

ELEMENTOS DEL PERSONALISMO FÍLMICO EN EL CINE DE YASUJIRO OZU.

Cristina Gómez-Lechón Quirós, Escuela de Doctorado de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.

Recibido: 2023-07-31

Aceptado: 2024-02-01

Resumen

El objetivo del presente artículo es el análisis de la obra del director de cine clásico japonés Yasujiro Ozu desde la perspectiva del personalismo fílmico, entendido como el modo de concebir el cine basado en la centralidad de la persona en el relato fílmico, que se desarrolla desde la responsabilidad creativa del director, y que favorece y fortalece la personalidad de los actores, y de su equipo de colaboradores.¹

Esta perspectiva parte, a su vez, de los postulados sobre el personalismo integral desarrollados por el filósofo Juan Manuel Burgos, que tienen sus raíces en las aportaciones de Karol Wojtyła sobre la filosofía personalista.

En concreto, se analizarán las películas del cineasta que tuvieron lugar en el último período de su carrera, comprendido entre 1948 y 1962, por ser aquellas en las que desplegó su mayor potencial y mostró su lado más humanista. En dicho período regresó de Singapur, donde fue hecho prisionero de guerra sin que pudiera retomar su carrera hasta 1947.

Estas películas fueron las que mayor difusión tuvieron en Occidente,

¹ José Alfredo Peris Cancio y José Sanmartín Esplugues, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava* (Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2017), 39.

lo que puede explicarse con base en que en dicho período el director había alcanzado una cierta madurez estilística y profesional, ya que tal como sostenía Santos Aparicio, se encontraba en «una época de plenitud creativa en la que el artista era dueño de todos los recursos propios de una dilatada experiencia profesional».²

Palabras clave: Personalismo filmico, personalismo integral, humanista, filosofía personalista y Occidente.

Abstract

The aim of this article is the analysis of the work of the classic Japanese film director Yasujiro Ozu from the perspective of filmic personalism, understood as the way of conceiving cinema based on the centrality of the person in the filmic story, which is developed from the creative responsibility of the director and which favors and strengthens the personality of the actors and of his team of collaborators.³

This perspective starts, in turn, from the postulates on integral personalism developed by the philosopher Juan Manuel Burgos, which have their roots in the contributions of Karol Wojtyla with regard to the personalistic philosophy

Specifically, the films of the filmmaker which will be analysed are the ones that took place in the last period of his career, between 1948 and 1962, as those in which he displayed his greatest potential and showed his most humanistic side. In that period he returned from Singapore, where he was taken prisoner of war and was not able to resume his career until 1947.

These films were the most widely distributed in the West, which can be explained on the basis that in that period the director had reached a certain stylistic and professional maturity, since, as Santos Aparicio argued, he was in "a period of creative plenitude in which the artist was the owner of all the resources of a long professional experience".⁴

2 Andrés Santos Aparicio, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio* (Generalitat Valenciana, 2010), 267-268

3 José Alfredo Peris Cancio y José Sanmartín Esplugues, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava* (Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2017), 39.

4 Andrés Santos Aparicio, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio* (Generalitat Valenciana, 2010), 267-268

Key words: Film personalism, integral personalism, humanism, personalistic philosophy and the West.

1. Yasujiro Ozu (1903-1963).

Yasujiro Ozu nació el 12 de diciembre de 1903 y murió exactamente 60 años después, el 12 de diciembre de 1963.

Se trata de un director de cine japonés que desarrolló su carrera desde 1927 hasta 1962, rodando un total de 54 películas, de las cuales tan sólo se conservan 34 de ellas completas.

Se inició en el cine mudo y hasta 1936 en su película *El hijo único* no empleó el sonido, incorporando el color 22 años después en *Flores de equinoccio*.

Ozu es considerado como uno de los grandes cineastas japoneses junto con Akira Kurosawa (1910-1998) y Kenji Mizoguchi (1898-1956), quienes representan el triángulo más representativo del cine clásico japonés, aunque puede decirse que de entre estos cineastas, Ozu gozó de mayor éxito. Tal y como sostenía Antonio Santos:

En 1995 se publicó un informe titulado *Nihon eiga no koken* (Las mejores películas japonesas), en el que cineastas de todo el mundo votaban sus películas japonesas favoritas. La ganadora fue *Cuentos de Tokio*, seguida por *Rashômon* y *Cuentos de la luna pálida*. A continuación venían, en cuarto y quinto lugar, otras dos películas de Ozu: *Primavera tardía* y *Nací, pero...* Se debe añadir que Ozu fue el cineasta más votado, seguido de Kurosawa y Mizoguchi.⁵

Lo más característico de Ozu es que, tal y como sostenía Schrader, era a menudo descrito como «el más japonés de los cineastas japoneses» y obtuvo reconocimiento como director de género por parte del público y de la crítica, algo que ningún director interesado en el estilo trascendental podría esperar en Occidente.⁶

5 Santos, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*, 266.

6 Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer* (Ediciones JC, 2019), 35

Como consecuencia de lo anterior, su entrada en la gran pantalla Occidental tardó tiempo en llegar, ya que los festivales internacionales nunca recibieron sus películas por considerarlas excesivamente japonesas.

A pesar de lo anterior, en la actualidad es universalmente reconocido como uno de los mayores directores de la historia del cine, motivo por el que ha recibido múltiples galardones a lo largo de su trayectoria, como una medalla del gobierno japonés en el año 1958 o el premio de la Academia de las Artes de Japón en el mismo año, ingresando un año después en dicha academia. Lamentablemente, en vida tan sólo recibió un premio en el extranjero, el Trofeo Sutherland, otorgado por la *British Film Institute* en 1958.

Su filmografía se caracteriza por abordar la cotidianidad de la familia japonesa (a través de la arquitectura, el vestuario, la comida y los hogares) al tiempo que pone de manifiesto su preocupación por el quebrantamiento de los lazos tradicionales familiares como consecuencia de la entrada en contacto de la sociedad japonesa con Occidente. Para ello, se sirve de la combinación de planos que tienen lugar en ciudades de provincia para poner el foco en el elemento de tradición en contraposición a planos desarrollados en Tokio, en los que pone el foco en el elemento de modernidad.

Asimismo, resulta significativa la presencia de los trenes a lo largo de sus películas como emblema de la modernidad.

En su filmografía, se puede apreciar su esfuerzo por acentuar las diferencias entre la tradición y la modernidad. Para ello, plantea (i) como forma de matrimonio tradicional el matrimonio concertado u *o-miai kekkon*⁷ frente al moderno matrimonio de libre elección o *ren ai kekkon*⁸; (ii) el té como la bebida japonesa por excelencia (a través de la ceremonia del té conocida como *cha-no-yu*⁹) frente a la Coca-Cola, entendida como la bebida moderna que procede de América; (iii) la vestimenta tradicional a través del *kimono* y el *yukata* frente a la vestimenta moderna y occidental (hombres

7 Práctica tradicional en la sociedad japonesa, que vio su declive tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de lo cual continuó siendo practicada en los años sucesivos.

8 Hace referencia a los matrimonios por amor libremente acordados entre los cónyuges, práctica inusual en Japón hasta la posguerra.

9 Se traduce literalmente como «agua caliente para el té» y se refiere a una ceremonia individual del té.

con sombrero o mujeres con pantalones) o (iv) el teatro Nô¹⁰ como forma de entretenimiento tradicional frente al pasatiempos moderno de alternar en bares de nombre Occidental.

Algunos ejemplos de bares con nombre Occidental son el Bar Luna, que aparece en cuatro de sus películas; el Bar Cervantes de *¿Qué ha olvidado la señora?* (1937); el Café Balboa de *Primavera tardía* (1949); el Acacia de *Las hermanas Munekata* (1950); el Edén de *Crepúsculo en Tokio* (1957); o el bar Carmen de *Otoño tardío* (1960).

Una de las características más significativas de su obra es su plano acuñado por los estudiosos de cine como *plano tatami*, que se corresponde con el punto de vista de un adulto sentado sobre un tatami, a unos 90 centímetros sobre el suelo.

Este punto de vista tradicional es un punto de vista en reposo que domina un campo de visión muy limitado. Invita a la actitud de observar, de escuchar. Es la posición con la que uno ve el *Noh*¹¹, con la que uno participa en la ceremonia del té. Es, en definitiva, una actitud estética: la actitud pasiva de la contemplación.¹²

2. Origen del personalismo fílmico.

La propuesta de personalismo fílmico tiene como base el personalismo integral desarrollado por el filósofo Juan Manuel Burgos, el cual, a su vez, tiene sus raíces en las aportaciones de Karol Wojtyla sobre la filosofía personalista. En palabras del filósofo Burgos:

El personalismo integral tiene su origen en una valoración especial de la filosofía personalista de Karol Wojtyla, que comprende tanto

10 Se trata de una popular manifestación del drama musical japonés en la que se combinan canto, drama, danza y orquestación de tres o cuatro instrumentos y que tuvo su inicio en el siglo XIV.

11 Se trata de una popular manifestación del drama musical japonés en la que se combinan canto, drama, danza y orquestación de tres o cuatro instrumentos y que tuvo su inicio en el siglo XIV.

12 Donald Richie, *Ozu: His Life and Films* (University of California Press, 1997), 19.

la admiración por su potencia, originalidad y profundidad, como la constatación de que se encontraba desatendida por encontrarse en una cierta tierra de nadie. Wojtyła posee una sólida fuente tomista, pero no es tomista. Tiene profundas vetas fenomenológicas, pero no es fenomenólogo. Tampoco es kantiano, evidentemente, aunque su ética tome elementos de este gran filósofo. Y algo similar –aunque de forma más atenuada– ocurre con el personalismo. Wojtyła no se integra adecuadamente en ninguna de las grandes corrientes: la comunitaria, la idealista americana, la fenomenológica realista, la dialógica y la tomista, de ahí que ninguna de esas corrientes lo considere plenamente suyo.¹³

Asimismo, el filósofo Burgos sostiene que es posible mantener una doble fidelidad en el personalismo fílmico:

Por un lado, a la tradición filosófica más ligada a la metafísica, tanto en su versión clásica grecolatina, como en su expresión cristiana, particularmente en lo que se refiere a la ontología de la persona humana en Tomás de Aquino. Por otro lado, a las exigencias de una modernidad más preocupada por las cuestiones del sujeto del conocimiento (o de las superaciones del escepticismo), en la que se encuentra igualmente envuelta gran parte de nuestra cultura, incluso más allá de las fronteras del cultivo de la filosofía.¹⁴

En cuanto al primer aspecto, la relación del personalismo integral con la metafísica se remite a su propia concepción como el saber primero sobre el que debían asentarse necesariamente el resto de los saberes que, por ende, se concebían como segundos. Sin embargo, la modernidad quebró este planteamiento, dando lugar al destronamiento o la deconstrucción del saber metafísico. No obstante lo anterior, el planteamiento tradicional basado en la metafísica del ser de Aristóteles y Tomás de Aquino, mantuvo

13 José María Burgos, “¿Qué es el personalismo integral?”, En *Quién*, no. 12 (2020): 9-37.

14 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*, 31.

un alto grado de vigencia en el marco de la tradición clásica, en el que puede integrarse en gran medida el personalismo.¹⁵

Respecto del segundo aspecto sobre las exigencias de la modernidad preocupada por las cuestiones del sujeto del conocimiento (o de las superaciones del escepticismo), puede tener lugar una filosofía personalista del cine: lo que venimos llamando personalismo fílmico. A la luz del personalismo filosófico, el personalismo fílmico permite proponer una propia filosofía «cinemática»¹⁶ con capacidad para competir con otras propuestas que se ofrecen hoy en día como pautas de lectura del medio fílmico.¹⁷

Del mismo modo que hay una serie de directores de Hollywood que practicaban lo que se ha denominado como «personalismo fílmico», también hay una serie de filósofos que habían hecho suya la tarea de reflexionar sobre el cine, como Gilles Deleuze, quien consideraba a Ozu el inventor de «la imagen-tiempo», esa «situación puramente óptica» que «despierta una función de videncia, a la vez fantasía y atestado, crítica y compasión».¹⁸

Una ejemplificación de filósofos que reflexionaron sobre cine se encuentra en España en Julián Marías (1914-2005) o Eugenio Trías (1942-2013), así como en los Estados Unidos en Stanley Cavell (1926-2018) o Robert Budford Pippin (n.1948), quienes han realizado propuestas en las que la filosofía «cinemática» aparece como una filosofía de la experiencia fílmica, que conecta con la experiencia del espectador y que se proyecta de un modo interdisciplinar beneficiándose de otros estudios de la cultura.¹⁹

Sin embargo, el filósofo Burgos entiende que la obra de Wojtyła ha pasado desapercibida debido a que se encuentra descontextualizada al alejarse de las corrientes filosóficas en las que se inspira. A pesar de ello,

15 Burgos, "¿Qué es el personalismo integral?"

16 Aunque la cinemática es la vertiente de la mecánica que se encarga de describir el movimiento de los objetos sólidos sin considerar las causas que lo originan (las fuerzas), limitándose al estudio de la trayectoria en función del tiempo, cuando hablamos de filosofía «cinemática» nos referimos a la filosofía aplicada al cine.

17 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*.

18 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (Ediciones Paidós, 1987), 34..

19 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*.

tomó como base las reflexiones de Wojtyła a partir de las cuales propone lo que se conoce como personalismo integral.

3. Una primera aproximación al personalismo fílmico.

El personalismo fílmico según Stanley Cavell «introduce las películas en la reflexión filosófica, como textos que tienen algo que decirnos, del mismo modo que lo hace la dramaturgia de Shakespeare». ²⁰ Así, tomadas las películas como textos –con sus particularidades propias– se les aplica sistemáticamente el siguiente criterio: «una indicación de la calidad de un nuevo texto es la calidad de los textos que suscita». ²¹

La filosofía personalista cobra gran importancia en el marco del personalismo fílmico, la cual, por un lado, sitúa a la persona en el centro mismo de la antropología al entender que estructuralmente hablando, el concepto de persona es el elemento crucial en torno al cual se construye la antropología y, por otro, adopta una perspectiva desde la cual percibe la persona como alguien, nunca como algo. Se trata de «alguien que vive», lo que no significa que persona e individuo sean lo mismo. No hay persona sin el otro y, en consecuencia, como la persona es alguien que no es individuo, es en la comunidad, en la relación concreta de comunicación con los demás donde realmente se constituye la persona. ²²

Lo que distingue al director personalista es su intención de transmitir mensajes a través de los cuales propone al espectador la belleza interior de las personas, su capacidad de sobreponerse en la familia y en las relaciones matrimoniales, el valor de la vida de aquellos más vulnerables o la importancia de crear lazos comunitarios fuertes.

Al director personalista se le reconoce por toda una serie de mensajes en los que cree y propone al espectador la belleza interior

20 Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Harvard University Press, 1981), 19 y 49-51.

21 Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Enlarged edition* (Harvard University Press, 1979), 40.

22 José Alfredo Peris Cancio, et al., *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo fílmico de Leo McCarey: Fundamentos y primeros pasos hasta The Kid from Spain (1932)* (Tirant lo Blanch, 2022), 34.

de las personas, su capacidad de sobreponerse en la familia y en las relaciones matrimoniales sinceras, igualitarias y de mutuo reconocimiento y respeto, el valor de la vida de los que parecen más pobres e insignificantes, la necesidad de lazos comunitarios fuertes para contrarrestar u orientar adecuadamente las presiones del poder político o económico [...] Por ello la confluencia con el personalismo filosófico resulta notoria, particularmente con las claves y arquitectónica del personalismo integral, que permiten una lectura abierta de las películas como textos.²³

Esta propuesta tiene un enfoque plural, que encuentra tanto puntos de coincidencia como diferencias entre los distintos directores de cine, el cual toma como punto de partida el análisis que se ha hecho respecto de algunos directores del Hollywood llamado clásico –entendido como tal el cine de los años 30 y 40²⁴, pero sin intención de que se conciba como una categoría que reúna películas desarrolladas con homogeneidad– tales como Frank Capra, Leo McCarey, John Ford, Mitchell Leisen y Gregory La Cava, por citar algunos.

Dichos directores de cine a los que catalogamos como como personalistas buscan «enriquecer el mundo de las personas a través del medio cinematográfico» al entender que «las películas se plantean como oportunidades para fomentar la simpatía hacia la vida ordinaria de la gente, sus luchas y sus anhelos, sus trabajos y sus fracasos, y, especialmente, hacia todo lo que expresa su capacidad de amar, vinculada con su felicidad».²⁵

El cine de estos directores que designamos como personalistas suministró textos filosóficos y antropológicos y, por ello, resulta conveniente una asociación entre los mismos y los textos filosóficos de dichos autores personalistas a los que ya se ha hecho mención en el presente artículo.

Esta pluralidad de expresiones fílmicas tiene el objetivo común de defender el valor y la dignidad humana a través del medio cinematográfico.

23 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*.

24 El contexto de dicho cine es la situación de crisis económica fraguada en los países occidentales como consecuencia del llamado crack del 29.

25 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*, 14.

En puridad, se trata de enriquecer el mundo a través del medio cinematográfico.

La propuesta que desarrollamos considera que el personalismo fílmico se muestra no tanto como un estilo formal, sino como un objetivo intencional del director, que se materializa cuando el realizador crea el filme y lo dota de un contenido que inequívocamente potencia y alienta tanto sus propias convicciones humanistas como las del espectador. La manera de entender el cine que tenían McCarey y los otros cineastas que pueden ser calificados como personalistas buscaba, en resumen, enriquecer el mundo de las personas a través del medio cinematográfico. Las películas se plantean como oportunidades para fomentar la simpatía hacia la vida ordinaria de la gente, sus luchas y sus anhelos, sus trabajos y sus fracasos, y, especialmente, hacia todo lo que expresa su capacidad de amar, vinculada con su felicidad.²⁶

En consecuencia, esta propuesta no implica un estilo visual restrictivo, sino la unión de distintos directores a través del enfoque personalista, interpretado desde formas de expresión plurales.

El personalismo fílmico no implica un estilo visual restrictivo, sino una aproximación temática para hacer del cine un arte hecho por personas al servicio de las mismas para conseguir que la pantalla actúe como un espejo multiplicador de humanidad, no como una representación deformante y desalentadora de la misma. Por eso, directores con técnicas y estilos diferentes como McCarey, Capra, La Cava, Leisen, Borzage, Stevens, Koster, Ford... pueden encontrar en este encuadre personalista una expresión fundamental que los une, con modos de expresión atractivamente plurales y complementario.²⁷

De este modo, el personalismo fílmico de Ford se vincula con la

26 Peris Cancio, et al., *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo fílmico de Leo McCarey: Fundamentos y primeros pasos hasta The Kid from Spain (1932)*, 31.

27 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*, 46.

antropología de la vocación, es decir, en la capacidad de entrega y sacrificio de las personas por su comunidad; el de Capra tiene como eje la esperanza que mueve a confiar en el triunfo de una civilización del amor; el de McCarey gira en torno a la vinculación entre las personas y su mutuo reconocimiento, que teje lazos más fuertes que los creados por la economía o la política; el de Leisen se asocia con la purificación del verdadero amor, aquel que reconoce en las distintas pruebas la oportunidad de no confundir el bien del otro con el propio interés y; finalmente, el de La Cava se asocia con la misericordia que sabe perdonar y acoger la fragilidad humana.²⁸

Ahora bien, el hecho de que existan formas dispares de análisis filmicos enriquece el propio propósito del cine en la medida en que se trata de una expresión de que el cine es intrínsecamente filosófico, de modo que no se deja capturar por un solo significado.

Stanley Cavell va un paso más allá al sugerir que las películas existen en un estado filosófico. Según Cavell:

El cine existe en un estado filosófico: es inherentemente autorreflexivo, se tiene a sí mismo como parte inevitable de su ansia de especulación; uno de los géneros seminales [...] exige la representación gráfica de la conversación filosófica, y de aquí que aborde la tarea de representar una de las causas de la discusión filosófica [...] sin el modo de percepción que inspirara en Emerson (y en Thoreau) lo cotidiano, lo cercano, lo sencillo, lo familiar, uno estaría abocado a la ceguera ante parte de la mejor poesía cinematográfica, ante la sublimidad que encierra.²⁹

4. La presencia del personalismo filmico en la obra de Yasujiro Ozu.

A lo largo de la prolífica obra de Yasujiro Ozu se pueden apreciar rasgos de carácter personalista tanto por la temática de sus películas como por la forma en que son abordados. Sin embargo, las películas que mejor reflejan

28 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*, 39.

29 Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (Ediciones Paidós, 1999), 15.

estos rasgos son las que se encuentran en el último período de su carrera, comprendido entre 1948 y 1962, por ser aquellas en las que desplegó su mayor potencial y mostró su lado más humanista. Según Santos Aparicio, las películas de dicha etapa se encontraban «en el punto álgido de su carrera, y figuran entre los trabajos más representativos y admirados del cineasta japonés».³⁰

En dicho período regresó de Singapur, donde fue hecho prisionero de guerra sin que pudiera retomar su carrera hasta 1947.

Dicha etapa comprende las siguientes películas: *Una gallina en el viento* (1948), *Primavera tardía* (1949), *Las hermanas Munekata* (1950), *El comienzo del verano* (1951), *El sabor del té verde con arroz* (1952), *Cuentos de Tokio* (1953), *Primavera precoz* (1956), *Crepúsculo en Tokio* (1957), *Flores de equinoccio* (1958), *Buenos días* (1959), *La hierba errante* (1959), *Otoño tardío* (1960), *El otoño de los Kohayagawa* (1961) y *El sabor del sake* (1962).

Estas películas fueron las que mayor difusión tuvieron en Occidente, lo que puede explicarse al entender que en dicho período el director había alcanzado una cierta madurez estilística y profesional, ya que tal como sostenía Santos Aparicio, se encontraba en «una época de plenitud creativa en la que el artista era dueño de todos los recursos propios de una dilatada experiencia profesional».³¹

Además, las películas de dicho período fueron las más aclamadas dentro de su filmografía en Japón, por lo que muchas de ellas fueron reconocidas en consecuencia por el ranking anual de mejores películas de la prestigiosa revista de cine *Kinema Junpo*³²: *Una gallina en el viento* (1948) fue clasificada como la séptima mejor película del año, *Primavera tardía* (1949) encabezó el listado siendo considerada como la «mejor película» del año, *Las hermanas Munekata* (1950) ocupó el séptimo lugar de la revista ese año, *El comienzo del verano* (1951) volvió a encabezar el listado de la revista ocupando el puesto de «mejor película» del año y, finalmente, *Cuentos de Tokio* (1953) fue

30 Santos Aparicio, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*, 13.

31 Santos Aparicio, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*, 267-268.

32 Revista de cine más antigua de Japón, que comenzó a publicarse en el mes de julio de 1919. Los premios *Kinema Junpo* comenzaron en 1926 y su lista es considerada icónica y prestigiosa.

clasificada como la segunda mejor película del año.

Ahora bien, de entre las anteriores películas, la que gozó de mayor éxito internacional fue *Cuentos de Tokio* (1953), categorizada en 2010 en la revista *Empire* como la decimosexta mejor película del cine mundial y en 2012 en la revista *Sight & Sound* como la tercera mejor película de la historia según los críticos. En palabras del catedrático Antonio Santos:

De inmediato fue bien recibida tanto por el público como por la crítica. Un jurado compuesto por treinta y tres especialistas la destacaron como la segunda película japonesa del año en la revista *Kinema Junpo*. Reunió en total doscientos cuarenta y cuatro puntos: sólo veintidós menos que *Aguas turbias*, la película de Tadashi Imai que aquel año se alzó con el preciado *Número 1* de la prestigiosa publicación. En taquilla alcanzó la octava posición, tras recaudar la considerable cantidad de ciento treinta y un millones seiscientos cincuenta mil yenes. Desde entonces su cotización ha ido en alza: en 1989 la revista especializada *Bungei shunju* la destacó como la segunda mejor película japonesa de todos los tiempos, después de *Los siete samuráis*. Inevitablemente figura entre las mejores películas japonesas de la historia en las encuestas periódicamente realizadas por la revista *Kinema Junpo*.³³

A pesar de ello, tardó largo tiempo en llegar a la gran pantalla en Occidente. No fue hasta 1963 cuando tuvo lugar su estreno en Londres y a casi 20 años de su realización, en el año 1972 fue estrenada en Nueva York. En España ni siquiera fue estrenada comercialmente.

No hay duda de que Yasujiro Ozu se muestra como un director de cine personalista, ya que a través de su cine reivindica la posición de los que parecen más débiles en la sociedad, como es el caso de los ancianos, con los que muestra una mayor empatía.

Ozu no duda en manifestarse expresamente como un director de cine humanista, motivo por el que apuesta por la defensa de unos valores humanos que entiende que están en decadencia como consecuencia de la modernización de la sociedad japonesa tras su toma de contacto con

33 Santos Aparicio, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*, 264.

Occidente. En un artículo publicado en la revista *Kinema Junpo*, extraído por Antonio Santos, se sostuvo lo siguiente:

Para mí lo más importante es el personaje: aprehender su humanidad. Para mí, ¿qué es un personaje? En una sola palabra: humanidad. Si no eres capaz de expresar humanidad, tu trabajo es inútil. He aquí el propósito de todo arte. En una película, la emoción sin humanidad es un defecto. Un actor con perfecta gestualidad facial no tiene por qué ser necesariamente capaz de expresar humanidad. De hecho, las expresiones de emoción a menudo ocultan la expresión de humanidad. Saber cómo controlar la emoción y cómo expresar humanidad bajo este control: éste es el trabajo del cineasta.³⁴

El personalismo de Ozu se centra en la responsabilidad de las personas, hecho que se puede constatar a través de la empatía que muestra con los personajes más vulnerables de sus filmes.

Así, el cine de Ozu plantea una cuestión filosófica clara: ante una nueva generación individualista, que quebranta los lazos familiares tradicionales, ¿qué lugar tienen los mayores en la sociedad?

Como ya se ha señalado, el personalismo de Ozu se vincula con la empatía hacia las personas más vulnerables de la sociedad. Este tipo de personalismo ya lo venía desarrollando el director de cine norteamericano Frank Borzage (1894-1962), ofreciendo al público un personalismo «que sigue la lógica del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas».³⁵

Otra similitud entre ambos directores es su apuesta por el melodrama como género cinematográfico. En el caso de Ozu, a través del género

34 Se trata de un extracto obtenido del libro referenciado del catedrático D. Antonio Santos Aparicio, por medio del cual reproduce fragmentos de un artículo originalmente publicado en la revista *Kinema Junpo* en abril de 1949. Santos Aparicio, *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*, 379.

35 José Antonio Peris Cancio y Juan Ballesteros Llompart, “El personalismo fílmico de F. Borzage y la lógica del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas”, en *Red de investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 30 de septiembre de 2021, <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/el-personalismo-filmico-de-f-borzage-y-la-logica-del-corazon-redimido-por-el-verdadero-amor-en-la-vulnerabilidad-de-las-personas/filmico-de-f-borzage-y-la-logica-del-corazon-redimido-por-el-verdadero-amor-en-la-vulnerabilidad-de-las-personas/>.

*shomin-geki*³⁶, cuyas películas se centran en la vida cotidiana de personas corrientes, así como en el drama familiar. En el caso de Borzage, centrarse en la caracterización de los personajes le llevó a «valorar el melodrama como el género que más se acerca a la vida diaria de las personas», tratándose de una «aspiración igualmente propia del personalismo fílmico, que aparece claramente en directores como McCarey, Capra, La Cava, Leisen o Ford».³⁷

En relación con la apuesta por el melodrama de Borzage, Peter Milne defiende lo siguiente:

Las situaciones más grotescas se dan de manera cotidiana en la existencia... Las coincidencias proliferan en la vida de todos. Y, pese a ello cuando esas situaciones realistas se llevan a la pantalla provocan risa, a veces sin pretexto de que son «melodramáticas». Si esto es cierto entonces la vida en su totalidad es una broma, pero aunque algunos humoristas defiendan esta idea, yo no creo en ella.³⁸

Así, el cine personalista –presente en Ozu y en los restantes directores de cine a los que hemos categorizado como personalistas– muestra el dilema moral que se les plantea a las personas a la hora de elegir entre su propio beneficio o el de la comunidad; entre el matrimonio para la búsqueda de seguridad económica (el *ren ai kekkon*) frente al matrimonio por amor (el *o-miai kekkon*); entre la atención hacia los desposeídos o la cerrazón de la mirada hacia el propio bienestar; entre la democracia al servicio de los derechos de las personas o la corrupción; entre la política internacional armamentista o la construcción de la paz. Todo ello centrado en narraciones que focalizan su atención en personas sencillas que escuchan la voz de su conciencia y que, con frecuencia, encuentran en la familia, el matrimonio y la comunidad los lugares donde aprender la fidelidad a los propios ideales

36 Se refiere al subgénero más popular del *gendai-geki* y aborda películas que versan sobre las vidas de gente corriente, sobre dramas del pueblo llano perteneciente a las clases medias o bajas. Por su parte, el *gendai-geki* se traduce literalmente como «teatro contemporáneo» y se refiere a aquellas películas cuya trama tiene lugar en el mundo contemporáneo.

37 Peris Cancio y Ballesteros Llompарт, “El personalismo fílmico de F. Borzage y la lógica del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas”,

38 Peter Milne, *Motion Picture Directing: The Facts and Theories of the Newest Art* (Ulan Press, 2012), 116-119.

profundos.³⁹

Podemos afirmar, parafraseando a Von Hildebrand, que las películas del personalismo fílmico testimonian «una convergencia de voluntades... sin afectar a su diversidad, para buscar los medios de pesar eficazmente sobre la historia».⁴⁰

En la actualidad, nos encontramos ante una sociedad que está en constante cambio, a la que podríamos referirnos como «vida líquida» en términos baumanianos, al tratar de romper con todas las estructuras fijadas en el pasado y en donde prima el individualismo, convirtiéndose la vida en algo temporal e inestable que carece de aspectos sólidos. Esta vida se caracteriza por no mantener ningún rumbo determinado, puesto que se desarrolla en una sociedad que, en la medida en que es líquida, no mantiene mucho tiempo la misma forma, lo que hace que la vida se defina por la precariedad y la incertidumbre constantes. Así, la principal preocupación del hombre es el temor a que le sorprendan desprevenido, a no ser capaz de ponerse al día de unos acontecimientos que se mueven a un ritmo vertiginoso, a pasar por alto las fechas de caducidad y verse obligado a cargar con bienes u objetos inservibles, a no captar el momento en que se hace perentorio un replanteamiento y quedar relegado.⁴¹

En una sociedad como la actual, cada vez más individualista, deshumanizada, cambiante y efímera, ¿se otorga la importancia que es debida a la protección y el cuidado de los mayores? O, por el contrario, ¿estamos inmersos en una crisis de solidaridad intergeneracional para con las generaciones anteriores?

39 Peris Cancio y Sanmartín, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*.

40 Dietrich von Hildebrand, *El corazón* (Ediciones Palabra, 1996), 93-94.

41 Zygmunt Bauman, *Vida líquida* (Ediciones Paidós, 2010).

5. Bibliografía.

Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Ediciones Paidós, 2010.

Burgos, José María. “¿Qué es el personalismo integral?”. En *Quién* 12 (2020): 9-37.

Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ediciones Paidós, 1999.

– *Pursuits of Happyness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, 1981.

– *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*. Harvard University Press, 1979.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Ediciones Paidós, 1987.

Hildebrand, Dietrich von. *El corazón*. Ediciones Palabra, 1996.

Milne, Peter. *Motion Picture Directing: The Facts and Theories of the Newest Art*. Ulan Press, 2012.

Peris Cancio, José Antonio, y José Sanmartín Esplugues. *Cuadernos de Filosofía y Cine 01: Leo McCarey y Gregory La Cava*. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2017.

Peris Cancio, José Antonio, y Juan Ballesteros Llompert. “El personalismo filmico de F. Borzage y la lógica del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas”. En *Red de investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 30 de septiembre de 2021. <https://proyectosocio.ucv.es/articulos-filosoficos/el-personalismo-filmico-de-f-borzage-y-la-logica-del-corazon-redimido-por-el-verdadero-amor-en-la-vulnerabilidad-de-las-personas/filmico-de-f-borzage-y-la-logica-del-corazon-redimido-por-el-verdadero-amor-en-la-vulnerabilidad-de-las-personas/>.

Peris Cancio, José Antonio, et al. *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo fílmico de Leo McCarey: Fundamentos y primeros pasos hasta The Kid from Spain (1932)*. Tirant lo Blanch, 2022.

Richie, Donald. *Ozu: His Life and Films*. University of California Press, 1997.

Santos Aparicio, Andrés. *En torno a Noriko: Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*. Generalitat Valenciana, 2010.

Schrader, Paul. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Ediciones JC, 2019.

6. Filmografía

Ozu, Yasujirō. *Buenos días (Ohayo)*. 1959.

– *Crepúsculo en Tokio (Tōkyō boshoku)*. 1957.

– *Cuentos de Tokio (Tokyo monogatari)*. 1953.

– *El comienzo del verano (Bakushu)*. 1951.

– *El otoño de los Kohayagawa (Kohayagawa-ke no aki)*. 1961.

– *El sabor del sake (Sanma no aji)*. 1962.

– *El sabor del té verde con arroz (Ochazuke no aji)*. 1952.

– *Flores de equinoccio (Higanbana)*. 1958.

– *La hierba errante (Ukigusa)*. 1959.

– *Las hermanas Munekata (Munekata kyōdai)*. 1950.

– *Otoño tardío (Sanma no aji)*. 1962.

– *Primavera precoz (Sōshun)*. 1956.

– *Primavera tardía (Banshun)*. 1949.

– *Una gallina en el viento (Kaze no naka no mendori)*. 1948.