) el agregado de las conceptualizaciones; 4) el agregado de las formaciones mentales; 5) el agregado de las consciencias. (69)

El “agregado de la forma” tiene numerosas subcategorías internas, pero hacen referencia fundamentalmente a los sentidos (vista, oído, olfato, tacto, gusto) desde los cuales inferimos la existencia unitaria y permanente de todos los agregados materiales del acontecer fenomenológico. El “agregado de las sensaciones” dice relación a una primera reacción mental o premental frente a los estímulos sensoriales que da inicio a la dualidad, y por ende, construcción del ego, calificando lo sensorial (placentero, no placentero, etc). El “agregado de las conceptualizaciones” es el que se genera de la sumatoria estructuradora de ideas, conceptos, generando supuestos corpus sólidos de existencia teóricas. El “agregado de las formaciones mentales” surge del tejido complejo de creencias establecidas e incuestionables, separadas y enemigas frente a otras formaciones distintas. Y el “agregado de las consciencias” es el tejido permanente de todas las anteriores. Estamos siempre –y en cada categoría o nivel de skandhas–, en presencia de constructos, de estructuras formadas por acumulaciones y tejidos de partes separadas, que en la vida de los seres humanos parecieran ser existencia permanente, sólida y determinante, estructurada y estructuradora de realidad. La sabiduría budista constata la insustancialidad esencial de las cosas, accediendo así a la comprensión del *vacío* o la *vacuidad* como la naturaleza efectiva del acontecer. Un vacío que es además compasivo (receptivo, abierto) y luminoso (cercano a “lo claro”, para Heidegger en su segundo período). Compasivo, por cuanto permite –o acoge– la manifestación de todos los fenómenos. Luminoso, por cuanto está abierto a todo, como la luz que ilumina todo, sin discriminar.

3.6.4 El Ego y el no-yo

En la senda de un *bodhisattva* es fundamental acceder a la experiencia del no-ego, del no-yo. Sólo aquel practicante que alcance dicha vivencia podrá comprender el vacío y avanzar así en

el camino de la iluminación. Parte central de la confusión que mantiene al hombre en la rueda del sufrimiento es creer en la existencia de un yo permanente, de un observador separado del acontecer fenoménico al que debe proteger, potenciar, destacar, castigar, aplaudir, entre un sinnúmero de acciones de confirmación del ego, que en esencia no existe. En los distintos linajes budistas, ese vacío esencial al que se busca acceder refiere a lo abierto, a lo todo inasible en constante potencia y manifestación, a un espacio que los conceptos –por nombrarlo– limitan y niegan a la vez. Antonio Martín relata la comprensión específica del vacío en una de las tradiciones budistas:

La versión mahayana del budismo se centra, en efecto, en el tema del vacío. Pero la noción de vacío posee aquí una función pedagógica que apunta a la incapacidad de todo concepto para expresar con propiedad la naturaleza de lo real. La realidad está “vacía de esencia determinada”. La concepción de la esencia de las cosas no apresa su exuberante significatividad. De hecho, shunyata es para los pensadores mahayanas un término intercambiable con “talidad” (tathata). La talidad es la noción del hecho de que la realidad y las cosas y fenómenos que la componen son “así”, “tal” y como son, que son “eso”, “lo que son” en su desnudez plena de existencia luminosa. Todo cuanto la mente puede atinadamente decir de la realidad de manera positiva es que es justo así como ella es. Este decir sólo cobra sentido, empero, cuando se tiene la experiencia de su plenitud más allá del concepto. Cuando tal experiencia se hace completa, entonces la talidad es la puerta para reconocer la interdependencia de todo lo existente, que es el verdadero centro de la experiencia mahayánica. En el plano ontológico, todos los entes se encuentran inherentemente conectados, inextricablemente unidos en el todo integral, que no admite parcelación alguna. Por eso, en el plano ético, todos son merecedores de infinito aprecio,

de compasión incondicionada, que es la marca de la verdadera comprensión de su vacuidad. (168)

3.7 La Vacuidad en el cine de Ozu

Tal como hemos planteado anteriormente, la representación del vacío en el cine de Yasujiro Ozu es pieza clave de su esencia filmica y también de su aporte al cine moderno. Numerosos teóricos han destacado la riqueza expresiva de los campos vacíos de Ozu, un sello distintivo de su obra que evidencia vívidamente en pantalla la potencialidad del cine como manifestador de verdades trascendentales invisibles a la estricta razón. Es en ello que la mirada de Ozu se acerca o alinea con una perspectiva budista del acontecer, en donde lo humano es parte de un proceso existencial mayor. Estamos en presencia de lo que podemos denominar un “tiempo autónomo”, uno que existe en pantalla sin mediar una causa previa que lo produzca, ni ser causa de sucesos posteriores. Es mucho más que un acontecer espacio-temporal en la línea de la causa–efecto–causa, pues por derecho propio se despliega sin más en el filme, abriendo no sólo posibles múltiples lecturas (desde una perspectiva narrativa del texto cinematográfico), sino que existiendo allí en la obra desde su misterioso potencial efectivo. Antonio Santos vincula vacío y tiempo para dar cuenta del poder de estas particulares imágenes conque Ozu parece alcanzar la expresión de lo trascendente–sublime:

Dennis J. Konoshak prefirió usar el término “espacio despoblado”: “un espacio que genera un *vacuum*”, lo que justificaría la sensación de anhelo y de soledad que produce; un espacio, al fin, necesariamente autónomo... Se trata en cualquier caso de un recurso insólito, tanto en la práctica cinematográfica occidental como en la misma cinematografía japonesa... Dichas imágenes parecen suspender la trama; la interrumpen, la quiebran. La

atención del espectador se desvía hacia una latitud diferente de la que rige la trama principal; otorgan al espectador la libertad de encajar libremente dichos planos en el punto de la película que más les convenga. Sea en el orden narrativo, estético o rítmico. (96)

En este contexto, Paul Schrader distingue a Yasujiro Ozu como autor fundamental del cine que denomina trascendental, que apela a las verdades esenciales del devenir humano. La sabiduría Zen se expresa de manera nítida tanto en los elementos narrativos como formales, y el concepto religioso–filosófico “*¡Mu!*” parece inspirar su obra completa.

La analogía más apropiada para los elementos culturales en las películas de Ozu es el arte zen.... Quizás el principio básico del arte zen es el *koan*, el *¡Mu!*, el concepto de la negación, de vacío, de nada. La nada, el silencio y la inmovilidad en el arte zen son elementos positivos y, más que la ausencia de algo, lo que representa es una presencia... Ozu, al igual que el artista tradicional, trabaja con el silencio y el vacío. Ambos son ingredientes activos en sus películas; los personajes responden ante ellos como si fueran sonidos audibles y objetos tangibles... Padre mira a cámara mientras atrás madre trabaja y le habla. Él responde “Ah” tres veces. “El silencio ha pasado a ser eléctrico, algo mucho más significativo que cualquier cosa que la madre pudiese haber dicho” ... En el arte occidental se asume comúnmente que las codas son incluidas en el texto para dar peso a los párrafos, pero para Ozu, como para el Zen, se trata precisamente de lo contrario: el diálogo aporta el significado al silencio, la acción a la quietud. Ozu está unido al *¡Mú!*; es, de hecho, la única palabra inscrita en la lápida de su tumba situada en Engaku-ji. (51)

La tan comentada imagen del jarrón solitario en *Primavera Tardía* posee una enorme potencia expresiva. Como vimos inicialmente, mientras padre e hija dialogan durante la noche, ella habla con sinceridad y emoción, pero descubre que su padre se ha dormido. En ese nuevo silencio, aparece un plano general fijo de un gran jarrón recortado en la penumbra sobre la ventana y permanece largos segundos. Tras volver el montaje a los rostros de hija y padre, nuevamente vemos el jarrón, vacío, solitario, como respirando en el tiempo. Antonio Santos señala:

Los objetos adquieren de este modo una importancia mucho mayor de la que dramáticamente les corresponde. Tanto en espacios vacíos como en planos ocupados por personajes, Ozu destaca notablemente su presencia; les concede una preeminencia visual que poco o nada se corresponde con la importancia que dichos objetos han de cobrar en la película... El más polémico y estudiado será el famoso jarrón de *Primavera Tardía*... Todos estos manifiestos de la vida cotidiana, inanimados y fácilmente reconocibles por el espectador, súbitamente cobran una extraña vida, una sorprendente autonomía con respecto a la acción, lo que les concede un insólito privilegio: forman parte de la trama, pero al mismo tiempo están excluidos de la misma. (100)

3.8 Representación de la Vacuidad en *Primavera Tardía*

Como hemos visto, en este filme el padre viudo entiende que ha llegado el momento de buscarle un esposo a su hija, a pesar de que eso le signifique quedar definitivamente solo. Para Noriko, la idea de separarse de su progenitor la llena de tristeza. Pero el tiempo y las tradiciones son a veces más fuertes que el profundo cariño filial.

Dentro de la extensa obra de Yasujiro Ozu, este filme despliega de manera particular imágenes de vacuidad como un tiempo-espacio autónomo, sugerente, enigmático y a la vez acogedor. Muy significativo es el primer plano de la película, de extensos 15 segundos de duración, que muestra el acceso a una estación de trenes. La imagen, además de presentar algunos trazos arquitectónicos del lugar, da cuenta de los árboles y sus ramas mecidas por la brisa, en una especie contemplación de la “naturaleza viva”, respirando a su modo en esos 15 segundos de nada en particular, pero mucho posible en general (ver fig. 23).



Figura 23: *Primavera Tardía*.

La cámara sin prisa se sostiene en este espacio vacío de presencia humana, que al mismo tiempo parecería flotar, no tener base en el suelo, pues las escaleras no concluyen. El espacio tampoco parecería cerrarse o terminar en lo alto, pues la techumbre apenas se insinúa. Lo que hay es el viento, la luz, las líneas arquitectónicas, el nombre de una estación que pareciera estar en permanente espera. Un letrero en inglés instala con claridad que estamos en un Japón bajo ocupación estadounidense. En su tesis doctoral respecto de las características particulares de *Primavera Tardía*, Lorenzo Torres señala:

En la parte superior del cuadro, un poco a la izquierda, para no predominar demasiado pero, al mismo tiempo, como un foco de atención secundario —luego veremos el

principal— un cartel: “KITAKAMAKURA STATION”. Esta posición predominante o de cierta importancia en el plano (reforzada por su aislamiento) tiene sentido si atendemos al hecho de que Kamakura, como hemos dicho, es una ciudad sagrada; por lo que es toda una declaración de intenciones por parte de Ozu, dado que en su obra se muestran continuamente una mezcla sutil entre elementos sagrados y otros, pertenecientes al universo de lo cotidiano ...las escaleras captan la atención porque están aisladas del resto de los elementos del plano debido a su nitidez y luminosidad. Es como si el resto de los elementos de la composición, de alguna manera, las arropasen. Así, se da importancia a un elemento que marca —al igual que la estación— un sitio de paso o pasaje hacia otro lugar. No obstante, de momento se trata de un pasaje hacia y desde un lugar vacío, pues no hay tren y las escaleras acaban, por abajo, en el foso de las vías, y por arriba, en la masa arbórea. (191)

Tras este plano inicial, Ozu presenta otros tres planos sin presencia humana, en que el tiempo y el espacio vacío se expresan sin premura. El sonido diegético y extradiegético acompañan este espacio abierto e incierto de significados. Se trata, desde un inicio, de un “cine de duración” como lo denominaría años más tarde André Bazin, haciendo referencia a secuencias de *Umberto D*, filme de Vittorio De Sica (ver fig. 24 y 25).



Figuras 24 y 25: *Primavera Tardía*.

A partir de este momento, el filme presenta algunos de los personajes principales y sus trazos narrativos básicos. Ahora comprendemos que el último de los planos vacíos de la secuencia inicial se trataba de un templo en donde veremos a la protagonista, Noriko, a su tía Masa y a la mujer con la que más adelante pensarán casar a su padre viudo. Independientemente de las tramas, esta primera secuencia las sitúa dentro de un ritual religioso en que el silencio, el respeto y el tiempo pausado se instalan como estética y textura del filme. Tras los saludos iniciales transcurre en pantalla una muy pausada ceremonia del té. Noriko acompaña el momento con serenidad y respeto. Luego, la mujer que será –en algún sentido– su rival, es parte del mismo espacio-tiempo de serenidad y respeto. El vacío de relaciones narrativas entre ellas, el espacio-tiempo de contemplación ceremonial, las contiene igualmente a ambas (ver fig. 26 a la 28).



Figuras 26 a la 28: *Primavera Tardía*.

Cierran la secuencia otros dos planos vacíos del exterior. Estas imágenes no entregan claves narrativas, no instalan una acción que ha de desencadenar una reacción dramática que haga avanzar el relato, y no son necesarias para entregar un contexto geográfico, pues ya hemos presenciado con claridad el entorno. Es el despliegue de cierta vacuidad, donde los personajes y los fenómenos se desenvuelven. Dicho de otra manera, es la vacuidad que contiene y acoge todo lo que surge. De este modo, *Primavera Tardía* se establece como un filme que ha de mostrar mucho más que las historias de sus personajes, ya que se arriesga a expresar *en sus imágenes* preguntas o pensamientos sobre la existencia y el devenir humano. Sus imágenes se constituyen en pensamientos automáticos sobre el vacío y sobre cómo éste –de algún modo– sustenta toda trama vital (ver fig. 29).



Figura 29: *Primavera Tardía*.

Este tipo de planos serán recurrentes en el filme. Volverán a aparecer en diversas secuencias o escenas, siempre sin un rol dramático funcional, sino como el contexto de vacuidad en que se desenvuelven los acontecimientos o contienen lo que puede acontecer: algunos trazos de la historia de Noriko y su padre; momentos de personas con las que coinciden o no coinciden en sus vidas, entre otras. La vacuidad de algún modo es un “gran plano general” de la existencia.

Luego, Shukichi, el padre de Noriko, y su ayudante Hattori, son presentados a través de un clásico plano del estilo Ozu: cámara a baja altura, semejante a la visión que tendría una persona sentada en un cojín de meditación o arrodillada en el tatami; cámara fija, sin movimiento alguno; un lente amplio que observa todo en plano general; una perspectiva central que releva las líneas arquitectónicas de una casa tradicional del Japón. El padre viste un kimono tradicional y el ayudante ropa occidental, aun cuando se sienta a trabajar sentado de piernas cruzadas. Tradición y modernidad, temas centrales de la obra de Ozu, aparecen de modo directo y claro en esta imagen (ver fig. 30).



Figura 30: *Primavera Tardía*.

A continuación, se presenta el plano de un pasillo vacío, donde destaca una tradicional máquina de coser (ver fig. 31). De pronto la imagen se llena con el ingreso de Noriko que camina contenta hacia la habitación de su padre. La imagen de este pasillo volverá a aparecer numerosas veces en el filme. En algunos casos estará nuevamente Noriko, pero en otro estado emocional. En otras ocasiones el pasillo permanecerá vacío por varios segundos en pantalla. La vacuidad reiterada de ese lugar sugiere o permite distintas lecturas. ¿Es un momento que acoge lo recién

acontecido? ¿Se relaciona con lo que en ese momento está aconteciendo fuera de cuadro? ¿Es un espacio-tiempo que tal vez aguarda lo que acontecerá?

Desde otra perspectiva, Ozu instala –en esa y otras imágenes similares– lo que Deleuze llama *imágenes-tiempo*, pulsando su tic-tac en la pantalla más allá de las tramas argumentales, permitiendo así que la vacuidad se manifieste en el filme como existencia no determinada y abierta al devenir, en un símil de las naturalezas muertas de la pintura occidental.

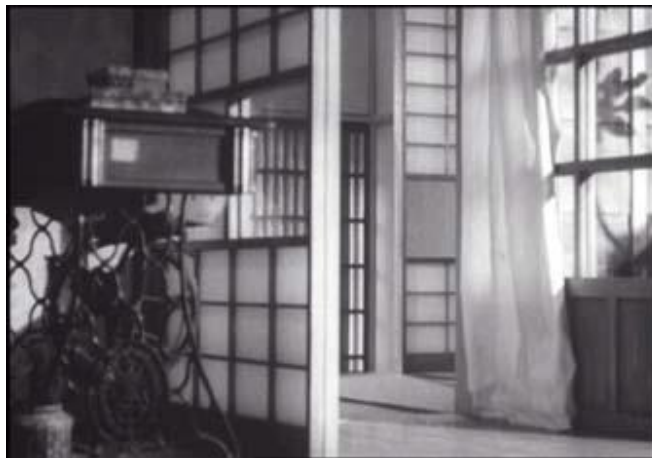


Figura 31: *Primavera Tardía*.

Luego el filme insinúa un posible romance entre Hattori y Noriko. Ella y él parecen estar prendados el uno del otro. Esta relación sin embargo será algo efímero, definitivamente no prosperará. Resulta interesante cómo Ozu despliega esta línea argumental: un eventual romance de la protagonista es un elemento de fuerte potencia dramática, pero surge y se desvanece. No es una acción que moverá la trama dadas sus consecuencias, se disuelve tal como emerge, en gran sintonía con la certeza budista de la “impermanencia” como lo único esencialmente permanente.

El eventual romance y su inesperada disolución se nos presenta cuando Hattori invita a Noriko a asistir a un concierto. Ella agradece y se alegra, pero no cree sea bueno ir porque podría generar problemas. Pregunta a Hattori si acaso su novia no se molestaría, y él le responde que no. Hay un corte, vemos el *foyer* de un Teatro y escuchamos al interior la música de un concierto de

violín. Luego aparece Hattori sentado en las butacas escuchando, y el siguiente plano es un asiento vacío, donde sólo permanece su maletín y sombrero. La música sigue sobre la imagen. De inmediato en la calle vemos a Noriko caminar solitaria, avanzar triste, cruzar tras un grueso árbol y luego salir de cuadro. El vacío y la soledad de la noche respira por largos segundos en cámara. Cinematográficamente, esta disolución del potencial romance se expresa a través de estas imágenes de ausencia, planos en que el vacío de la presencia humana de los protagonistas es aquello siempre abierto (ver fig. 32 a la 35).



Figuras 32 a la 35: *Primavera Tardía*.

El filme avanza pausadamente hacia la convicción por parte del padre respecto que “es ley de vida” que su hija se case. Algunos personajes secundarios colaboran a presentar el matrimonio de Noriko como algo inevitable. Ocupando algunas formas narrativas de sus primeros filmes, Ozu establece una sutil trama de comedia de enredos, en donde la equívoca posibilidad de que su padre vuelva a contraer matrimonio remece a Noriko arrastrándola a la ira,

la pena, la desazón, y poco a poco a convencerse que, aunque sea contra su voluntad, deberá casarse. El distanciamiento entre padre e hija, el vacío como verdad entre ambos, comienza a instalarse a pesar de ellos mismos y del amor que les une. Revisaremos ahora tres secuencias significativas, en donde una especie de “vacío lleno de sentido” contiene o permite el despliegue de los acontecimientos de los personajes, más allá de sus voluntades o autoconciencia de un yo determinador del propio destino. En primer lugar, padre e hija caminan por una larga calle, sin presencia de otras personas alrededor. El punto de vista de cámara presenta la calle con una extensa perspectiva, un punto de fuga casi infinito. La tensión entre ambos ya existe. De pronto, Noriko dice que tiene otros planes y no continuará la ruta con su padre. Sin más explicaciones, toma la vereda enfrente. Cada uno avanza por este amplio camino infinito –que todo lo contiene– pero por rutas separadas (ver fig. 36 a la 39).



Figuras 36 a la 39: *Primavera Tardía*.

Más adelante, Noriko ha aceptado –sin mayor entusiasmo– contraer matrimonio con un pretendiente que parece ser el adecuado. Al entrar ella a su pieza, vemos ubicado en un borde del plano un vestido de novia. Es un objeto que pasa casi inadvertido, particularmente porque Noriko no se vincula ni visual ni físicamente con el traje. Ella sale de cuadro y Ozu sostiene por varios segundos el espacio vacío en plano general. No recalca el vestido solitario con otro plano específico. No reacomoda el encuadre para señalar el traje como símbolo fundamental. Sostiene el vacío en donde estuvo Noriko, y donde posiblemente estará en el futuro, aun cuando no haya certeza de ello (ver fig. 40).



Figura 40: *Primavera Tardía*.

Ese mismo espacio, que contiene los cuerpos transitando la pantalla y a la vez el traje de novia que inevitablemente Noriko va a vestir, es luego un espacio vacío o abierto en donde caben la pena, el cariño y el dolor de padre e hija. Él trata de explicar a Noriko la imposibilidad de torcerle la mano a los caminos de la vida. Ella, de espaldas a su padre, prefiere guardar silencio y permanecer ahí en el espacio que a ambos los contiene. Shukichi sale de la habitación, se detiene unos segundos en el pasillo y luego continúa hacia su pieza. En un plano cerrado del rostro de Noriko vemos atrás alejarse a su padre, mientras a un costado la acompaña el vestido de novia.

Ahora solitaria, Noriko se permite llorar. El plano final de la secuencia es una imagen del pasillo que numerosas veces Noriko recorrió y que posiblemente recorrerá en el futuro. Sin embargo, ahora está vacío. Durante los largos segundos de la imagen, ese pasillo pareciera *acoger* la pena de padre e hija, pareciera *estar a la espera* de lo que acontecerá (sea lo que sea), pareciera *contener* ecos de la humanidad de Noriko y su padre. *Acoger* porque es en ese espacio tiempo donde ocurre el amor y dolor de padre e hija; *estar a la espera* porque en ese tiempo espacio permanece en potencia el futuro acontecer; *contener* porque es un espacio tiempo que no está ni a favor ni en contra de nada de lo que ha ocurrido y ocurrirá (ver fig. 41 a la 44).



Figuras 41 a la 44: *Primavera Tardía*.

3.8.1 El Jarrón

Como ya hemos comentado, el momento en que Yasujiro Ozu despliega de modo más radical el vacío como *materia cinematográfica* expresiva, es durante la secuencia en que un gran jarrón coexiste, desde una particular dimensión, con padre e hija que se disponen a dormir. Ambos han emprendido un viaje previo al matrimonio y sostienen una conversación en medio de la noche. Ella está a punto de confesarle sus sentimientos más profundos ahora que deberán distanciarse, pero nota que su padre ya se ha dormido. En el silencio profundo que procede a esa triste constatación, aparece un largo plano general de un jarrón solitario, instalado en un espacio vacío y discontinuo del que ocupan Noriko y Shukichi. El espacio-tiempo del jarrón es uno distinto al de padre e hija, pero en el montaje coexiste con ellos y con su propio espacio-tiempo.

Este extenso plano es, desde la perspectiva de esta tesis, una manifestación automática del vacío y ocurre desde diversas dimensiones. Por una parte, el plano del jarrón carece de presencia humana diegética y extradiegética a la vez, al no relacionarse espacialmente con el salón en que Noriko y su padre se han dispuesto a dormir. Desde otra perspectiva, la presencia del jarrón en el espacio vacío no es el resultado de acciones dramáticas previas, ni se constituye en una acción o elemento visual que genere futuras consecuencias narrativas.

Dramatúrgicamente “flota” en un espacio-tiempo indeterminado o mayor, siendo vacío de funciones narrativas. Finalmente, su extensa duración en pantalla, sin presencia humana, sin conexión dramatúrgica, sin conexión espacio-temporal, le asigna una fuerte presencia como vacío vivo, como apertura existencial más allá de los efímeros tejidos relacionales humanos (ver fig. 45 a la 48).



Figuras 45 a la 48: *Primavera Tardía*.

Las lecturas conceptuales-simbólicas de esta imagen son naturalmente numerosas, sino infinitas. Sin embargo, ninguna de ellas logra asir o reducir la representación automática del vacío en pantalla que Ozu instala, a nuestro juicio, de modo riesgoso y magistral. En esta imagen aparece o se manifiesta el *sunyata* o vacío compasivo–luminoso budista, el *mú*, lo nada y todo a la vez de la tradición Zen. Se trata de una imagen que excede por mucho las camisas de fuerza conceptual-explicativas que podría intentar estructurar un análisis más bien narrativo, lingüístico y simbólico. Deleuze reflexiona de este modo:

El jarrón de Banshun se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes. Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambió no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, “un poco de tiempo en estado puro”: una imagen–tiempo directo que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el

cambio se produce. La noche que se muda en día, o a la inversa, remiten a una naturaleza muerta sobre la que cae la luz debilitando o intensificando... La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito. El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella. Las naturalezas muertas de Ozu duran, tienen una duración, los diez segundos del jarrón: esta duración del jarrón es precisamente la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes. Una bicicleta también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada contra la pared. La bicicleta, el jarrón, las naturalezas muertas son las imágenes puras y directas del tiempo. Cada una es el tiempo, cada vez, bajo tales o cuales condiciones de lo que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio. El tiempo es “la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud”. (31–32)

Inmediatamente después de la secuencia del jarrón, el vacío cinematográfico continúa en pantalla. Esta vez se trata de un plano general donde se aprecia un amplio patio de ornamentación japonés, con sus cientos de piedras ordenadas con paciencia infinita, como una especie de dibujo de la materia y del universo. A su alrededor, antiguos muros y techos. El plano se sostiene por varios segundos. Luego, otra imagen del patio de piedras, en que sobresalen dos grandes rocas. Sólo el sonido ambiente acompaña la imagen: los opsignos y los sonsignos de Deleuze se constituyen en tiempo puro en pantalla. En una tercera imagen de esta secuencia, en un amplio plano general se observa a Shukichi sentado junto a su amigo en silencio. Ambos

ocupan una muy pequeña parte de la imagen, están insertos en el gran espacio del patio ornamental (ver fig. 49 y 50).



Figuras 49 y 50: *Primavera Tardía*.

En los dos planos siguientes, los hombres reflexionan de modo muy simple sobre el matrimonio de Noriko, el paso del tiempo y de la vida. A su alrededor se respira el tiempo pausado, los silencios como parte del conversar. Luego, el vacío acontece nuevamente en pantalla. Planos generales sostenidos del patio en soledad. La conversación ocurre en medio de dos grandes vacíos. La reflexión, que es en sí pasajera, se produce y es contenida por estas imágenes amplias de tiempo autónomo (ver fig. 51-52).



Figuras 51 y 52: *Primavera Tardía*.

La secuencia final del filme presenta a Shukichi regresando a casa por la noche, cuando su hija recién casada ya no vive con él. Viene solo y con algunos tragos en el cuerpo, pues compartió algunas copas en el bar con su amigo. Los hábitos de Shukichi son los mismos, pero la emoción que le acompaña es otra al verse solo en medio del espacio vacío. Todo es expuesto cinematográficamente por Ozu de modo sencillo, austero, sin estridencias dramáticas ni visuales. Tras sentarse a pelar una manzana, el cuerpo de Shukichi manifiesta su acontecer interior. Ya sin fuerzas, se permite decaer y aceptar lo que siente. Tras este momento íntimo, Ozu instala como imagen final del filme un extenso plano general del mar. Las olas golpean una y otra vez la orilla. Es un espacio-tiempo abierto y vivo de plena naturaleza en pantalla (ver fig. 55 y 56).



Figuras 55 y 56: *Primavera Tardía*.

En el cine de Ozu nos enfrentamos o vivenciamos el vacío y no a metáforas que lo buscan nombrar. Y esta manifestación del vacío en el cine de Yasujiro Ozu, realizado hace más de sesenta años, nos toca igualmente hoy pues refiere a un campo común de experiencia humana. Insertas en nuestra realidad contemporánea occidental, estas imágenes, pensamientos automáticos del vacío, atañen al hombre y sus grandes preguntas sobre el existir más allá de un

contexto cultural o filosófico determinado, algo similar a lo que ocurre con la obra de Michelangelo Antonioni.

4.0 Existencialismo, vacío y el cine de Antonioni

4.1 Biofilmografía

Michelangelo Antonioni nace en Ferrara, Italia, en 1912. Sus primeros trabajos los realiza en el marco del Neorrealismo Italiano, colaborando como guionista con el destacado director Roberto Rossellini y antes en Francia, como ayudante de Marcel Carné. El primer filme de Antonioni, el documental *Gente del Po*, de 1943, describe en diez minutos la vida cotidiana de hombres y mujeres a las orillas del río Po. La voz en off de una mujer da cuenta de la falta de perspectivas de trabajo para los jóvenes. Actores no profesionales y personas reales del pueblo, dan vida frente a cámara al quehacer diario de la comunidad. Es una obra neorrealista que, según las categorías del investigador italiano Marcos Ripalda, se inscribe dentro de las denominadas “crónicas cinematográficas”. A partir de sus próximos filmes Antonioni se ocupa más del mundo interior de los personajes que de la relación de éstos con el entorno social o geográfico. En sus películas aparece ahora una propuesta cinematográfica más compleja, donde es posible deducir lecturas diversas sobre el devenir humano. En pantalla se despliegan más preguntas que respuestas sobre los personajes y sus derroteros vitales, dando así cabida a lo que el propio Antonioni entiende como vida real en el mundo moderno: la duda, la indecisión, lo fortuito, lo ambiguo. Antonioni de manera consciente decide profundizar el neorrealismo o trascenderlo. Opta por utilizar las herramientas cinematográficas para dar cuenta de la realidad del hombre, pero entendiendo “la realidad” como un espacio más abierto, que incluye por sobre todo el devenir interior, emocional, psicológico, moral, de cada individuo. En una entrevista incluida en su libro *Para mí hacer una película es vivir*, el propio Antonioni señala:

Odio los mecanismos artificiales de la narración cinematográfica convencional. La vida tiene un ritmo completamente diferente, ora precipitado, ora extremadamente lento. En una historia de sentimientos como “L’Avventura” he sentido la necesidad de ligar los sentimientos al tiempo. A su tiempo. Cuanto más veo la película, más me convengo de haber encontrado el ritmo justo, creo que no podría tener otro diferente (20).

Antonioni, al dar un paso más allá del neorrealismo, pone en pantalla un sentimiento profundo del hombre moderno europeo, enfrentado a un fuerte sinsentido existencial. Los horrores de la Segunda Guerra Mundial, el debilitamiento de los códigos morales y de las certezas teológicas occidentales, ponen a la humanidad frente a un abismo en que ya no sirven los históricos sustentos religiosos ni filosóficos. Dentro de su vasta obra, la denominada “Trilogía de la incomunicación”: *La aventura* de 1960, *La noche (La notte)* de 1961 y *El eclipse* de 1962; y posteriormente filmes como *Desierto rojo (Il deserto rosso)*, en 1964, o *Blow up*, en 1966, lo confirman como autor fundamental de esta nueva corriente, la que descarta la narrativa clásica para expresar el devenir profundo e incierto del hombre de la época.

Cinematográficamente, Antonioni entiende la cámara como un observador de la materia sensible en movimiento y no como un lápiz que escribe un discurso que obligatoriamente el espectador debe leer y aceptar. Antonioni lo explica de este modo:

He suprimido todas las conexiones lógicas del relato, los bruscos pasajes de una secuencia a otra, todo lo que hacía que una secuencia sirviera de trampolín para la siguiente, justamente porque me ha parecido, y estoy plenamente convencido de ello, que hoy el cine debe estar más ligado a la verdad que a la lógica. La verdad de nuestra vida cotidiana no es ni mecánica, ni convencional, ni tan artificial como las historias construidas por el cine nos muestran. El ritmo de la vida no es metronómico, es una

cadencia tan pronto acelerada como ralentizada, inmóvil como vertiginosa. Hay momentos de pausa y momentos de aceleración, y son esas variaciones de “tempo” las que deben resurgir a lo largo de un filme precisamente para ser fieles a este principio de verdad. (26)

Como hemos señalado, el cine moderno se desmarca de la tradición fílmica clásica, especialmente la norteamericana, cuyos moldes narrativos eran funcionales y esquemáticos. El cine hollywoodense, que había demostrado gran eficiencia y una fuerte conexión con los públicos masivos, ahora es puesto en cuestión por numerosos creadores que reclaman un cine de arte, expresivo, libre y cuestionador. El teórico norteamericano David Bordwell, en su libro *La Narración en el Cine de Ficción*, realiza un detallado análisis de las rígidas fórmulas de la industria cinematográfica estadounidense. Un cine de gran éxito comercial, pero encerrado en sus propios límites. Bordwell señala:

“Si el protagonista de Hollywood corre hacia su objetivo, el protagonista del cine de arte y ensayo se presenta deslizándose pasivamente de una situación a otra... Si el protagonista clásico lucha, el protagonista a la deriva sigue un itinerario que contempla el mundo social del filme... En general, como las conexiones causales de la historia se han debilitado, los paralelismos ocupan el primer plano. Las películas afinan la delineación del personaje impidiéndonos comparar agentes, actitudes y situaciones”. (208)

Por su parte, el teórico alemán Siegfried Kracauer señala en su obra *Teoría del Cine* que el ejercicio cinematográfico posee potencialidades que él denomina “afinidades” con la realidad. Estas son: *lo indeterminado* (lo ambiguo, lo ambivalente del devenir humano), *lo fortuito* (la no causalidad, sino que la casualidad), *lo interminable* (el espacio sin fin que puede mirar la cámara en movimiento), *lo no escenificado* (personas y lugares reales en cuadro). Kracauer distingue

—especialmente en el cine documental y el cine moderno— esa capacidad de manifestar la amplitud fenomenológica de la realidad. Por tanto, no se trataría de una realidad única y monolítica, sino azarosa, ambigua, de múltiples interpretaciones (89-93). Ya no hay un discurso rígido en pantalla que el espectador debe necesariamente leer y entender, sino más bien —como señala Gilles Deleuze—, imágenes que contienen en sí un tiempo vivo, por así decirlo, y por tanto abierto a la lectura del espectador. En su libro *En Torno al Nuevo Cine Italiano, Los años sesenta: realismo y poesía*, el catedrático español Ángel Quintana señala de modo simple pero contundente cómo Gilles Deleuze caracteriza el cine moderno, del que Antonioni es precursor:

Al final de su libro *La Imagen Tiempo*, Gilles Deleuze constata que en el cine nacido en Europa después de la Segunda Guerra Mundial el problema del espectador ya no consiste en preguntarse *¿Qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?*, pregunta característica de la imagen movimiento. El nuevo reto consiste en llegar a plantearse *¿Qué es lo que hay para ver en la imagen?* Para Deleuze el nuevo modelo de cine rompe con las sensaciones senso-motrices de un modelo cinematográfico en el que el tiempo era la medida del movimiento, para privilegiar un cine en el que el tiempo fluye como opción nueva y acaba reflejando el sin sentido de la sociedad y su tiempo”. (20)

Al aceptar (o buscar) en pantalla el curso pleno y efectivo del tiempo, al incluir la ambigüedad natural de los comportamientos humanos, al exponer el azar y la no-causalidad de los hechos como motor impreciso de la vida, Antonioni abre espacio no sólo a un nuevo cine, sino también a las corrientes de pensamiento filosófico de la modernidad. Las nuevas incertidumbres y preguntas sobre el sentido del existir se expresan en sus imágenes, como ocurre en *El desierto rojo*, donde la enorme infraestructura productiva moderna sugiere una presencia extraña y amenazadora. Giuliana (Mónica Vitti) y su hijo deben desplazarse por un territorio frío,

de fuerte desamparo y creciente contaminación. En esta escena del filme, ganador del León de Oro a la mejor película del Festival de Cine de Venecia en 1964, Antonioni además utiliza el color como fuerte herramienta expresiva (se trata de su primera película en color). El tono gris reinante en el plano hace resaltar aún más el abrigo verde de Giuliana, metáfora quizás del estado angustioso y confuso de su alma (ver fig. 57).



Figura 57: *Desierto Rojo*.

Más tarde Giuliana, su marido Ugo (Carlo Chionetti) y un grupo de amigos, tratan infructuosamente de dialogar, de entenderse, en medio una densa niebla. Hace sólo un par de horas todos ellos bebían y reían en una curiosa fiesta, encerrados en una garita del puerto. Ahora, un manto de incomunicación y ensimismamiento los distancia a pesar de estar físicamente muy cerca los unos de los otros. Es el estado de estos personajes, pero lo es también de la sociedad desde la mirada de Antonioni (ver fig. 58).



Figura 58: *Desierto Rojo*.

En *Blow up*, un grupo de inesperados mimos recorren las calles de la ciudad. Ellos no poseen conexión argumental alguna con los personajes protagonistas ni con la historia. Sin embargo, tienen una presencia notoria tanto al inicio como al final del filme. Se trata de una especie de ambiguo y abierto teatro del absurdo, una representación del absurdo del existir en la ciudad (ver fig. 59).



Figura 59: *Blow up*.

En esta escena, el grupo de mimos observa atentamente el partido de tenis que dos de ellos ejecutan, sin raquetas y sin pelotas. Lo mismo hace el protagonista, Thomas (David Hemmings), quien, tras unos segundos de incredulidad, se entrega al absurdo de una situación tan absurda como la historia que acaba de vivir. Lo ambiguo, lo indeterminado, la no existencia de un sentido férreo y único es lo que vive en pantalla (ver fig. 60).



Figura 60: *Blow up*.

En la secuencia final de *La noche*, el matrimonio protagonista recorre un enorme jardín vacío, sin saber si su larga relación de pareja aún tiene sentido y –más aún– si sus propias existencias tienen alguna certeza de rumbo. Lidia (Jean Moreau) y Giovanni (Marcello Mastroianni) han sido parte de una lujosa, masiva y alocada fiesta de alta sociedad. Lidia jugó con la posibilidad de un affaire con uno de los invitados, pero sin verdadero interés. Luego, presenció a su marido besando a la joven y atractiva hija del dueño de casa. Más que celos, se instala el sinsentido de su relación. Por más que Giovanni le declare su amor, sus palabras se escuchan tan vacías como su ánimo y el espacio que los cobija (ver fig. 61).



Figura 61: *La Noche*.

Traigamos de vuelta la definición de vacío que hemos propuesto para esta tesis: La manifestación –a través de imágenes visuales y sonoras– de tres momentos fílmicos: espacios vivos y en movimiento, pero sin presencia humana; espacio–tiempo en pantalla que no contiene función narrativa alguna; espacio–tiempo que precede y acompaña todo lo que existe. En la obra de Michelangelo Antonioni –así como ocurre con Ozu–, la manifestación del vacío en pantalla se constituye precisamente en uno de sus más poderosos recursos expresivos. En cuanto a los personajes, es difícil para el espectador y para ellos mismos descubrir sus motivaciones internas, siendo por tanto el deambular emocional-vital el derrotero de sus historias. El vagabundeo, descrito por Bazin como característica clave del personaje moderno, aparece de modo habitual en caracteres como Lidia, quien recorre las calles de la ciudad sin objetivo, sin rumbo conocido, a la deriva, como ocurre también con su propia vida y la relación con su esposo Giovanni (ver fig. 62).



Figura 62: *La Noche*.

El vacío forma parte sustantiva de los filmes de Michelangelo Antonioni, particularmente desde la “Trilogía de la incomunicación” en adelante. Un vacío donde incluso cierta presencia humana no pareciera alterar la sensación de vacuidad, sino que la profundiza. El humano como una isla en un mar nublado, como si sus acciones y gestos no pudieran prolongarse en la sociedad, algo así como gestos vacuos en la manifestación de lo que existe. Los mimos de *Blow up* parecieran venir de ninguna parte en particular y dirigirse a ningún sitio en concreto. Son deambulantes perpetuos, quizás metáfora del absurdo, quizás un simple divertimento en medio del vacío (ver fig. 63).



Figura 63: *Blow up*.

En la secuencia final de *El eclipse*, que analizaremos en detalle más adelante, una serie de imágenes visuales y sonoras se alojan en pantalla de modo autónomo a la trama y de forma independiente de los personajes en un despliegue cinematográfico que antecede o precede todos los elementos del relato en cuadro y *off* cuadro. Es decir, en esas imágenes que parecieran constituir un tiempo-espacio autónomo, conviven por ausencia los personajes protagónicos hasta pocas escenas atrás, su pasado y su futuro, y todo el contexto histórico europeo contemporáneo: es el vacío como espacio de la existencia (ver fig. 64).



Figura 64: *El Eclipse*.

4.2 El vacío y el existencialismo

A mediados del siglo veinte, los cimientos filosóficos y religiosos, expresados en diversos “esencialismos” que hasta la fecha sustentaban y orientaban la existencia de las sociedades occidentales, fueron remecidos y puestos en duda por una nueva y radical corriente de pensamiento: el existencialismo. Antonioni es un artista contemporáneo a este derrumbe y desde su sensibilidad cinematográfica expresa parte importante de las nuevas preguntas del hombre moderno. Aun cuando dentro del existencialismo coexisten distintas sensibilidades, todas ellas representan una verdadera revolución en la filosofía occidental, con ecos y repercusiones hasta nuestros días. El existencialismo fue entretejiendo sus enunciados desde el siglo XIX con las aportaciones teóricas de Søren Kierkegaard (a quien se le consigna como precursor del movimiento) y Friedrich Nietzsche, y luego a través de Edmund Husserl, Karl Jaspers, y en particular Martin Heidegger, quien –aun cuando no se autodefine como tal– desarrolla un corpus de pensamiento medular para su constitución definitiva. Quienes explícitamente declaran al existencialismo como afirmación filosófica sobre el devenir humano o como una corriente que desafía el pensamiento occidental, son los franceses Jean Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir y Gabriel Marcel, entre otros. Resultaría temerario intentar en pocas páginas desplegar y resumir el pensamiento existencialista, de modo que nos concentraremos en recorrer sus claves reflexivas respecto del *vacío* y *la nada*, debido a que son aquellas las que observamos en la representación cinematográfica de Antonioni y Ozu. Existencialismos ateos y cristianos, “positivos” y “negativos”, subcorrientes como el nihilismo, conceptualizaciones como “el absurdo” o el “sinsentido” de la existencia, son todos resultados del contexto de pensamiento existencial, por tanto, los incluiremos en el análisis de esta corriente filosófica, generadora de fuertes polémicas especialmente en la primera mitad del siglo XX.

Como señaláramos, después de dos terribles conflagraciones mundiales se instala en Occidente una amplia y compleja crisis en sus cimientos morales y filosóficos. Ni las creencias religiosas, los pensamientos idealistas o el positivismo cientificista dan respuesta suficiente a los nuevos cuestionamientos del hombre y su acontecer. El fuerte malestar racional e irracional, visible en un amplio sentimiento de desesperanza y apatía en la población, se expresan a través de muy distintas vías. No es de extrañar entonces que el existencialismo tome una fuerza inusitadamente masiva e incluso popular a través de canales distintos a la academia y el ejercicio filosófico tradicional. La literatura, el cine, las columnas de opinión en revistas y diarios, el teatro, y el arte en general, son espacios de difusión que extienden y fortalecen esta corriente de pensamiento, este “estado de ánimo”, esta sensibilidad, transformando a algunos de sus expositores, como Jean Paul Sartre o Albert Camus, en figuras de amplio reconocimiento, cual verdaderos “rock stars” de amplios públicos del siglo XX.

En el campo filosófico, Martín Heidegger desarrolla extensamente un concepto clave para el existencialismo: el *Dasein*, o el “ser ahí”. Es decir, el “ser existiendo” o “existente”. Se trata de un giro fundamental en la concepción del Ser: ahora es un ser que no posee una esencia primera, para –a partir de ello– existir. Ahora es *en el propio existir* que el ser “es” o “va siendo”. Resulta interesante revisar algunas traducciones de Heidegger del alemán al español donde se explica el *Dasein* como “el ahí del ser”. Es decir, el acento está en el acontecimiento o instante de “estar existiendo” del ser. Es en ese *estar siendo* que el ser se esencia a sí mismo, en que va construyendo o expresando su esencia, la que no posee antes. Heidegger se pregunta ahora por el “ser en el mundo”, un existente capaz de ser consciente de su estado de arrojo en el mundo, y diferente –por tanto– del Ente, que simplemente es. El “ser ahí” está frente a un mundo indeterminado y abierto de posibilidades. Puede o debe elegir inevitablemente su existir. El

Dasein está así ante dos posibles caminos, elegir libremente entre las posibilidades y realizar su proyecto de existir, o perderse a sí mismo renunciando a realizar su propia existencia, lo que Heidegger denomina la “vida auténtica” o la “vida inauténtica”. Arrojado así al devenir existencial, el *Dasein* se enfrenta de modo inevitable a la angustia, sentimiento descrito por los distintos pensadores existencialistas como base del existir humano. En *El Ser y el Tiempo*, Heidegger señala:

El *Dasein* existe siempre por mor sí mismo. “Mientras está siendo”, hasta su fin, se comporta en relación a su poder-ser. Incluso cuando, todavía existiendo, no tienen nada más “ante sí” y ha “cerrado su cuenta”, su ser está todavía determinado por el “anticiparse-a-sí”. La desesperanza, por ejemplo, no arranca al *Dasein* de sus posibilidades, sino que es solamente un modo peculiar de estar vuelto hacia esas posibilidades. No menos encierra un “anticiparse-así” el “estar dispuesto a todo”, sin ilusiones. En efecto, este momento estructural del cuidado dice inequívocamente que en el *Dasein* siempre hay algo que todavía falta, que, como poder-ser de sí mismo, no se ha hecho aún “real”. En la esencia de la constitución fundamental del *Dasein* se da, por consiguiente, una permanente inconclusión. El inacabamiento significa un resto pendiente de poder-ser. (257)

Puesto el hombre en un mundo en donde no hay principios esenciales previos que orienten o determinen su proceder, “arrojado” al mundo como “existente”, el hombre está “obligado a ser libre”, obligado, por tanto, a tener que elegir permanentemente su actuar. Surge así la angustia como sentimiento irracional base de la existencia del hombre. La “angustia” se convierte, entonces, en uno de los elementos centrales del pensamiento existencialista, aun

cuando los distintos pensadores le asignen interpretaciones relativamente diversas. De esto dice Heidegger:

El fin amenaza al *Dasein*. La muerte no es algo que aún no esté—ahí, no es el último resto pendiente reducido a un mínimo, sino más bien una inminencia... La muerte es una posibilidad de ser de la que el *Dasein* mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el *Dasein* mismo, en su poder-ser más propio, es inminente para sí... La condición de arrojado en la muerte se le hace patente en la forma más originaria y penetrante en la disposición afectiva de la angustia. La angustia ante la muerte es angustia “ante” el más propio, irrespectivo e insuperable poder-ser. El “ante qué” de esta angustia es el estar-en-el-mundo mismo. El “por qué” de esta angustia es el poder-ser radical del *Dasein*. (271)

Compartiendo la angustia como base o motor del existir, surgen distintas expresiones o corrientes dentro del existencialismo. El sinsentido, el absurdo, el nihilismo, entre otras. El nihilismo, que para algunos pensadores es una corriente propia y diferenciada en sí misma, afirma el “sinsentido esencial” de la existencia. Arrojados al mundo sin estructuras ni horizontes, el nihilismo declara su inevitable perplejidad y desazón, transformándose en una fuerza que hace parecer dicho sinsentido como algo que afecta no sólo la vida sino también la propia muerte, como una fuerza que quita sentido a la muerte misma. Otra vertiente es el absurdo, donde expresiones tanto filosóficas como artísticas desarrollaron una actitud de relación con la existencia de modo ilógico, irracional, lúdico, por tanto, esencial e inevitablemente absurdo. Se trata de reconocer el sinsentido como espacio natural de la existencia, postura que contiene aspectos crecientes de humor intelectual-amargo-negro de gran valoración de lo espontáneo. Lo

absurdo se constituye como un modo de existir, de pensar, de comprender aquello que es esencialmente incomprensible. Norberto Bobbio, en su libro *El existencialismo* señala:

Jamás una crisis de la filosofía ha comenzado en el seno mismo de la filosofía oficial con tanta fruición por la negación, y adviértase que éste es, precisamente, el primer motivo, el motivo esencial del escándalo que cusa el existencialismo. Es verdad, por otro lado, que por vez primera la filosofía académica y universitaria, que había llegado disgregada y enclenque a una fase de disolución, ha escuchado la voz de dos pensadores solitarios, anti universitarios y antiacadémicos por excelencia. En efecto, no se comprende la crisis filosófica actual si no se repara en la circunstancia de que, entre la filosofía actual de los “sabios” y la de los existencialistas, se han interpuesto tanto la desesperación de Kierkegaard como el escarnio de Nietzsche... en la experiencia filosófica del existencialismo vienen a andar a la par... tanto la filosofía de la crisis como la crisis de la filosofía. (31)

Desde Kierkegaard en adelante la gran revolución filosófica surge al cuestionar aquello que sustentaba todo el pensamiento occidental: el Ser posee ex ante una esencia. Una esencia que lo precede y que lo constituye como tal. Los esencialismos son puestos en cuestión y la corriente existencialista va socavando este cimiento para afirmar que no hay una esencia que defina al ser, ya que lo único y primero que hay son “existentes”, seres que precisamente a través de su existir van expresando o construyendo su esencia. No hay un Dios que determine la esencia humana. No hay preceptos fundamentales que definan al ser y que lo determinen como ser bueno o malo. Ni Dios ni ideas primarias deterministas del existir humano. Sólo humanos arrojados al existir, un existir hacia la muerte (según Heidegger), libres de decidir su actuar o existir (según Sartre y Camus); remecidos por la angustia al tomar conciencia de su condición de existente en el mundo,

libres de elegir su existir, aun cuando no estén libres de tener que elegir. El filósofo francés Paul Foulquié, en su texto *El existencialismo* señala:

Estudiemos la moral de los grandes filósofos esencialistas. Estudiemos la moral de los grandes filósofos griegos, la de los pensadores cristianos, la de los ateos del siglo XVIII o la de los agnósticos del XIX; veremos como todos admiten un tipo de hombre considerado como ideal y hacia el cual es... bueno y bello tender. El existencialista consecuente, por el contrario, no admite ninguna norma: cada cual debe hacerse las suyas. Lo que debe ser no se haya escrito en ninguna parte. Una vez admitido el mundo inteligible, los platónicos no tenían que esforzarse mucho para dar una orientación, por lo menos teórica, a la actividad humana: vivir como hombre consistiría en acercarse lo más posible a la Idea de hombre, en forjar la propia conducta según la Idea de Bien, fuente de todo ser. En las perspectivas del platonismo agustiniano, la acción de estas ideas tomaba potencia incomparable, por ser las ideas de un Dios creador y remunerador, por ser las ideas encarnadas en Cristo... Al hacerse laica la moral, se hace, en cambio, muy difícil... dar un fundamento al deber. (78)

El pensamiento existencialista expuso desafiantes preguntas y complejas sentencias que ponían en cuestión siglos, tanto de sentido común como de pensamiento teórico. ¿Por qué entonces surgió esta especie de “popularidad masiva” de Sartre y del existencialismo? Muy probablemente porque permitía vehiculizar la rabia, la impotencia y el dolor de miles de conciencias que no lograban explicar en modo alguno el horror de la guerra; porque el existencialismo manifestaba una mirada crítica respecto del individualismo material y economicista que se observaba en el cotidiano. Por otro lado, el existencialismo era el resultado de un largo y muy profundo proceso de cambio en las ideas medulares de Occidente, y

“estallaba” o se hacía visible súbitamente a través de estas expresiones de cultura –a veces más bien cultura popular–, pero se trataba entonces de un giro radical en la historia de la filosofía o el pensamiento. Sartre dice:

En términos filosóficos, todo objeto posee una esencia y una existencia. Una esencia, esto es, un conjunto constante de propiedades; una existencia, o sea una cierta presencia efectiva en el mundo. Muchas personas creen que la esencia llega primero y la existencia después... Esta idea tiene su origen en el pensamiento religioso; en los hechos, aquel que quiere levantar una casa es preciso que sepa exactamente qué clase de objeto va a crear; aquí la esencia precede a la existencia; y para todos aquellos que creen que Dios ha creado a los hombres, es natural que el Creador lo haya hecho refiriéndose a la idea que tenía de ellos. Incluso muchos que no tienen fe han conservado esta opinión tradicional de que el objeto no ha existido jamás sino en conformidad con su esencia y todo el siglo XVIII creyó que existía una esencia común a todos los hombres que denominó *naturaleza humana*. El existencialismo sostiene, por el contrario, que en el hombre –sólo en el hombre–, la existencia precede a la esencia. Esto significa, sencillamente, que el hombre primero es y luego *es esto o lo otro*” (citado en Foulquié 81)

4.2.1 La libertad, elegir

Para los existencialistas, y en particular para Heidegger, la angustia, ese inevitable sentimiento frente a un mundo sin una estructura previa que asegure el buen camino, puede ser un *mordisco existencial* que gatille en el hombre la opción de elegir, de manera consciente, cada acto. La angustia por tanto empujaría al Ser a decidir de manera libre y actuar consciente de todo su actuar, asumiendo por tanto las consecuencias de lo decidido. Si obra de este modo, el Ser

realiza una vida auténtica. Al contrario, la vida inauténtica es aquella en que el hombre ni siquiera percibe la angustia ni es consciente de ella, y camina ciego sin ver su condición de *ser arrojado al mundo*. Vida inauténtica es también la de quien abiertamente opta por ignorar la angustia y actúa simulando ante sí y los demás las supuestas normas irrestrictas del buen o mal hacer. Como señala Bobbio:

Heidegger nos habla de la inautenticidad, frente a lo cual tenemos el camino de la autenticidad, que es aquel en que el hombre, en su angustia ante la perspectiva de la nada que le revela la verdad acerca de su propia naturaleza, vuelve hacia sí mismo, después de haber andado perdido en lo impersonal, y encuentra la más original o genuina verdad sobre sí mismo en la *resolución anticipatoria*. (75)

En palabras del propio Heidegger, “no es un truco para superar a la muerte, sino una comprensión que sigue al despertar de la conciencia y que nos abre, hasta la muerte, la posibilidad de hacerse uno mismo dueño de la vida y de destruir radicalmente todo efímero disfraz (357). La subjetividad de cada hombre al tomar decisiones adquiere un valor esencial. El existir se constituye –o se construye– desde el propio quehacer, desde la propia visión u opción personal. Esta concepción filosófica fue criticada por cuanto según sus detractores representaba una relativización moral y por tanto una grave deshumanización del hombre. Una fuerte demonización del existencialismo, particularmente desde la visión religiosa católica, se instaló en el debate intelectual de la época en una especie de cruzada de defensa de los valores tradicionales. El propio Norberto Bobbio ironiza respecto de la mirada crítica de la sociedad que postula el existencialismo:

Pereat mundus, siempre que yo pueda salvar mi singularidad incontaminada del contagio de los demás, y mi libertad absoluta frente a la nada a la cual aspiro; siempre que pueda

seguir preservando mi dulce angustia del contacto con la tranquilidad vulgar de la masa, cultivando mi desesperación en el secreto y en el silencio de mi alma, no turbada por la muchedumbre vocinglera que afuera, en el mundo, lucha por la vida, se agita, brega, esclava de sus propias necesidades y deseos. Y cuando este mundo está a punto de perecer— desgarrado por sus propias contradicciones, descompuesto por la falta de una regla a la cual someterse, entonces solamente el filósofo existencialista podrá celebrar su propio triunfo entre las ruinas, como espectro de una balada romántica. ¿Y qué más es el hombre que el existencialismo perfila sino un espectro que da vueltas entre las sombras, porque es una sombra él mismo; ya que no teme a la muerte, más aun, la enfrenta a cara descubierta, ¿porque él mismo ya está muerto? Para el mundo de los muertos, una filosofía de espectros. (108)

Jean Paul Sartre reaccionó explícita y directamente a estos cuestionamientos que apelaban no sólo al campo de la reflexión teórica, sino también al sentido común de la ciudadanía que comenzaba a abrazar el pensamiento existencialista. En su texto respuesta a estas críticas, *El existencialismo es un humanismo*, Sartre señala:

El existencialismo ateo que yo represento... declara que si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre, o como dice Heidegger, la realidad humana. ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define... El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así, pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que

no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace... éste es el primer principio del existencialismo. Es también lo que se llama la subjetividad. (3)

Para los existencialistas cristianos aun cuando exista un Dios, el hombre se constituye en su propio existir y no está ausente en él la angustia de elegir su actuar de modo permanente. La fe no está dada como una carta de navegación a priori, sino como una disposición a existir y en ese existir manifestar un modo de ser cristiano. Así lo explica Foulquié:

En las perspectivas de Gabriel Marcel, Dios no representa el mismo papel que en la filosofía esencialista. No solo no es en el espíritu divino o en su luz donde se nos aparece el tipo a realizar, sino que este tipo no se presenta tampoco como pensado o querido por Dios, o no se presenta, de ninguna manera. Es nuestro ser mismo el que, por su interno dinamismo, se dirige hacia un mejor del que no tenemos conocimiento explícito sino después de haberlo alcanzado... La fe, tal como la concibe Gabriel Marcel, no es intelectualista. Depende, esencialmente, de disposiciones morales y de una actitud de la voluntad. El sentimiento de lo absurdo de la vida y la desesperación que este sentimiento incluye parecen naturales... Confiesa incluso la posibilidad de refutar a los partidarios del suicidio: el consentimiento a la vida es cosa de libre opción y un acto de fe. Él, por su parte, ha realizado esta opción. Así escapa al negro pesimismo de los existencialistas ateos, que se observa también en Kierkegaard. (139)

4.2.2 ¿La Iluminación en el umbral existencialista?

Para efectos de esta tesis resulta muy interesante revisar la curiosa similitud que es posible detectar entre un párrafo de la novela *La Nausea*, de Jean Paul Sartre, y el relato que realiza el Buda Shakyamuni al momento de alcanzar la iluminación. En términos generales, budismo y existencialismo parecen corpus filosóficos distantes, lejanos. Ambos ofrecen lecturas distintas del vacío y especialmente respecto de su repercusión en la existencia del hombre. Sin embargo, la descripción que Sartre realiza en el texto donde declara sentirse “como iluminado” posee diversas expresiones que hacen eco en la sabiduría que el Buda manifestó al comprender de manera profunda “la verdadera naturaleza de las cosas”. Según señala el relato tradicional, previo a iluminarse el Buda Shakyamuni convivió con diversas tradiciones meditativas del siglo cuarto antes de Cristo, sin encontrar una respuesta definitiva a su búsqueda espiritual. Por ello decide realizar un acto de profunda entrega, sentándose a meditar por 49 días bajo el Bodhi, un antiguo y frondoso árbol sagrado dotado de fuertes y profundas raíces. En su extenso ejercicio de meditación, el Buda va abandonando o disolviendo toda conceptualización mental que intentara explicar, nombrar, o separar lo que está ocurriendo; va disolviendo la idea de separación en distintas partes de un todo fenomenal manifestándose. Así, después de trascender toda ilusión de permanencia esencial de las cosas; después de enfrentar al demonio Mara (que lo tienta con la esperanza de poseer un ego); después de ser simplemente luz en las cosas... Mara le dispara una última tentación al decirle que, aunque se haya iluminado, no hay un testigo que lo acredite. Frente a ello, el Buda simplemente hace un gesto con su mano, toma un puñado de arena y señala: “la tierra es mi testigo”. Simplemente la tierra es testigo de la iluminación, que no es más que un estar plenamente presente en unión con la manifestación fenoménica de todo lo que acontece.

En *La Nausea*, Sartre narra cómo el protagonista (narrador de la experiencia) va disolviéndose en lo que observa, señalando que aquello le hace sentir algo similar a “la iluminación”. Como en mucha de su producción literaria, lo que Sartre hace es desarrollar un pensamiento filosófico a través de una expresión sensible, estética. Su “iluminación” apunta a un existir en el mundo de modo directo, desnudo, más plenamente abierto al acontecer. Es sin duda una expresión de inspiración existencialista, pero que posee interesantes similitudes con la descripción que el Buda hace de los momentos previos a alcanzar la iluminación. Es clave para efectos de nuestra tesis recalcar que estas similitudes se hallan en los “momentos previos” a lo que el Buda describe como “alcanzar la iluminación”, asunto que profundizaremos más adelante. Pero, escuchemos a Sartre a través de su personaje Antoine Roquentin:

Pues estaba yo sentado en aquel momento en el jardín público. La raíz del castaño se hundía en la tierra hasta debajo de mi banco. Yo no me acordaba ya de que fuera una raíz. Las palabras se habían desvanecido y con ellas el significado de las cosas, su utilidad, los débiles signos que los hombres han trazado en su superficie. Yo estaba sentado un poco inclinado hacia el suelo, la cabeza baja, solo frente a esta masa negra y nudosa, enteramente bruta y que me daba miedo. Y entonces me sentí iluminado. Se me corto el aliento. Jamás, antes de estos últimos días, había sentido lo que quería decir “existir”. Yo era con ellos: “el mar es verde; esta punta es blanca, allá arriba hay una gaviota”. Pero yo no sentía que todo eso existiera, que la gaviota fuese una “gaviota existente”. Corrientemente la existencia se esconde. Está aquí, alrededor de nosotros, en nosotros, es nosotros, no se puede decir dos palabras sin hablar de ella y, finalmente, no se la toca siquiera. Cuando yo creía pensar en ellos debo creer que no pensaba en nada, que tenía el cerebro vacío o apenas una palabra en el cerebro, la palabra “ser”. O entonces yo

pensaba... ¿cómo decirlo?, pensaba en la *pertenencia*; me decía que el mar pertenecía a la clase de objetos verdes o que el verde formaba parte de las cualidades del mar. Incluso cuando miraba las cosas a cien leguas de pensar que existieran y se me aparecían como una decoración. Las tomaba en mis manos, me servían de útiles o herramientas, preveía sus resistencias. Pero todo esto ocurría en la superficie. Si se me hubiese preguntado lo que era la existencia, hubiese contestado de buena fe que no era nada. Apenas una forma vacía que venía a añadirse a las cosas desde afuera sin cambiar nada a su naturaleza. Y, de pronto, he aquí que todo esto estaba allí y estaba claro como la luz; la existencia se me había súbitamente develado. Había perdido su aspecto inofensivo de categoría abstracta y era la masa misma de las cosas; esta raíz estaba amarrada a la existencia. (citado en Foulquié 61)

En estas líneas, Sartre da cuenta de una experiencia de toma de conciencia del acontecer fenoménico más allá de lo conceptual, lo racional, lo analítico. Lo que hace el protagonista de la novela es poner palabras a una vivencia no verbal, de contacto directo con lo que sucede tal cual sucede, no estructurado por verbo ni concepto alguno. El Buda, en los instantes previos a iluminarse, describe de modo similar su apertura lúcida al vacío, desprovisto de una voz (un yo o ego) que “ nombra la experiencia”, que contacta o se “funde en ella” en la experiencia. Todo ser humano, existencialista, budista, agnóstico, con o sin etiqueta de un tipo de pensamiento, ha tenido experiencias de contacto directo preconceptual con el acontecer, especialmente en los primeros años de vida. La reacción habitual frente a ese momento es “ nombrar” lo que acontece (calificar, catalogar, aceptar o rechazar), cerrando la experiencia directa en ese mismo gesto de pensamiento. El Buda, frente a la experiencia de estar en la experiencia sin nombrarla, permanece por tanto en el vacío, da desmesurados pasos de apertura y avanza hacia la disolución

completa del yo. Por su parte, frente al vacío el pensamiento existencialista se detiene y reconoce la angustia de la ausencia de base. Por tanto, frena (a nuestro juicio) la posible experiencia posterior de aceptación del vacío como contenedor abierto del existir. A partir de allí, el existencialismo elaboró una vasta arquitectura conceptual respecto del hombre y la nada. El protagonista de *La Nausea*, en el abismo de una experiencia directa sin base, retrocede y construye una vasta y dolorosa explicación respecto de lo inevitable que es la total libertad de elección frente al mundo. Este repliegue del pensamiento occidental, Heidegger lo expresa en su libro (*A la base del pensamiento*) de este modo: “Quizás un día el pensamiento no se asuste ante la pregunta de si el claro, lo abierto libre, no sea precisamente aquello en lo que el espacio puro y el tiempo extático y todo lo presente y ausente en ellos tengan primero el lugar que reúne y acoge todo” (72–73, la traducción del alemán es mía).

A nuestro juicio, lo que hace Heidegger aquí es explicitar la actitud de retroceso o freno por parte del pensamiento occidental en general y el existencialismo en particular, frente a la Shunyata o el “vacío luminoso” descrito o desarrollado en el pensamiento oriental. Heidegger también señala que es posible que alguna vez el pensamiento occidental pierda el miedo al vacío o el claro, “no sienta miedo” ante lo abierto libre, y avance hacia la concienciación de que en dicho vacío-claro se halla todo lo presente y ausente, que es ese espacio puro y ese tiempo extático el que reúne y acoge todo. En este sentido, podríamos señalar que, si bien hay aproximaciones similares al fenómeno del vacío entre lo descrito por Sartre en *La Nausea* y lo señalado por el Buda en su relato tradicional sobre la iluminación, éstos derivan en reacciones o posturas filosóficas muy disímiles ante lo claro, lo vacío luminoso.

En lo cinematográfico, a nuestro juicio es posible observar un fenómeno similar al comparar la obra de Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni, pues ambos despliegan imágenes

de manifestación del vacío, sin embargo, Ozu acepta y acoge el vacío como espacio fundamental del acontecer, mientras que Antonioni resiente la angustia que este espacio sin respuestas ni sentido genera en el hombre moderno. Ambos autores expresan en sus imágenes aquello vívido que hay en el tiempo-espacio no causal que ocurre en pantalla y a sus personajes. Antonioni agrega a dicha experiencia elementos cinematográficos que manifiestan la angustia de la no base; mientras Ozu expresa la aceptación nostálgica o cariñosa del vacío como contenedor de todo lo que ocurre. Ozu pareciera abrirse a una valiosa vastedad del vacío como ocurre en *Cuentos de Tokyo*, cuando el matrimonio ya mayor entiende que sus hijos no tienen tiempo para acompañarlos porque ya han armado sus propias vidas. Frente a la inmensidad del mar comparten en paz un tiempo abierto, vacío de certezas, simplemente sintiendo la verdad última del existir, ese flujo constante de creación y muerte de todo (ver fig. 65).



Figura 65: *Historias de Tokio*.

Antonioni en tanto manifiesta en sus imágenes la angustia del hombre frente a la nada: como en *La aventura*, cuando Sandro y Claudia confirman la desaparición de Ana (novia y amiga, respectivamente). Hay silencio entre ellos, un fuerte viento y el inmenso cielo de nubes

negras los rodea. Están perdidos, en el centro de una isla, sin poder encontrar a la mujer que los une y los separa, y sin poder encontrarse a sí mismos (ver fig. 66).



Figura 66: *La aventura*.

4.2.3 La Nada, ¿Vacío o Vacuidad? y el *Big Bang*

Tanto en la sabiduría o filosofía budista como en la corriente existencialista, el vacío es un concepto central de su reflexión, búsqueda o cuestionamiento. Ambas apuntan al sentido último del quehacer humano en el mundo. Desde nuestra perspectiva, el propio surgimiento del universo, expresado como un destello original en la teoría del *Big Bang*, arroja valiosas luces para situar de un lado la manifestación fenoménica del vacío budista, y del otro la definición de la nada y el vacío desde la perspectiva existencialista.

La teoría del *Big Bang* fue constituyéndose a través de las aportaciones de distintos científicos, entre ellos el matemático ruso Alexander Friedmann y el astrónomo belga Georges Lemaître. En 1948, el físico ucraniano George Gamow nombra como *Big Bang* el fenómeno iniciático que provocaba la expansión del universo. Esta teoría señala que antes del *Big Bang*, en una reducidísima concentración de masa y energía, no existía tiempo ni espacio, por lo tanto, nada de espacio-tiempo había que permitiera la existencia fenoménica de algo. Nada había ni

podía haber más allá de esos pocos milímetros de “magma universal”. Su tremendamente violenta explosión generó flujos gigantescos de energía y materia en cosa de fracción de segundos, “abriendo” el espacio-tiempo en derredor y continuando por millones de años, expandiéndose en la constitución vívida del Universo. Desde esta observación del fenómeno del *Big Bang*, podemos deducir que el Todo requiere espacio-tiempo para existir, para ser potencia y manifestación fenomenológica en movimiento. Al manifestarse, simultáneamente genera y se regenera. Esto último se relaciona muy directamente con la concepción budista del vacío: es un espacio luminoso y compasivo que contiene el todo. Tras el *Big Bang* se “rompe” la nada, se la derrota al mover sus “fronteras” de ausencia espacio-temporal, y la existencia se abre paso generando un vacío plenipotenciario en donde todas las manifestaciones fenomenológicas pueden suceder y van sucediendo a la vez. En segundo lugar, si por vacío entendemos un “vacío de sentido”, es decir, la inexistencia de un fundamento orientador del devenir del hombre, budismo y existencialismo comparten dicha conceptualización, pero proponen frente a ello una visión y una disposición existencial distinta. Como hemos visto, los pensadores existencialistas se detienen reflexivamente frente al vacío y reaccionan a partir de la natural angustia que ese abismo les provoca. Por el contrario, el budismo incentiva a sus discípulos a acercarse al vacío (la Shunyatha), a reconocer la inexistencia de algo separado del vacío –llamado “yo” o “ego” para con ello avanzar hacia la iluminación, o hacia lo que Heidegger denomina “lo claro”.

En *Flores de Equinoccio*, de 1958, Ozu presenta espacios vacíos, es decir carentes de presencia humana, pero los contempla sin premura ni angustia. Les permite desplegarse y manifestarse como un espacio-tiempo abierto, en una especie de espera activa. La luz realista y cálida, la composición estática y equilibrada, el color armónico y vital hacen del vacío un espacio acogedor y compasivo, un tiempo sucediendo en pantalla y a la vez un tiempo en espera

o germinal. Escenas más tarde, el mismo espacio contendrá a los personajes protagonistas (ver fig. 67 y 68).



Figuras 67 y 68: *Flores de Equinoccio*.

4.2.4 Segundo Heidegger. Lo Claro y el Vacío. Cercanías Pensamiento Oriente y Occidente.

El pensamiento desplegado por Heidegger en *Ser y Tiempo*, junto a otros textos como *Introducción a la Metafísica* y *Kant y el problema de la metafísica*, es conocido como un primer período reflexivo. La denominada segunda etapa surge tras su acercamiento al trabajo de Friedrich Nietzsche y a su interés por la filosofía oriental. Heidegger declara el fin o la superación definitiva de la metafísica, señalando a Nietzsche como el último metafísico. Su pensamiento avanza a desentrañar algo que está más allá del “ser ahí” o el ser en el tiempo. Se trata de descifrar los “tiempos del ser”, es decir, lo que el ser consciente de su existir debe vislumbrar, trascendiendo las conceptualizaciones que por explicarse a sí mismo lo limitan, lo separan de lo claro, lo vasto, lo inasible.

El acercamiento de Heidegger al pensamiento oriental y al budismo zen particularmente es el tema medular que el doctor en filosofía de la Universidad de Granada, Antonio Martín,

desarrolla en su tesis *La Nada en el Segundo Heidegger, y el Vacío en Oriente. Hermenéutica Contrastiva*. Martín señala:

El segundo Heidegger y Oriente, desde su originalidad propia, comparten una misma actitud ante la filosofía en general, en la que se adopta una postura firmemente crítica ante las diversas formas de sustancialismo, esencialismo, cosismo, dualismo, humanismo, subjetivismo, representacionismo, intelectualismo, logicismo, científicismo y moralismo. Se niegan a sólo contemplar el mundo como un universo de esencias y sustancias fijas, con el hombre en el centro en cuanto que fundamento y sentido autónomo del mismo, cognoscible como un objeto de representación para un sujeto racional que se afirma como agente justificándose por medio de éticas teleológicas, deontológicas o axiológicas. (599)

Heidegger entrega luces sobre posibles coincidencias entre el pensamiento occidental y el oriental, particularmente respecto del acercamiento a conceptos como la nada, el vacío, lo claro y lo luminoso. Señala que en ambas corrientes filosóficas hay un intento por encontrar al hombre en su existir dentro de un espacio que lo supera y lo contiene a la vez. Sin embargo, el pensamiento occidental teme, se detiene o retrocede, frente al espacio último de lo claro. Heidegger, desde su acercamiento a la filosofía oriental plantea ahora la existencia del “acontecimiento propiciante”, aquel espacio o impulso abierto que permite y genera a la vez lo que acontece. El Tao del budismo zen y la vacuidad del budismo mahayana expresan manifestaciones similares. Ante aquello, Heidegger indica que el hombre puede o debe atreverse a acceder a la vivencia directa (más que la comprensión) de lo claro. Se trata de la realidad última, la que, a pesar de ser indefinible e inefable para el pensamiento del hombre, ofrece señales desde su dimensión mayor. Martín lo expresa de este modo:

Las nociones heideggerianas de **claro**, taoísta de **vacío** y mahayana de **vacuidad** se desmarcan radicalmente también del sustancialismo, el esencialismo y del dualismo, pero sobre todo del humanismo antropocéntrico. En todas ellas, la pregunta por la verdad trascendental es la pregunta por la aperturidad o la vacuidad luminosa. La desocultación del ser, manifestación del Tao y aparecer del Dharma se piensan en términos de luminosidad y diafanidad, de claridad y transparencia en las que lo oculto entra y sale en lo abierto para la presencia. Lo abierto está vacío y el vacío es apertura. La apertura de la vacuidad es siempre anterior al representar objetual y constituye el espacio de todo encuentro y comportamiento. El hombre existe en el interior de lo abierto, iluminado y vacío. Antes que representar y manipular cosas, el hombre debe retroceder ante ellas para dejar ser a la vacuidad abierta. Si la razón humana puede aprehender la verdad de los entes es porque ese ámbito está ya siempre iluminado previamente. Esta iluminación no depende de la aprehensión humana, sino a la inversa. Además, lo que se manifiesta a la luz de lo abierto y vacío siempre lleva tras sí la nada del fondo de lo que no se muestra. (601)

En el camino de sabiduría budista, el acceso a la verdad última y la iluminación es posible. Parte central de esta senda es la práctica de la meditación. Se trata de un entrenamiento de la “mente–corazón” (no hay aquí diferenciación entre ambos) para devolverle su capacidad original de claridad, atención al momento presente y –finalmente– plena conciencia. Desde aquel estado o disposición es posible ver más allá de la trama conceptual, vivenciar o concienciar el existir de modo vasto y directo, ser parte del vacío compasivo y luminoso. Heidegger por su parte señala la ruta de la serenidad, del silencio, el camino desprovisto de juicio por los bosques,

como modo de intentar acceder a la verdad última de la existencia. En palabras de Antonio Martín:

La meditación es una vigilia despierta que hace posible el paso atrás desde el representar a la experiencia de ese juego originario. Es un camino que enseña a contemplar en una sola consonancia la conjunción primordial de todas las mutaciones, la armonía única, silenciosa y suave que palpita en todo lo que existe. Es un camino de renuncia, que pone fin a la resistencia contra lo originario, al sometimiento a lo artificial y a la reducción de lo vivo en mera doctrina, cultura y erudición. Pero es, por encima de todo, un camino de renuncia a la voluntad propia. Así, es a la vez trascendencia del intelecto y trascendencia de la voluntad. Más que actuando, la serenidad se alcanza esperando. Para ello hay que desatarse del apego a sí mismo y a las cosas para dejar abierta la puerta a la advenida misteriosa e indisponible de la verdad original. Completamente más allá de toda dicotomización moralista en términos de bondad–maldad, virtud–vicio, justicia–injusticia o sacralidad–profanidad, las éticas originarias de la serenidad, del no actuar y del no–yo, que recomiendan desapegarse de las cosas para hacer experiencia del misterio, requieren contener el comportamiento y perseverar en el camino de la meditación hasta apreciar en su profundidad la sobreabundancia de lo misterioso omnipresente, que todo lo pacifica con su tierna irradiación. (604)

La búsqueda de la verdad última, desplegada por el segundo Heidegger y pilar fundamental en el budismo zen y tibetano, hallan coincidencias también en la comprensión no dualista del acontecer más profundo. La luminosidad y lo claro van más allá de los juicios morales, ideológicos, religiosos, en todo orden de cosas. En un orden relativo del existir, las

normas, reglamentos, códigos éticos y morales, ordenan y enjuician lo que acontece. En el orden absoluto, en cambio, no hay tales categorías posibles.

Desde una perspectiva existencialista, la angustia surge como reacción o sentimiento “natural” frente a la nada y al vacío. Ahora el propio Heidegger señala que frente al espacio plenamente abierto –la nada, el vacío que contiene todo–, el hombre no sólo debe y puede decidir su existir en el estado de arrojo movido por la angustia, sino que puede esperar y no actuar para soltar y abrirse hacia lo claro. Antonio Martín liga esta reflexión de Heidegger con el pensamiento budista tradicional:

El no–actuar del esperar es “el obrar más alto”. El esperar como desistir del actuar es un “no estar atado” a objetos y un dejar de comprometerse con la representación para recibir la donación de lo originario, concentrándose en “dejar abierta” esa donación esperada. Supone la consumación del no–querer en la medida en que exige un desistir del propio pensamiento y de la propia voluntad. Es la forma auténtica del querer en cuanto que compromiso con “lo abierto mismo”. Es experiencia de trascendencia porque permanece enteramente confiada a lo abierto. Todo el tema heideggeriano de la salida de la voluntad de voluntad posee un indudable sabor oriental. Donde el taoísmo predica el no–actuar como ruptura con el activismo voluntarista, el mahayana propone la doctrina del no–yo y de la no–mente como detención del querer, entendido como raíz del sufrimiento samsárico. Ambos se resisten a la dicotomización de la experiencia en sujeto y objeto y la ligan al error de la voluntad egocéntrica. Pensamiento propio y voluntad egoísta son una misma cosa. La sabiduría y la iluminación sólo se alcanzan con la extinción total de la voluntad. El Tao y el Dharma son completamente eficaces en sus operaciones sin contener el menor vestigio de voluntad propia. Para armonizarse con ellos, la salida del

egocentrismo es el paso previo del despertar. La paz del Tao y del Dharma también se entrega al hombre desde otro ámbito, la verdad originaria de la vacuidad que se abre con la detención del querer y su apego a las cosas. La sabiduría taoísta y mahayana son formas de compromiso y de perfecta trascendencia hacia el vacío original. En ambas, el proceso entero de la meditación, con sus resultados graduales o súbitos, preparan la advenida de la verdad originaria. (595)

Esta espera, esta disposición a no actuar, este estado de serenidad activa frente al abismo del vacío es particularmente posible de observar en el cine de Yasujiro Ozu: tras la desaparición de un ser querido, después del doloroso alejamiento de una hija o la pérdida de certezas materiales, las imágenes de Ozu nos presentan de manera extensa espacios vacíos de presencia humana o vacíos de una respuesta–reacción a lo previamente acontecido. Son vacíos en que cabe la espera, la natural tristeza o nostalgia, o la apertura dispuesta a lo que viene, aun cuando ni los personajes ni los espectadores sepan, ni particularmente les importe, qué será. Sin duda, se trata de un modo cinematográfico de observar el acontecer humano desde una perspectiva o sensibilidad oriental. Por su parte, el pensamiento filosófico occidental se ha constituido también a partir de un vasto despliegue conceptual que busca la verdad última del hombre. Sin embargo, según Heidegger es precisamente dicho espeso tejido conceptual el que nubla la visión clara, dejando al hombre atrapado e imposibilitado de acceder a la verdad. Martín señala:

La visión heideggeriana de la **nada** y oriental del **vacío** mantienen una innegable cercanía temática y de posibilidades proyectivas cuando se las analiza e interpreta a la luz de su mutua exposición en sus temas más fundamentales. El acontecimiento propiciante, el Tao y el Dharma son nociones distintas, pero convergen. La diferencia ontológica en Heidegger, la diferenciación taoísta entre Tao y cosas y la distinción mahayana entre

Dharma y dharmas no son iguales, pero son convergentes. El claro del segundo Heidegger, el vacío taoísta y la vacuidad del mahayana poseen notas diversas, pero convergen. Las interpretaciones heideggerianas, taoísta y mahayana del lenguaje y del silencio varían en aspectos singulares, pero son convergentes. Y la serenidad del segundo Heidegger, el no–actuar del taoísmo y el no–yo y no–mente mahayanas difieren en sus énfasis y matices, pero convergen. (604)

Una imagen recurrente en el cine de Ozu es aquella que presenta prendas de ropa colgadas en sencillos tendederos y meciéndose al viento. Sin presencia humana explícita, camisas y pantalones parecieran ser almas en estático vuelo, formas de hombres y mujeres posibles sinuosas en la brisa y el sol. Potencia abierta de vida humana, pero a la vez un acontecer real de telas vivas en el espacio tiempo que se despliega en pantalla. No hay particularmente nada narrativo ocurriendo en la imagen, pero late en ella un mundo de posibilidades, como en *Principios de Verano* (ver fig. 67).



Figura 67: *Principios de Verano*.

Por su parte, en las imágenes finales de *El eclipse*, Antonioni presenta durante largos minutos espacios urbanos prácticamente vacíos. Aquellas calles, edificios y parques por donde transitaban los protagonistas, ahora parecieran suspendidos en un tiempo paralelo. Hay, por tanto, historias humanas en potencia o en pausa. Es un vacío que contiene o puede contener la vida y

hay en ello quizás una cercanía, una coincidente rima estética con las imágenes vacías pero abiertas de sensibilidad oriental. Desde otra perspectiva, hay en esas imágenes de Antonioni una posible similitud a lo que hace el segundo Heidegger, quien intenta acercarse desde sus conceptos filosóficos occidentales al pensamiento budista Zen (ver fig. 68).



Figura 68: *El Eclipse*.

Sin embargo, los últimos planos de esta secuencia contienen una banda sonora compuesta por elementos musicales electrónicos, la que agrega una capa de lectura más cercana al sentir angustioso existencial. La imagen sonora suma a lo visual cierta vibración de angustia, de desincronización del alma, de miedo frente al vacío y su vastedad. Es un momento de posibles coincidencias y lejanías entre la representación del vacío de Antonioni y el cine de Ozu (ver fig. 69).



Figura 69: *El Eclipse*.

¿Coinciden en algo las miradas de Ozu y Antonioni cuando incorporan la manifestación del vacío en sus filmes? O, al contrario, ¿expresan acercamientos totalmente contrapuestos sobre el vacío, uno de aceptación y otro de angustia fundamental frente a él? Aun cuando pudieran existir miradas diversas entre ambos cineastas –tal como ocurre entre el existencialismo y el budismo–, ¿hay sin embargo expresiones cinematográficas del vacío en que Ozu y Antonioni parecieran hablar del mismo fenómeno?

4.3 La representación del vacío en el filme *El eclipse*

Entre los años 1960 y 1962, Antonioni realiza su denominada Trilogía de la Incomunicación, la que culmina con el filme *El eclipse*. En este largometraje Antonioni extrema su expresividad cinematográfica y desarrolla momentos fílmicos que se inscriben en la historia del cine como íconos de innovación visual y sonora. Para efectos de esta tesis, es precisamente en la secuencia final de dicho filme donde se expresan en pantalla poderosas imágenes automáticas del vacío, las que hasta hoy resuenan como ecos de las grandes preguntas sobre la condición humana.

Revisemos algunos aspectos centrales de *El eclipse*: el filme nos muestra inicialmente a Vittoria (Mónica Vitti), quien decide romper con su novio Riccardo (Francisco Rabal). Esta secuencia inicial es significativamente ambigua y asfixiante. Vittoria y Riccardo permanecen en el interior de un departamento, en silencio y mirándose abatidos, después de lo que intuimos ha sido una desgarradora conversación. Las cortinas están cerradas, el lugar está lleno de objetos y muebles. Las miradas entre ambos son esquivas, azarosamente imposibles. Los encuadres los presentan distanciados, frente a frente, pero sin posibilidad de diálogo. El sinsentido de esa o

cualquier relación se ha impuesto, aun cuando él insista en recomponerla, pero sin posibilidad alguna (ver fig. 70).



Figura 70: *El Eclipse*.

El teórico español Domènec Font, en su texto de 2003 dedicado al estudio del cine de Antonioni, describe cómo sus imágenes, encuadres, objetos, diálogos y actitudes de los personajes dan cuenta de cierto estado de ánimo de la Europa moderna:

En todos estos movimientos las miradas circulan, pero no se intercambian (con frecuencia Riccardo baja la mirada después de intentar, en vano, obtener la réplica de Vittoria). Tampoco las palabras. Tan sólo “¿qué pasa? Pasa que todo lo que nos hemos dicho esta noche”, seguido de un lacónico “Me voy, Riccardo”. Tanto la inmovilidad de ella como la fijeza de él dan cuenta de la claustrofobia que preside la escena, dominada por el movimiento de un ventilador colgante que intenta ofrecer aire a unos personajes en situación de asfixia, encajados entre objetos y recuadrados por ellos. (158)

Luego, en un gran plano general vemos que Vittoria abandona el departamento y se aleja caminando por las calles aledañas. Se trata de un espacio urbano y arquitectónico singular, totalmente vacío de cualquier otra presencia humana, con la marcada presencia de una gigantesca torre de agua de concreto, quizás metáfora del progreso imponente y deshumanizado. En el

entorno hay varios sitios baldíos y al mismo tiempo casas de arquitectura moderna, mientras Vittoria es una pequeña figura que se desplaza en medio de “la nada” (ver fig. 71). Tras la ruptura de una relación amorosa que parece ser imposible, ella camina sin un rumbo claro y en un espacio indefinido. Persona y alma como vagabundos a la deriva. Estas imágenes del vacío de sentido, de indefinición y apretura narrativa son sello de Antonioni y del cine moderno.



Figura 71: *El Eclipse*.

Más tarde Vittoria visita a su madre, una compulsiva pequeña-compradora de la Bolsa de Comercio, y en ese momento conoce a Piero (Alain Delon), un joven y atractivo corredor de acciones. Las imágenes de Antonioni presentan el posible acercamiento de los personajes, pero siempre en un contexto ambiguo, de azar, de posibilidad o imposibilidad de diálogo. Vittoria y Piero están cerca, pero quizás no se ven. Piero y Vittoria quieren besarse, pero hay estructuras visibles e invisibles que los separan (ver fig. 72 y 73).

Figura 72: *El Eclipse*.Figura 73: *El Eclipse*.

El filme se desenvuelve sobre una historia o trama leve. Vittoria y Piero van estableciendo una relación, sin duda, pero ocurre en un contexto ambiguo, abierto, cambiante. Entre caminatas y paseos, acercamientos y lejanías, besos y encuentros secretos, ambos juegan a quererse, pero lo hacen sin estar seguros de la posibilidad del amor (ver fig. 74 y 75).

Figuras 74 y 75: *El Eclipse*.

Gran parte de estos encuentros ocurren en calles de la ciudad. Este elemento cinematográfico es clave, tanto en la construcción general del filme, como en la puesta en imágenes de la secuencia final. Vittoria y Piero se reúnen con frecuencia en una esquina particular donde se construye o destruye un gran edificio. Los trabajos están inacabados y nunca en el filme hay obreros ejecutando las faenas. Es un espacio urbano que pareciera estar detenido en el tiempo. Los personajes también pasean por grandes avenidas y parques, habitualmente desprovistos de otras presencias humanas. Las imágenes contienen una sutil –a veces lúdica y sensible– trama de amor posible. Y todo ocurre en medio de estos espacios urbanos desprovistos de un relato mayor, sin certezas narrativas ni arquitectónicas. Se trata de los mismos espacios que se constituirán en imágenes automáticas del vacío durante la secuencia final, una vez que Antonioni abandona por completo a los personajes protagónicos de la trama, los saca para siempre de la pantalla para permanecer ¿expectante, atónito?, frente al vacío o a la nada (ver fig. 76 y 77).



Figuras 76 y 77: *El Eclipse*.

4.4 Secuencia final en *El eclipse*: Tiempo Autónomo y Campo Poético Libre

Las últimas imágenes del filme *El eclipse* se nos presentan cuando el filme “inesperadamente” abandona a los personajes, tanto protagónicos como secundarios, para dar

cuenta de los espacios físicos urbanos, por donde Vittoria y Piero alguna vez circularon en el pasado, van a circular en el futuro, o quizás nunca circulen. Esta interesante ambigüedad es clave para descubrir la presencia de imágenes automáticas del vacío, de lo que podríamos denominar un tiempo autónomo y un campo poético visual: se trata de imágenes-tiempo al modo de Deleuze, pero montadas en una secuencia abierta “con ecos de una historia previa–paralela–futura”, sin un nexo causal (como subraya Deleuze), donde cabrían los ecos de las angustias de los personajes, por tanto un tiempo que se constituye en una gran posibilidad existiendo en pantalla y no sólo tiempo fluyendo en ella. ¿Vittoria y Piero ya estuvieron allí? ¿Van a estar allí más adelante? ¿Están en otro lugar mientras nosotros espectadores vivenciamos el presente en pantalla? Nada de lo anterior y todo a la vez. Poéticamente en pantalla están pulsando todas esas posibilidades y más. Esas preguntas son legítimas, pero son a la vez inútiles. Se trata en última instancia de imágenes del vacío que contienen o pueden contener la historia de amor de Vittoria y Piero que acabamos de acompañar, o nada de lo anterior. Entonces esas imágenes automáticas del vacío están pulsando la angustiosa ambigüedad de la impermanencia de todo lo que siempre se crea y se destruye, se teje y se desarma. Tal como la relación que fue, será o intentará ser, entre alguien como Vittoria y Piero (ver fig. 78 y 79).



Figuras 78 y 79: *El Eclipse*.

Esta secuencia constituye sin duda un tipo de expresión cinematográfica revolucionaria para esos años (e incluso para hoy), donde las imágenes óptico-sonoras puras o imágenes-tiempo –como las definidas por Deleuze– se toman por completo la pantalla y ofrecen incluso una dimensión adicional respecto del tipo de fenómeno cinematográfico moderno. Por otra parte, en esta secuencia estaríamos quizá en presencia de un cine de poesía, concepto que desarrolla *in extenso* Pier Paolo Pasolini en su texto *Empirismo Herético*. Pasolini postula la necesaria superación de dos modos tradicionales de relato cinematográfico: la imagen indirecta objetiva y la directa subjetiva. La primera de ellas es la que pretende ser expresión neutra y fidedigna de la realidad, sin la intervención o filtro de un individuo que observa y opina desde su mirada sobre lo narrado. La otra imagen en tanto es aquella que surge precisamente desde la mirada subjetiva de un individuo particular, quien observa desde sí las imágenes que se despliegan en pantalla. Ahora, señala Pasolini, la imagen se separa de estos dos modos expresivos, para desarrollar un *discurso indirecto libre* a través de una *subjetiva indirecta libre*. La cámara, liberada de la obligación estético-moral de representar la realidad sin manipulación alguna, y liberada a la vez de hacerse expresiva sí y sólo sí actuaba desde la mirada subjetiva de un ser observador, actúa ahora poéticamente libre para una expresión aún mayor. No hay la necesidad de un relato, la imagen se transforma en un pseudo-relato libre indirecto y por tanto poético.

En el caso de *El eclipse*, lo que Antonioni hace –a nuestro juicio– va incluso más allá de ese marco teórico. Esta secuencia no sólo se constituye de imágenes óptico-sonoras puras, ordenadas en una secuencia cronológica, y, por tanto, de tiempo deviniendo en la pantalla a través de sucesivos cortes de imágenes-tiempo. Hay una dimensión expresiva que subvierte o repotencia la conceptualización de Deleuze por cuanto en las imágenes existe un tiempo más allá del cronológico, un tiempo indeterminado o tiempo autónomo. Respecto de los planteamientos

de Pasolini, esta secuencia inscrita dentro del “cine de poesía” ya no requiere o se libera del discurso indirecto libre. Ya no opera desde una subjetividad interior de la que se apoderó el autor. No hay narrador, no hay una conciencia que subjetivamente exprese de modo poético su sensibilidad y pensamiento. Antonioni ha puesto en pantalla un campo poético libre de toda subjetividad poética. Es una especie de objetividad poética de lo abierto. El filme mayoritariamente se desenvuelve en lo que Pasolini llama “discurso indirecto libre”, el que expresa una mirada sobre el hombre moderno, desde la vivencia subjetiva de sus personajes, particularmente Vittoria. Sin embargo, en la secuencia final ya no hay discurso, no hay mirada subjetiva, no hay más que posibilidades en ese espacio-tiempo abierto. Es decir, aparece aquí una expresión poética tan abierta, que incluso la niega y la abre a la vez. Ya no es sólo “cine poesía”, sino un campo poético visual. Las imágenes y el montaje nos ofrecen lecturas abiertas y múltiples sobre la base de asociaciones libres, atmósferas sugerentes, trozos inesperados de realidad, remembranzas de la historia previa y sus personajes, pero flotando tenuemente en el campo y el contra campo.

Como señaláramos anteriormente, en una primera lectura se podría calificar de inesperada la desaparición física de los personajes protagónicos del filme, sin embargo, desde la mirada de Antonioni, salir de la ruta dramática de los protagónicos es algo que la vida real hace o puede hacer en cualquier momento, por cuanto las líneas de acción de la ocurrencia fenomenológica no están amarradas a ellos, a nada y a nadie. El flujo del acontecer –nos susurra Antonioni– es así, hay que ser capaces de darle espacio a esa incertidumbre bella y dolorosa a la vez.

Revisemos algunas imágenes de la secuencia: en plano general se nos presenta un edificio en construcción. El mismo al que alguna vez llegaron casualmente Vittoria y Piero, pero que ahora está ahí en pantalla “solo”, si pudiéramos calificar así su “estar–existir” en ausencia de

seres humanos, personas que lo constituirían como locación para un encuentro. Está pleno, pero sin ellos. Está ahí, después o antes de que Vittoria y Piero pudieran conversar sobre su relación de amor, o de atracción, o de necesaria compañía. Luego vemos distintos trozos de la ciudad, vacía, o recorrida por un par de personas cualesquiera. El tiempo transcurre en plenitud. Un regador automático lanza agua, una carreta impulsada por caballos cruza, un bus también. La luz de la tarde va disminuyendo, como cada día. La noche comienza a tomar posesión de los espacios. Piero y Vittoria, su madre hierática, la enfermiza Bolsa de Comercio, y el ex novio no están, o bien están pero no importa. Lo que está en pantalla es el todo expresándose en el vacío (ver fig. 80 y 81).



Figuras 80 y 81: *El Eclipse*.

Es la posibilidad de los espacios que acogen las historias, las posibilidades e imposibilidades de todos; como si al fin un filme fuese capaz de captar el silencio de los sentimientos, la vida en potencia plena. Respecto de esta secuencia, el teórico español Domènec Font señala:

Sucesivamente los personajes se dispersan –Piero regresa a su despacho y deja los teléfonos sin respuesta; Vittoria desaparece en la calle– y la cámara de Antonioni empieza a tomar posiciones. Primero sigue los pasos de Vittoria por la calle, mirando

entre las rejas de un escaparate o acariciando los árboles de un parque. En un determinado momento, la chica mira fuera de campo y sale del encuadre... y del film. La historia no ha llegado a su término, pero los personajes se eclipsan. El vacío de la historia ha dejado paso a una composición de imágenes vacías del barrio del Eur (complementada con sonidos atonales) en cuya figuración se reconoce el informalismo y la abstracción (el muro, los balcones y ventanas del edificio, las cornisas), con toques surreales como el paso al trote de un caballo y hasta “realistas” como el descenso de un hombre de un autobús con el Espresso en cuya portada figura el título “La pace é debole” (la paz es débil). (163)

Cinematográficamente hablando, todo está dispuesto para poder expresar dicha vasta y sublime complejidad existencial. Planos generales que incluyen cierto ambiguo vacío urbano, planos detalles que encuadran partes de algo, pero de modo incompleto... un montaje que alterna: largos planos de espacio-tiempo, donde no hay acción alguna que empuje a una reacción-corte de plano, con cortes repentinos de un detalle a otro que no se relacionan más que por ser parte del todo ocurriendo en ese momento fílmico. Font lo consigna de este modo:

Algunas imágenes son difíciles de descifrar y amplían la dificultad receptiva del film.

Referidas en su mayor parte a tenues presencias humanas que no guardan relación alguna con la historia anterior, al contrario que los objetos como el bidón de agua, la farola o el paso de cebra, cuyo inventario a través de un brillante ejercicio de montaje densifica el tiempo y el espacio y construye una extraña sinfonía informal sobre el vacío. (164)

Aquella sinfonía informal es –a nuestro entender– la manifestación de un campo poético visual abierto, en donde ni siquiera hay una expresión autoral poética detrás. No hay más que tiempo autónomo, una especie de vacío compasivo, potencialidades poéticas visuales. Es cierto

que los personajes quedan a la deriva, que los invade una falta de sentido orientador vital, sin embargo, la secuencia final –aun cuando sea acompañada de música rugosa atonal– manifiesta fundamentalmente “lo todo posible” en un tiempo autónomo infinito que, más que condenar a sus previos o paralelos personajes, los acoge en el incierto y bello acontecer de la realidad.

5.0 Conclusiones

Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni comparten como uno de los sellos distintivos de sus obras la representación expresiva del vacío en pantalla. Aun cuando se trata de artistas lejanos cultural y geográficamente, ambos instalaron en la pantalla imágenes automáticas del vacío las que todavía tocan o remecen al espectador contemporáneo, por cuanto la expresión vívida de la vacuidad en sus filmes corresponde a un campo común de la experiencia humana, más allá de tiempo y lugar.

El vacío en el cine de Ozu y Antonioni no ocurre a través de metáforas o alegorías sobre el fenómeno de la vacuidad, sino que sus imágenes son pensamientos automáticos-técnicos del vacío que se manifiestan como tales en pantalla. Son trozos de vacío pulsando en la pantalla, como ecos de grandes preguntas y respuestas sobre el fenómeno de la existencia. Por ello dichos ecos resuenan con la misma fuerza hasta el día de hoy.

Al tratarse de pensamientos automáticos-técnicos del vacío, la filosofía nos parece el campo apropiado para realizar una reflexión comparativa sobre la obra de ambos autores. El existencialismo de un lado y el budismo del otro, son corpus de pensamiento filosófico-espiritual que nos permiten observar y contextualizar el despliegue cinematográfico de Antonioni y Ozu.

Al contemplar con detención las imágenes de vacío en Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni, es posible percibir cómo una sensibilidad oriental-budista inspira la visión fílmica de Ozu, mientras que una disposición occidental existencialista impulsa la mirada de Antonioni. Frente al vacío, la aceptación contemplativa en Ozu y la angustia inevitable en Antonioni. Sin embargo, aun cuando la disposición artística cinematográfica frente al vacío se diferencia de tal

modo, por momentos las imágenes automáticas del vacío se emparentan, se acercan, por cuanto creemos que finalmente se trata de un solo fenómeno: la vacuidad.

Al decir de Heidegger en su segunda etapa de producción filosófica, el hombre occidental siente miedo al acercarse a la experiencia del vacío y se resta, se angustia, se paralogiza. Y Heidegger anhela que el hombre de Occidente se libere alguna vez de ese temor para avanzar hacia lo claro, para alcanzar lo que se denomina iluminación en términos budistas. El cine de Antonioni expresa de modo brillante el sentir del hombre moderno europeo, particularmente cierto pesimismo y rabia que tomó cauce en el existencialismo filosófico y artístico. Sus imágenes dan cabida al sinsentido y a la imposibilidad del amor, pero se abren también al vacío como espacio-tiempo en espera, como una gran pregunta abierta. El cine de Ozu por su parte incluye de modo orgánico el vacío como fenómeno basal de la existencia. El vacío como contenedor permanente de la impermanencia, la esencia cambiante de la vida, una de las premisas centrales del budismo. Se trata por tanto de actitudes distintas frente al vacío, aun cuando en determinados momentos cinematográficos en que las imágenes automáticas del vacío son plenamente libres de una actitud particular (la de Ozu o a la Antonioni), se emparentan en cuanto expresión vívida y abierta del acontecer no nombrado.

En Michelangelo Antonioni la sensibilidad existencialista, la ambigüedad vital que genera el vacío de certezas, se hace carne en sus personajes que van a la deriva. Particularmente en *El eclipse*, dicho vacío existencial se manifiesta en las imágenes de la secuencia final. Imágenes que son un pensamiento automático del vacío que se expresa sin necesidad de un relato verbal o conceptual que lo explique, sin diálogos ni voces en off. Dicho vacío sucede en pantalla, sin poseer nexo causal alguno con lo previamente acontecido o lo por acontecer; las imágenes “respiran” la angustia existencial del hombre frente al vacío de relato. En sintonía con lo

expresado por Heidegger en cuanto a la posibilidad de un acercamiento del hombre occidental a lo claro, el último plano de *El eclipse* es, curiosamente, un plano muy cerrado de un foco callejero, una larga imagen de intensa luz vibrando en plena pantalla. La culminación de esta secuencia del vacío, de ausencia de personajes, de ausencia de tramas que se inician o concluyen, es la imagen de una intensa luz. Aun cuando la música que Antonioni instala en estos minutos finales invita a una sensación de preocupación o angustia, es un vacío luminoso y abierto el que corona su obra, como una especie de gran pregunta. Una luz artificial, una luz electrónica, pero una luz al fin y al cabo. Quizás desde otra perspectiva, es una luz artificial como signo que acoge, pero que también implica una angustia, un falso sol para la humanidad contemporánea.

Como señaláramos, Yasujiro Ozu no filma rituales budistas para exponer su sensibilidad respecto del vacío, sino que despliega en imágenes un pensamiento automático del vacío, en donde se nos muestra como un espacio de plenitud fenomenológica. Se trata de imágenes carentes de un ego comentarista que busca explicar a su favor la existencia, sino un tiempo-espacio plenamente abierto. Como hemos dicho, desde la perspectiva budista el individuo es parte de un todo mayor. Más aún, el todo mayor es el Vacío que da cabida a todo. En otras palabras, la realidad es una permanente ocurrencia de fenómenos libres de encasillamientos conceptuales. El hombre y su ego tratan infructuosamente de explicar la realidad, nombrarla y catalogarla, como modo de confirmación del yo. Sin embargo, más allá de la limitada visión del ego, se despliega en plenitud la existencia. El espacio, ya vaciado de la trampa conceptual, es por tanto un espacio pleno y compasivo, que da lugar y acoge a toda la ocurrencia fenomenal. Sabiduría y *samsara* (confusión) incluso caben en él. Es así como en el cine de Yasujirō Ozu los espacios vacíos de presencia humana dan cabida a imágenes-tiempo que manifiestan el vacío al modo budista: un jarrón y unas hojas meciéndose en calma al fondo, una pequeña tetera

humeante en medio de un largo pasillo, son expresión de la ocurrencia del todo en el vacío generoso que les acoge, sin más.

Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni comparten una fuerte y sensible empatía con el devenir, la psiquis y el alma del hombre enfrentado a grandes interrogantes y desafíos de la vida moderna y del existir más allá de un tiempo y lugar determinados. Se trata de incertidumbres universales y por ello las imágenes de vacío de Ozu y Antonioni por momentos se acercan, casi se rozan, aun cuando Ozu avanza hacia el vacío desde la aceptación y una especie de triste alegría, mientras Antonioni nos remece con imágenes que son una especie de vibración angustiosa frente al vacío. Ambas son representaciones magníficas de un pensamiento cinematográfico agudo y trascendente que sigue iluminando con sus preguntas el vacío del mañana.

Bibliografía

Antonioni, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002.

Arnau Pitarch, Juan. “La hermenéutica del kōan”. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, N.º 8, 2012, pp. 2-12.

Bakushu. Dir. Yasujiro Ozu. Shochiku Co., Ltd. 1951.

Banshun. Dir. Yasujiro Ozu. Shochiku Co., Ltd. 1949.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

Bobbio, Norberto. *El existencialismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Blow up. Dir. Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. 1966.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

Bstan-'dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV. *Las Cuatro Nobles Verdades*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

Chavolla, Arturo. “Filosofía del Cine”. *Sincronía, Revista electrónica de Estudios Culturales del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara*, N.º 67, 2015, pp. 1-17.

Deleuze, Gilles. “Cine y Pensamiento: Curso 67, del 30/10/84.” Trad. Román Domínguez para el curso “Gestualidad del Cine” de la Pontificia Universidad Católica de Chile. *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6.

---. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1994.

---. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1999.

Font, Domènec. *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.

Foulquié, Paul. *El Existencialismo*, Barcelona, Salvat Editores, 1948.

Heidegger, Martin. *Meditación*. Buenos Aires, Editorial Biblós, 2006.

---. *El Ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

---. *Unterwegs zur sprache*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1997.

---. *Zur sache des Denkens*, Tubinga, Max Niemeyer, 1988.

Higanbana. Dir. Yasujiro Ozu. Shochiku Co., Ltd. 1958.

Il deserto rosso. Dir. Michelangelo Antonioni. Film Duemila/Francoriz. 1964.

Il grido. Dir. Michelangelo Antonioni. CEIAD. 1957.

Infante del Rosal, Fernando. “Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine”. *Eikasia: Revista de filosofía*, N.º 44, 2012, pp. 215-220.

Kohayagawa-ke no aki. Dir. Yasujiro Ozu. Toho Co., Ltd. 1961.

Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

L'Avventura. Dir. Michelangelo Antonioni. Cino Del Duca. 1960.

La Notte. Dir. Michelangelo Antonioni. Dino de Laurentiis Distribuzione. 1961.

L'Eclisse. Dir. Michelangelo Antonioni. Cineriz. 1962.

Marrati, Paola. *Gilles Deleuze, Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Martín Morillas, Antonio. *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en oriente. Hermenéutica contrastiva*. 2003. Universidad de Granada, Tesis doctoral.

Núñez Cantos, Marco. "Heidegger y el existencialismo". *PublicacionesDidácticas.com*, N.º 57, 2015, publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/057044/articulo-pdf.

Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Herético*, Córdoba (Argentina), Editorial Brujas, 2005.

Quintana, Ángel. *En torno al Nuevo Cine Italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, Valencia (España), Institut Valencia De Cinematografia, 2005.

Richie, Donald. *Ozu: His Life and Films*, Berkeley, University of California Press, 1977.

Rinpoche, Khenchen Sherab. *El Sutra del Corazón*, Barcelona, Editorial Kairos, 1993.

Rinpoche, Patrul. *Las palabras de mi maestro perfecto*, Le Plantou, Editorial Padmakara, 1997.

Sanma no aji. Dir. Yasujiro Ozu. Shochiku Co., Ltd. 1962.

Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu*, Madrid, Cátedra, 2005.

Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, Barelona, Edhasa, 1999.

---. *La Nausée*, París, Gallimard, 1942.

Schrader, Paul. *El Estilo Trascendente en el Cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, JC Clementine, 1999.

Tokyo Monogatari. Dir. Yasujiro Ozu. Shochiku Co., Ltd. 1953.

Torres Hortelano, Lorenzo. *La poética Zen en Primavera Tardía (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu*. 2004. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.

Umberto D. Dir. Vittorio De Sica. Dear Film. 1952.

Wenger Calvo, Rodolfo. “El cine como ‘imagen del pensamiento’ según el constructivismo filosófico de G. Deleuze”. *Revista Amauta*, N.º 27, 2016, pp. 119-134.