

EL MOVIMIENTO EN EL UMBRAL. LA SUSPENSIÓN DE LO FANTÁSTICO EN *MABOROSI* (1995), DE HIROKAZU KOREEDA

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
alloturturro11@gmail.com

Recibido: 09-03-2020
Aceptado: 26-08-2020



RESUMEN

Este artículo consiste en un análisis fílmico y narratológico de la película *Maborosi* (Hirokazu Koreeda, 1995). En su ópera prima, el cineasta japonés propone una atípica historia de fantasmas, en tanto que la vida de la protagonista se basa en una búsqueda imposible de lo sobrenatural. El relato se construye a partir de una solución formal que representa ese cuestionamiento de lo fantástico: el movimiento y el sonido distante como ruptura de la ilusión. Por ello se han escogido escenas paradigmáticas en las que esas temáticas son representadas. Más tarde se establece una relación con la obra de Yasujiro Ozu, para ilustrar la filiación de *Maborosi* con ese cine que transita entre lo terrenal y lo trascendental.

PALABRAS CLAVE: lo fantástico, Hirokazu Koreeda, cine japonés, Yasujiro Ozu, análisis fílmico.

MOVEMENT WITHIN THE THRESHOLD. THE SUSPENSION OF THE FANTASTIC
IN *MABOROSI* (1995) BY HIROKAZU KOREEDA

ABSTRACT

This paper consists of a filmic and narratological analysis of *Maborosi* (Hirokazu Koreeda, 1995). In his first work, the Japanese filmmaker sets up an atypical ghost story, since the protagonist struggles to find the supernatural. The narration is built upon a

formal decision for questioning the fantasy: movement and distant sound as rupture of illusion. In order to show how these themes are represented, several exemplary scenes have been chosen. Furthermore, we will establish a comparison with Yasujiro Ozu's filmography and poetics. We suggest that *Maborosi* follows the path of a certain cinematographic trend which moves between the mundane and the transcendental.

KEYWORDS: the fantastic, Hirokazu Koreeda, Japanese cinema, Yasujiro Ozu, film analysis.



1. EL DUELO Y LA IMPOSIBILIDAD DE FANTASÍA. INTRODUCCIÓN

Esta investigación consiste en un estudio de los elementos fantásticos de *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, Hirokazu Koreeda, 1995). En este filme japonés opera una imposibilidad del fantasma, una espera nunca satisfecha, el espectro de luz del difunto marido que ilusiona a la mujer protagonista. Porque todas las trazas lumínicas y sonoras de la película ponen en forma dos vectores narrativos contrapuestos: el *querer ver* por parte de Yumiko y el *no poder ser visto* referido al muerto Ikuo. Es decir, lo ilusionante y lo ilusorio. De esta oposición se desprende buena parte del grueso temático del filme, esto es, que un fantasma es una ausencia casi sensible, una huella que deviene herida. Estas proposiciones emergen enunciadas sobre todo en la primera mitad del relato, mientras que en el metraje restante —división fuertemente marcada por un viaje, un tránsito a otra vida— la sucesión de causalidades disminuye. A raíz de este paso adelante físico y simbólico solo queda lugar para la repetición.

Como ya hemos señalado, Koreeda construye con *Maborosi* un relato que a simple vista se torna fantástico, pero esa «confrontación problemática entre lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 14) nunca brota de manera explícita. Es más, si lo hace, es rápidamente socavada por el concepto visual y narrativo de la movilidad. Si las historias fantásticas nos dicen que *algo no puede ser, pero es*, *Maborosi* entona la siguiente proposición: parece que *algo puede ser, pero no es*. Si profundizamos en esta aclaración teórica, diremos con Todorov que «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (1982: 34). Lo fantástico, en suma, para llegar a serlo, no debe ser tomado como alegórico o poético, sino más bien en su literalidad. Es decir, la narra-

ción de Koreeda dispone primero una negación sistemática de los tropos fantásticos que desemboca en una indiscernibilidad sistémica extendida a todos los sucesos. Más adelante se explicará cómo el filme apuesta por una negación discursiva constante de lo fantástico, mientras que el carácter de la protagonista conservará su creencia en lo sobrenatural.

Si bien en su segundo filme *After Life* (*Wandaruru raifu*, 1998) Koreeda no deja lugar a dudas en lo que concierne a la vida después de la muerte (anunciada ya desde su título), en su *opera prima* el cineasta japonés coloca su cámara en el más acá. Para no abandonar este microestudio de los títulos de las obras, diremos que estas tres palabras (*maboroshi no hikari*) literalmente significan en japonés «luz fantasmal». Si se extiende esta poética formulación a las creencias sobrenaturales y feéricas de occidente hay que tratar con los fuegos fatuos o las luminarias. Sin embargo, y en vista de lo que las imágenes y los sonidos construidos por Koreeda van a expresar, esa luz que presagia un desencadenamiento de acontecimientos sobrenaturales, no será más que eso: una luz; o más bien, la luz de una ilusión. No podemos pasar por alto que este filme fue rodado únicamente con luz natural, decisión fotográfica que imprime en la película un aspecto «liminal», con composiciones que, en ocasiones, «dificultan la visibilidad» de la película (Mizuta, 2005: 134). A raíz de ello, *Maborosi* se desenvuelve como «un relato hecho a partir de solo lo que es necesario» (Richie, 2011: 41), pero no es que solo muestre lo necesario, es que no hay nada más que mostrar. A fin de cuentas, el fantasma de Ikuo no debe interpretarse más que como el «producto de la imaginación que sirve para satisfacer un deseo reprimido» (Souriau, 1998: 570) de Yumiko: su retorno.

Para esclarecer estas claves formales y narrativas se ha escogido como herramienta metodológica el análisis fílmico y narratológico de corte semiótico-estructuralista. Desde esta perspectiva el estudio se centrará en los procesos de significación puestos en juego por los significantes fílmicos —imágenes, sonidos, texturas, temporalidades— (Zumalde, 2006). Del mismo modo será necesario un escrutinio atento de la evolución dramática y cronotópica de los personajes, en especial de la protagonista, Yumiko. En este punto el análisis ha tomado en consideración los estudios de cambios de personalidad y los temperamentos sistematizados por Sánchez Escalonilla (2004: 275-280). En la base de todo este armazón teórico descansa una esquematización de los procesos lógicos profundos del relato, a saber, las oposiciones clásicas entre vida-muerte y ser-apariencia (Courtés y Greimas, 1990: 98 y 436), y la referida a «cultura (deseos) vs naturaleza (miedos)» (Greimas, 1973: 167), verdaderos núcleos de sentido de las figuras, objetos y espacios formalizados en *Maborosi*.

2. UNA HISTORIA DE TRÁNSITOS. SINOPSIS

En pos de una comprensión diáfana de los acontecimientos fundamentales del relato estableceremos una sinopsis de la trama que servirá de base para la descripción de las escenas a analizar. Yumiko es una niña que vive en Osaka con sus padres, sus hermanos y su abuela. Una noche, esta última decide abandonar a su familia porque cree que está a punto de morir y prefiere eludir los problemas generados en sus últimos días. Así, esta partida marca a la niña de por vida: pese a que sus padres le expliquen la situación, se siente responsable de la desaparición voluntaria de su abuela. Unos años más tarde, Yumiko habrá crecido e iniciado una relación sentimental con su amigo de la infancia Ikuo, con quien tiene un hijo de meses. Ambos viven una vida muy sencilla: él trabaja en un taller mecánico y ella se ocupa de las tareas domésticas. Básicamente su rutina consiste en las idas y venidas laborales de Ikuo y los recados en el barrio de Yumiko; a veces acuden al restaurante de un amigo a cenar y pasean juntos en bicicleta.

Una noche, Ikuo se demora más de lo habitual en su vuelta a casa. La policía se persona en el domicilio y le comunica a Yumiko que es posible que su marido haya muerto arrollado por un tren. En la comisaría le confirman la defunción y la investigación apunta a un suicidio. Yumiko se queda sola con su hijo, y un tiempo indeterminado después (unos pocos años, presumiblemente) acepta un matrimonio acordado con Tamio, un hombre viudo que vive en un pueblecito costero. Allí deberán adaptarse tanto al fuerte cambio que supone dejar la ciudad por una pequeña localidad como a la convivencia con una nueva familia.⁴ A partir de este momento la mujer, al igual que ya hacía en su anterior vida, no hace sino esperar. De hecho, solo una vez en todo este tiempo abandona el pueblo y visita Osaka, con motivo de la boda de su hermano.

Al final de la historia Yumiko no puede más que sufrir y compadecerse, seguir esperando o renunciar a la esperanza de que Ikuo se le aparezca. Su presencia en un cortejo fúnebre quizás signifique que en ella ha muerto todo esto. O, al contrario, que, como le sugiere su marido Tamio, la llama, la luz, el fuego fatuo, aún sigue vivo y algún día se manifieste de alguna forma.

4 Como se puede apreciar, muy pronto el filme resuena con algunos de los temas del cine de Yasujiro Ozu, rescatados y actualizados por Koreeda. Esto se da sobre todo en lo referente a la relación problemática de los ancianos con su familia, los avatares paterno-filiales y los contrastes entre lo rural y lo urbano, todo ello presente en las historias, por ejemplo, de *Primavera tardía* (1949), *El sabor del té verde con arroz* (1952) o *Cuentos de Tokyo* (1953). Tal filiación se verá evidenciada en el plano formal y no se limita a un simple homenaje a uno de los maestros nipones, como expondremos más adelante.

3. EL MOVIMIENTO Y EL SONIDO COMO DESVELO

Dicho lo cual, es hora ya de poner sobre la mesa las ideas manejadas por Koreeda y de estudiar atentamente cuáles son las estrategias narrativas y formales en las cuales se encarnan los acontecimientos que vehiculan sus propuestas filosóficas. En primer y más evidente lugar, *Maborosi* porta consigo una reflexión acerca de aquello que se suele denominar «la vida después de la muerte». De inmediato tenemos que puntualizar que, al contrario que en *After Life*, donde la narración se focaliza en el umbral mismo del portal a otro plano de existencia, *Maborosi* permanece en el mundo de los vivos. Por tanto, nos hallamos ante una diégesis que se desarrolla en ese pantanoso terreno de «la vida después de la muerte *de alguien*». Filiación temática, dicho sea de paso, a través de la cual Koreeda entona la negación de lo fantástico a partir de la inútil expectativa de su protagonista. Recordemos que el punto de vista confeccionado por el filme se ancla en puridad en la figura de la viuda Yumiko, una mujer que espera y atiende.⁵ Las imágenes expresan que Yumiko cree y quiere creer que, en algún momento, en algún lugar, Ikuo se le aparecerá o regresará de alguna forma. Sin embargo, y al mismo tiempo, la enunciación fílmica nos hace ver que el recorrido de esa creencia se agota en sí mismo: que Ikuo no va a volver, al menos en el tiempo narrado. Y que cualquier vestigio, por nimio que fuera, simplemente se explicará a sí mismo desde la razón y la materialidad física. De donde se extrae el segundo gran bloque de contenido movilizado por la película: el de un fantasma como una imagen imposible. Ya no paradójica, sino directa e indefectiblemente irrealizable. En otras palabras, el espectro ni parece ni es; ni puede parecer, ni puede ser.

Para ilustrar este aserto vamos a considerar una escena concreta de la película (Figura 1) que condensa en unos segundos todo este aparataje lógico-formal. La imagen corresponde a los instantes posteriores al fallecimiento de Ikuo. Yumiko sobrelleva el luto encerrada en su casa, prácticamente inmóvil, y su vecina le ayuda a cuidar de su pequeño hijo Yuichi. Imagen basal del relato, la cual, además, preside una cadena de iteraciones formales significativas que retomaremos en seguida. En su aparente sencillez, este plano rodado en una sola toma y sin mover la cámara, acoge en su marco tres elementos cruciales para nuestro análisis. La composición nos presenta una perspectiva en la que la posición de la cámara está a la altura del *tatami*, conformando un plano frontal de la habitación infantil, la estancia del neonato (de la nueva, la

⁵ Me permito esta licencia francófila para recalcar que Yumiko, a un tiempo desea, espera (*espérer*, tener esperanza en que algo ocurra) y es paciente, atiende (*attendre*, aguardar a alguien).

otra vida). En primer término, Yumiko yace sentada contra la ventana y la cabeza gacha. En el medio de la estancia, la vecina está lavando al bebé con un barreño y unas toallas. Al fondo, pegados a la pared opuesta, un mueble de estanterías, la cuna del niño y un espejo elíptico. Rematando con serifa el enunciado, una luz rutilante que emana de, o es proyectada sobre, la pared del cuarto atrae sin remedio la mirada del espectador. Llegados a este punto somos invitados a pensar que esa pequeña luminaria se refiere a la luz fantasmal homónima al título del filme. En otras palabras, que Ikuo se está manifestando, por primera, última y falsaria vez, desde el otro lado. Pero si nos atenemos tanto a lo que la película nos dice como a alguna de las acepciones y definiciones de fantasma sobre las que hemos puesto la lupa, las cosas no están tan claras. Veamos por qué.

Durante el transcurso de la secuencia destaca la ya mencionada posición de Yumiko en la habitación: de espaldas a la ventana y colocada de tal manera que su cabeza se refleja en el espejo a su derecha. Como se desarrollará ulteriormente, estos dos objetos gozan de un lugar privilegiado en la casuística de las apariciones espectrales, tanto las supuestamente reales como las creadas por la ficción. Trayendo la argumentación a nuestro terreno, el hecho de que Koreeda sitúe a la protagonista justo ahí no es baladí: desde los primeros días de luto, Yumiko ya siente una atracción por las vías de tránsito, por los umbrales, los espacios liminales. Innumerables son las escenas en las que Yumiko cruza una puerta o atraviesa un túnel. Junto a esta idea, otra de igual calado: el momento exacto en el que un sonido o ruido se da en relación con lo que estamos viendo. En el caso de esta escena nos interesa el fluir de una radio proveniente de la casa contigua a la de Yumiko. La vecina se queja de lo alto que un señor pone el aparato, a lo que la joven responde que Ikuo decía que el estruendo del transistor «era su forma de probar que estaba vivo». Solamente adelantamos que, en radical disparidad con otras obras que tratan el mismo tema, *Maborosi* privilegia por momentos lo sonoro a lo visual como prueba de vida (o de muerte), aunque niegue, en última instancia, la mayor.

Nos guardaremos bien de no agotar los argumentos sobre estos recursos estilísticos, en los que abundaremos más abajo, ya que la fantasmalidad invertida de la joven viuda y el sentido de los ruidos se evidencian en otras escenas muy importantes, donde el timbre de una bicicleta ocupa un lugar central. Por si esto no fuera suficiente, Yumiko apenas ejecuta movimientos más allá de los necesarios para comunicarse con su vecina. Esta última, en el otro extremo, está en constante movimiento: viste y cuida del niño, se sienta, se levanta. Es más —y aquí reside la clave de la imagen—, esta mujer llega a interponerse

entre la pared y la ventana, descubriendo así que la luminaria no es más que una curiosa refracción generada por la luz del sol (u otra fuente de luz) y el cristal del ventanal. Del mismo modo, el eclipse operado por la amiga de la familia oblitera cualquier resquicio por el que se pueda colar la incertidumbre frente al espíritu. Por tanto, es el movimiento, el dinamismo, en clara oposición al estatismo y la inmovilidad de Yumiko, el que acciona la palanca del desvelo.



Figura 1

Tal y como hemos anunciado, esta escena nos permite clasificar los dos grandes bloques de contenido a los que Koreeda asigna una solución plástica. Para sintetizar: a) el movimiento y el espacio y b) la compasión del sonido. A cada uno de estos ejes le corresponden sendas formalizaciones y procesos narrativos en los que cristaliza la temática del filme. Para la consecución de estos fines se ha considerado una selección de secuencias, planos y significantes sonoros, que condensan cinematográficamente la situación dubitativa de Yumiko.

4. VIAJES DE IDA Y VUELTA. MEDIOS DE TRANSPORTE Y TRANSMISIÓN

Comencemos, entonces, por la primera categoría. Aquella que recoge una serie de situaciones y acciones en las que el movimiento y el espacio en el que este se dibuja juegan un papel fundamental en el relato. Ya hemos apuntado, en el escrutinio de la escena axial de la luminaria en la habitación de Yuichi, que una de las oposiciones primordiales de *Maborosi* es la del dinamismo *vs* estatismo. El sentido de esta dicotomía sufrirá, además, un deslizamiento progresivo que provocará el avance de la trama y su postrera resolu-

ción. En otras palabras, el significado de la dialéctica movimiento-quietud variará en la medida en que los objetos, las figuras y las acciones correspondientes evolucionen en sus estructuras significantes. La movilidad, por tanto, será portadora de un sentido dual: el del tránsito a otra vida y el desvelamiento de la ilusión.

En lo que hace al primer carácter, el objeto figurativo en torno al que orbita todo este proceso es el tren. El tren representa, principalmente, el desplazamiento imparable hacia delante. Un vehículo que, ya sea en una dirección o en otra, permite transportar algo o alguien de un punto a otro. Es el caso, primero, de Ikuo, quien se arroja y es golpeado mortalmente por este transporte. En la conversación que Yumiko tiene con la policía tras el incidente, uno de los agentes señala que el joven fue golpeado en el sentido del tren, aclaración que despeja las dudas sobre la accidentalidad del suceso y confirma la voluntariedad por parte de Ikuo de seguir el movimiento del coche (el suicidio). Para fortalecer esta idea nos apoyaremos en una serie de escenas pertenecientes al primer tercio del filme. No deja de ser curioso que Ikuo utilice con asiduidad otro medio de transporte —más pequeño— como es su bicicleta. En un *travelling* horizontal, la cámara se centra en el esforzado *sprint* realizado por Ikuo, quien trata de alcanzar la velocidad del tren que pasa cerca de su vecindario. Unas escenas más tarde, en otra vuelta a casa después del trabajo, con todas las connotaciones liminales que este detalle narrativo conlleva, el malogrado joven pedalea con todas sus fuerzas por sortear la barrera descendiente de un paso a nivel, inmediatamente antes de que el tren haga lo suyo. Por no extendernos todavía, a todo esto, en los numerosos planos en túneles.

Sin embargo, las imágenes más paradigmáticas —veremos por qué— sobre la idea del dinamismo tienen lugar, paradójicamente, en ausencia de ambos personajes. Se trata de dos planos de pareja composición y encuadre, que difieren en la temporalidad y en la disposición de este objeto capital que es el tren.⁶ La cara de esta moneda ocurre la noche en que Ikuo se quita la vida. La elevada posición de la cámara hace posible que el piso en el que vive la pareja se sitúe exactamente a la misma altura que las vías del tren de Osaka. Es entonces cuando irrumpe en el plano (Figura 2) un fortísimo y violento ferrocarril que, dada la posición ya descrita, parece que entre en tromba en el domicilio de Ikuo y Yumiko por su terraza. Presagio visual que obtiene su

6 Es significativo que la composición de los planos no sea la misma. La leve elevación de la perspectiva hace que otro objeto primordial entre a escena: el espejo de tráfico. En el epígrafe 6 trataremos con más profundidad estas superficies reflectantes.

réplica después de cumplirse la previsión, la muerte. En la cruz, esta vez de día, la salida del tren (Figura 3) desde dentro del edificio a toda máquina marca el paréntesis final del trauma. O al menos el primer paso para su superación. Como un puñal alojado durante demasiado tiempo en el corazón de la familia, pero que, finalmente, sale y cura la herida con el candor del metal.



Figura 2



Figura 3

Si nos fijamos en la dinámica sostenida por Yumiko, ésta se verá afectada también, evidentemente, por la aparición del tren en su existencia. La joven viuda pasará a replicar acciones y situaciones, con su correspondiente repetición formal, llevadas a cabo por su pareja antes de morir. Así, se hará con la bici de Ikuo, paseará con ella en paralelo al tren, regresará al restaurante al que solían ir a cenar. Todo ello puntuado por un acompañamiento musical (de los pocos que hay) que acentúa la melancolía de este montaje. Y finalmente, toda vez que el tren haya salido de las cavernas de su domicilio, Yumiko recibirá, en forma de oferta matrimonial de Tamio, el billete con destino al otro lado. Si el tren penetró violentamente en su vida, ahora será ella la que se introduzca en sus vagones, ese amasijo de hierros que facilitó la muerte, el viaje a otra vida, de Ikuo, para que, de idéntica forma, la joven emprenda el trayecto a su nuevo hogar de convivencia. Lisa y llanamente, a su nueva vida. Porque si para Ikuo hubo luz al final de aquel túnel que a diario cruzaba de camino a su puesto, Yumiko no va a ser menos, y al abrigo de ese vagón de vida y muerte, de cruce de fronteras, hallará esa ilusión luminosa que la guiará hasta su próxima etapa personal.

A modo de conclusión de este apartado, y para ser más exhaustivos, señalaremos escenas que en otros puntos del relato extienden los contenidos ya comentados. Hablamos concretamente de dos escenas, una previa y otra posterior a la muerte de Ikuo. El primer miembro de esta dupla lo hallamos en los primeros compases del relato: la pequeña Yumiko sale corriendo tras su abuela en el momento que se apercebe de que les abandona. Se trata del

primer «túnel» —para ser más exactos es el pasadizo en el que viven y que conduce a la calle— que es enunciado en la película. En segunda instancia Koreeda no circunscribe el paso por este tipo de travesías a los adultos, también coloca a los niños. Así, Yuichi y su nueva hermana putativa juegan por el monte, cerca de un lago, que les conduce finalmente a la, quizás, galería más poética de todas cuantas pueblan el filme. Paralelismo que compone una circularidad entre los personajes, destinados, por el relato, a dirigirse hacia el punto de fuga luminoso. Cada uno encuentra en esas aberturas de diversos tiempos y espacios, su destino inmediato: la muerte (Ikuro), el trauma infantil (pequeña Yumiko), la felicidad y la amistad (Yuichi), la nueva vida (Yumiko adulta) (Figuras 4-7).



Figuras 4 a 7

En otro orden de cosas, que el desarrollo de la segunda mitad del relato tenga lugar en una recogida aldea costera no se escapa a la arbitrariedad. Más allá de las evidentes diferencias arquitectónicas, cívicas y domésticas establecidas entre lo urbano y lo rural, entre Osaka y Wajima media un salto simbólico. En esta estructura de idas y venidas, el mar actúa de muro de contención para Yumiko. Es al mismo tiempo un espacio natural que emite sensación de libertad y un campo salvaje enemigo del ser humano. En seguida nos extenderemos en explicar cómo el mar, además, une en el horizonte lo celestial con lo terrenal. El matrimonio y la familia a la que Yumiko debe en-

tregarse está condicionado por esa calma tensa de la marea. En adición, el batir de las olas contra la orilla connota la constante y nunca resolutive anunciación de que algo llegará. Para muestra, un botón: la escena en la que la señora Tomeno sale al mar en la tormenta. En otro momento hemos tomado nota de la hibridación de dos acontecimientos narrativos que opera en esta escena: de un lado, la marcha voluntaria de su abuela en su infancia; de otro, la angustiada espera a que Ikuo (no) vuelva al hogar la noche del suicidio. En otra noche de tormento (y tormenta), la familia se preocupa —en especial Yumiko— porque la anciana no regresa; la secuencia se extiende hasta los cinco minutos. Además, la inquietud general del ambiente se ve salpicada, figurativamente, con la presencia de la nieve: esto es, la congelación del agua, la cual hace referencia a que ha podido pasar lo peor, que todo ha parado (para mal). La nieve caerá una última vez, más tarde, en un momento pregonante del filme. El agua, en un nivel ya biológico, es aquello que tan pronto quita la vida como la mantiene.

Así pues, seguir la dirección que toma el ferrocarril implica, en la diégesis, la asunción y aceptación de sus consecuencias y del destino al que conduce. Hay que puntualizar, dicho sea de paso, que el movimiento no significa vida o muerte, sino tránsito, de un punto de la existencia a otro. Ahora bien, en referencia a Ikuo, ese tránsito acarrea una muerte biológica cuya contrapartida no se activa en este caso: la muerte simbólica no es tal si lo que Ikuo quería, suicidándose, era pasar a mejor vida. Respecto a Yumiko, el estatismo hubiese acabado con su vida simbólica, social, habría consumado esa fantasmalidad en la que estaba incurriendo, pasivamente, fría, vaga. De modo que el movimiento, con trayecto vida-vida, permite a Yumiko sobrevivir física y metafóricamente. Recalamos que, aunque uno esté muerto y la otra viva, ambos realizan el mismo movimiento para acceder a un estadio superior que, en un principio no querían, pero que se vieron obligados a aceptar. Tránsito, pues, viaje, mudanza, que se formaliza en Ikuo con su muerte y en Yumiko con su traslado al pueblo costero. La diferencia clave —y aquí es donde Koreeda se desmarca del drama fantástico habitual— se halla en el hecho de que, al contrario que la historia de la mujer, la cual prosigue a efectos narrativos y biológicos, la del hombre cesa en todas sus potencialidades. Es decir, que su recorrido vital-narrativo termina sin solución de continuidad. No hay posibilidad de que su fantasma irrumpa ni en el plano de la realidad ni en el plano del relato. Su presencia, por tanto, está vetada: en el filme de Koreeda la muerte es la muerte, y nada más. Solo después de una vida hay otra vida, a saber, la de Yumiko. Ésta, por su lado, encarnará ese

anhelo que el discurso sanciona: su creencia y esperanza en que Ikuo volverá espiritualmente choca frontalmente con las reglas (racionales) impuestas por el universo ficcional.

4.1. Vacíos, coordenadas y el movimiento en el umbral

Dando un paso más allá, y adentrándonos en las manipulaciones que articulan el relato, se constata una serie concreta de operaciones narrativas: una repetición de situaciones cotidianas y una dilación generalizada de las escenas. Para cerrar el asunto del tren, solo en una ocasión Yumiko coge este transporte para volver a Osaka. Con motivo de la boda de su hermano —acontecimiento nunca mostrado, solo aludido—, la mujer aprovecha su estancia para visitar los lugares donde compartía vivencias con Ikuo y saludar a sus amigos y vecinos. Cuando va al restaurante de su amigo, el encuadre, debido a la posición de los personajes, acusa un notorio espacio vacío, el que debería ser ocupado (y era ocupado en el pasado) por Ikuo (Figuras 8-9).



Figura 8



Figura 9

Por otro lado, *Maborosi* se desenvuelve a partir de la morosidad y la extensión de situaciones rutinarias: labores domésticas, compras en el mercado, comidas y cenas diarias, etc. En este monótono día a día Yumiko corre el peligro de volver a quedarse quieta (un número significativo de las escenas en casa) mientras el resto de personajes se mueve. Aún así, esta arriesgada quietud se ve aliviada por la centralidad de Yumiko en las habitaciones y cuartos del nuevo hogar en la costa (Figuras 10-11). Estas imágenes contrastan con aquellas cercanas a la muerte de Ikuo, en Osaka, donde Yumiko estaba más próxima, por atracción a marcos abiertos a otro lugar (espejos y ventanas), a los límites del cuadro. Con estas precisas palabras lo describe Cardullo: «el

desequilibrio de Yumiko (...) ha sido transcendido en su tranquila y armoniosa fusión con la cotidianidad de su rutinaria existencia» (1998: 415).

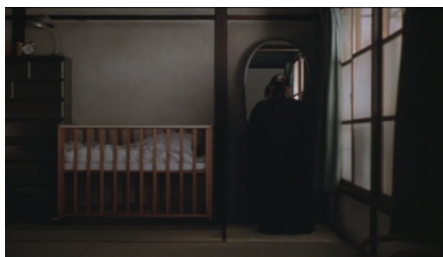


Figura 10

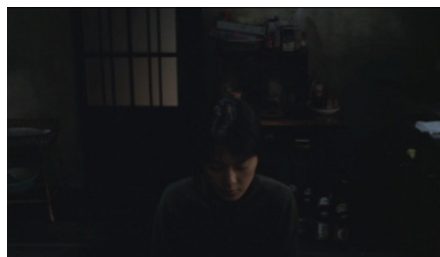


Figura 11

Tirando de aritmética, la narración post-muerte de Ikuo ocupa más de dos tercios de todo el metraje, sin que ocurran hechos llamativos o que accionen causalmente la trama. Sin que, haciendo hincapié en nuestra hipótesis, en mucho tiempo Ikuo no regrese de entre los muertos. Concluimos, por todo ello, que Koreeda se vale de dos estrategias narrativas, la repetición y la dilación, históricamente vinculadas a las ficciones sobre espectros, para apuntar en la dirección opuesta, esto es, en la imposibilidad de lo sobrenatural. Teniendo siempre en cuenta que lo fantasmal es aquello que se dilata en el tiempo y en el espacio, que se prorroga, el eterno retorno de lo muerto, lo que regresa con violenta insistencia del otro lado. Pero, en este caso, de forma fallida e impotente.

Para terminar, otra escena que condensa, como la anterior, algunas de las proposiciones de Koreeda. En ese desplazamiento semántico al que hacíamos alusión unas páginas más arriba, Yumiko estará obligada a moverse, a vivir, para no quedarse estancada en su dolor. Por mor de suturar la evolución temática y narrativa, Koreeda diseña un inteligente trasvase significativo con la capital figura del tren. Recordemos que este medio de transporte es el que posibilita que ambos protagonistas avancen en sus respectivas vidas. Pues bien, toda vez que la historia se aboca a su conclusión y el espectador prácticamente ha perdido la fe que perdura en Yumiko, una elegiaca secuencia pone puntos suspensivos a lo que antes había sido vetado. La viuda pasea por la costa, cuando avista en la lejanía una negra hilera de personas que integra un cortejo fúnebre. Procesión coronada por un féretro, el desfile se acerca al litoral, siguiendo la tradición nipona que hace un crematorio a la orilla de un lago o del mar. En el siguiente plano, la perspectiva es ahora más elevada y vertical, de tal modo que la comitiva, que camina lentamente por un camino, parte en dos la imagen. Mientras el conjunto atraviesa el bosque comienza a nevar.

En otro corte neto de montaje la escala del plano aumenta sobremanera: la cámara fija, ahora muy lejana y abarcando mucho más espacio que en ningún otro encuadre, capta el pausado recorrido horizontal de los penitentes. Paremos mientes en la plasticidad de esta secuencia.

Como puede observarse, esta vista está constituida por tres elementos básicos de un paisaje convencional: el cielo, el mar y la tierra (Figura 12). Sobre este fondo se recorta el cortejo funerario, que entra por la derecha del encuadre hasta salir por el extremo opuesto. A estos les sigue una rezagada Yumiko, como un vagón descarriado que lucha por seguir la estela del tren. No resulta descabellado trazar esta asociación entre el ferrocarril y el grupo que acompaña al difunto en esta decisiva toma de más de dos minutos. Allá donde el tren arrollaba fatídicamente a Ikuo; allí donde Yumiko se metía en el vagón para dejar atrás su dolor en la ciudad; aquí, a una prudente distancia, son las personas (Yumiko incluida) las que simultáneamente encarnan y transportan esa muerte, ese viaje a otro lugar. Y lo hacen, nada casualmente, entre el cielo y la tierra, entre el reino de los muertos y el reino de los vivos. Entre ambos territorios, un mar aprisionado por una enorme extensión de cielo que le hunde hasta abajo contra la tierra y la piedra. Dicho de otro modo, el océano deviene ese intersticio, ese balance entre la vida y la muerte, el aquí y el allá, en el que desemboca la aflicción de Yumiko. Su vía de escape fluye por esta delgada línea en la que preponderan las alturas (la ilusión), pero aún persiste el magnetismo de la gravedad terrestre (la realidad). En términos psicológicos: en su parte superior, su cabeza, Ikuo (personaje simbólicamente celestial) ocupa un espacio avasallador, pero sus pies siguen en la tierra. Sincretismo inestable, pero ese es el punto en que la mujer, de momento, se siente más cómoda.

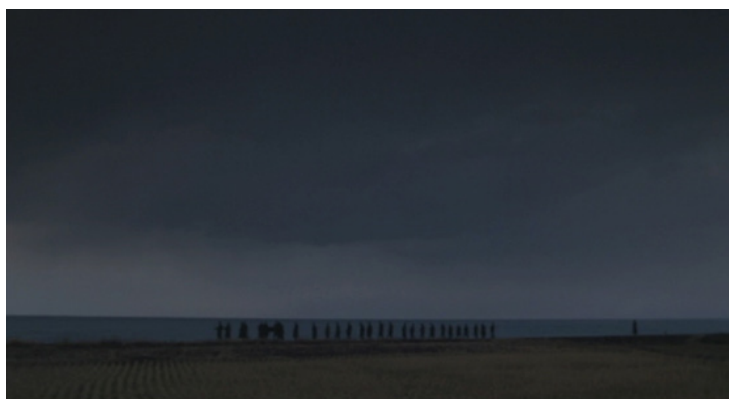


Figura 12

Este desequilibrio compositivo, a pesar de la posición intermedia de Yumiko, irá emparejado, significativamente, con esa habitación vacía del final, en la que una ventana abierta preside la estancia. De todo esto se puede extraer un corolario: el movimiento en el umbral como solución formal a los problemas de Yumiko. Masa de cielo que se cierne sobre la tierra, ventana entreabierta a una futura materialización de Ikuo, centralidad y frontalidad en la posición de Yumiko: *Maborosi* cabalga sobre la ola de la indecisión, sosteniendo el movimiento en el umbral.

5. ESTERTORES DE LA NADA. EL SONIDO COMO COMPASIÓN Y ABSTRACCIÓN

Ya que el filme deja bien a las claras la dificultad de identificación con Ikuo, en lo referente a la negación de cualquier imagen fantasmal real, Koreeda opta por alojar a Yumiko en un espacio mental y visual intermedio. Aunque esta alternativa se verá rápidamente contrariada, puesto que el sonido, valor añadido de la imagen, tampoco satisfará los deseos erotanáticos de Yumiko. Así, los significantes sonoros del filme extienden la esperanza de la mujer, al mismo tiempo que, en esa dilación que no conduce a nada, prolongan su dolor.

Comencemos por la bicicleta, porque el primer sonido enteramente audible de la película es el timbre del transporte habitual de Ikuo. Recordemos que el prólogo que abre el relato se desarrolla en la infancia de los protagonistas. La pequeña Yumiko está leyendo tranquilamente en su casa. Centrada en el encuadre, una acción de Ikuo le mueve, por primera vez, a abandonar la centralidad de la imagen. Si después de su fallecimiento Yumiko transitará en los límites del encuadre que los espejos y las ventanas marcan, para contrarrestar la falta de Ikuo, también cuando era un niño en la plenitud de su vida le arrastraba. El que será su futura pareja se dispone a dar un paseo y hace sonar su bicicleta a modo de aviso. Ella le llama, en busca de ayuda, pero hace caso omiso, o no llega a escuchar su petición.

Se ha señalado con anterioridad que la radio del viejo vecino del matrimonio sonaba constantemente para mantener una prueba de vida, un flujo que indicaba que aún no había muerto. Pues bien, el timbre de la bicicleta de Ikuo se inviste de esa misma función y su tintineo anuncia su llegada a casa desde el trabajo y, por tanto, que está vivo. Por esta razón, la noche de su muerte, el espectador, e Ikuo, solo pueden esperar lo peor ante su ausencia. De forma análoga, el estruendo pasajero del tren que cambia la vida de la pareja anticipa su peso en la narración.

Para concluir este apartado dedicado al sonido pararemos mientes en el tratamiento de tres escenas de diálogos donde la conversación de los personajes se torna en un coro de voces distantes. La primera escena que quiero traer a colación tiene lugar al inicio de la película. Sabemos que la abuela de Yumiko abandona voluntariamente a su familia para evitar ser un estorbo y querer morir sola en su propia casa. Nublada por su juventud y su consiguiente desconocimiento, la nieta no alcanza a comprender el porqué de su decisión. La conversación con la que trata de frenar a su abuela está filmada con una pronunciada disposición vertical: la cámara ocupa el extremo de un puente del que solo llega a captar la mitad en su campo de visión. Se trata de un plano fijo y alejado de las figuras que lo ocupan.

El segundo ejemplo corresponde a la conversación entablada entre Yumiko y Taiko en la costa junto a la pira funeraria. Hay que apuntar que es el primer y último momento en el que la mujer expresa sus sentimientos de forma explícita y pasional: entre lágrimas y una respiración, se lamenta de la muerte de Ikuo. Respecto a la planificación de la escena, de nuevo la cámara se encuentra a una distancia considerable de las figuras. La tercera imagen tiene lugar en la recta final del relato: Yumiko y Tamio enseñan al pequeño a andar en bicicleta. Sin embargo, este acontecimiento de innegable valor narrativo (la vida sigue, la bicicleta) se muestra, más que nunca, en la lejanía.

Si se aplica la lógica por la que en el rodaje de un diálogo convencional el micrófono se encuentra a una distancia similar a la cámara, las palabras intercambiadas entre las actrices y los actores que habitan estas imágenes serían inaudibles. Sin la posibilidad de identificar con seguridad el método de registro sonoro, o bien las actrices y actores llevan micrófonos corbateros o los dispositivos de grabación han sido colocados en un lugar próximo e invisible desde la perspectiva establecida.

Con la asunción de este hecho es posible extraer un corolario: no se puede acceder a una imagen clara y concreta, por eso se nos ofrece una abstracción, una generalización. No es posible, en suma, una imagen fundacional, un primer o medio plano. En su lugar recibimos imágenes lejanas que conservan el sonido como si esas figuras que lo emiten estuviesen cerca. Dicho con otras palabras, *Maborosi* opta por la desdramatización de los rostros y los cuerpos. Para llevar esto a cabo, la cámara de Koreeda se posa en la lejanía, en la distancia. Pero las herramientas para captar el sonido permanecen pegadas a la acción. En los acontecimientos narrativos de mayor calado, Koreeda se echa atrás, no busca un detalle emocional (un pri-

mer plano enfático, por ejemplo) o sobrenatural que decante la balanza hacia el lado fantástico.

Creemos entonces que Koreeda toma prestada, a su manera, una de las máximas bressonianas: «cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimirla o neutralizarla» (Bresson, 1979: 57). El cineasta francés creía en la preponderancia de uno sobre el otro. Por el contrario, Koreeda proyecta una duda sobre los dos significantes fílmicos básicos. En definitiva, el sonido en *Maborosi* acude al rescate de la ausencia de fantasma (imagen) que sufre Yumiko, pero ni aun así el relato permite la emergencia de lo sobrenatural. El ruido deviene de esta forma ese sortilegio sonoro que despista, que hace creer —a través de la ausencia del objeto o figura que lo emite— en su presencia. En su lugar, la protagonista únicamente recibe la huella de otra huella, la ilusión de una ilusión.

6. EXTENSIONES DE LA VIDA Y LA MUERTE. LOS ESPEJOS Y LAS VENTANAS

Aunque a primera vista estas decisiones retóricas se presentan como los indicios más claros que siembran de pistas fantásticas o sobrenaturales la trama, Koreeda se encarga pronto de cerrar el paso a toda duda. Como venimos insistiendo, esta postura dubitativa la ostentan, en exclusividad, Yumiko y las escenas penúltima y última. Ni siquiera los niños —personajes que habitualmente detentan una sensibilidad mayor a la hora de percibir lo sobrenatural— protagonizan escenas que conduzcan a lo fantasmal. Pese a ello, no podemos dejar pasar la gran cantidad de figuras y enunciados especulares que construyen esa ilusión de una ilusión que sustenta la obra. En gran medida porque hay que llegar hasta el final del filme para que esa suspensión, ese suspense por el «¿aparecerá el fantasma o no?», implosione en el vaciado climático. En este sentido, insistimos en clasificar a *Maborosi* en esa reducida veta de filmes que hacen de la indeterminación una virtud. Es posible, pues, enmarcarla en un subgénero que se denominaría anti-fantástico, si se quiere, en el que se desenvuelve una relación apenas problemática entre lo real y lo imposible. Parece un fantasma, pero no lo es. Parece un film fantástico, pero al final no lo es. A este respecto, la anti-fantasía vacilante de *Maborosi* se entronca directamente con lo que Todorov denominó fantástico-extraño: «los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional», por increíble que resulte (1982: 57). A lo que el teórico de origen búlgaro añade, a renglón seguido

y en total correspondencia con el desarrollo narrativo del filme de Koreeda, lo siguiente: «el carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural».⁷

6.1. *Los espejos*

Dejando las discusiones teóricas a un lado, pasemos a estudiar las funciones de los objetos especulares. En oposición al estilema anterior, el movimiento y el equilibrio como desenredo de la trama traumática de Yumiko, su deseo de acompañar a Ikuo al *otro lado* no se actualiza en un movimiento operatorio. Al contrario, la joven viuda trata de extender su malograda existencia a través de objetos y enclaves especulares. De este modo se compensa la quietud sobre la que ya hemos hablado más arriba: la dinámica se sustituye por la simbólica. Los espejos permiten estar en otro lado sin moverse del sitio. En la relación del ser humano consigo mismo y con el mundo, la superficie especular supone un «fenómeno umbral» dotado de una enorme fuerza simbólica. En lo que hace a Yumiko, el error de la mujer reside en tomar el reflejo por aquello que Umberto Eco llama «prótesis magnificante y extensiva» en su estudio acerca de los espejos (1988: 18-19), función que le permitiría ampliar su horizonte de percepción visual. Es decir, que la viuda desea trascender la simple neutralidad por la cual el espejo indica y dice la verdad. Del mismo modo, siguiendo con las ideas de Eco, Yumiko se sienta frente al espejo como si de un canal, un médium, se tratase, «un medio material que permite el paso de información» (1988: 19).

Pero esta manipulación formal del filme no se circunscribe al azogue de los espejos. A las mencionadas luminarias y túneles como fenómenos ilusorios y lugares de tránsito se les une ahora todo aquel apéndice que da continuidad al cuerpo de los personajes. Sin ir más lejos, el plano que cierra el iniciático prólogo del relato abrocha la vinculación del pequeño Ikuo con el reino de los muertos. De modo análogo a esas dos imágenes de entrada y salida del tren en la vivienda de la pareja, este tenebroso plano general subjetivo determina el sombrío futuro del joven (Figura 14). De vuelta a casa tras intentar rescatar a su abuela por segunda vez, Yumiko se cruza en la noche con el que será su marido unos años más tarde. El contraplano de la chica —con una fría

⁷ Algunos otros filmes que se enmarcan en esta categoría anti-fantástica son *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004) o *El secreto de Marrowbone* (Sergio G. Sánchez, 2017).

luz verdosa— es contestado por el del chico —coloreado de manera cálida—, de pie y sosteniendo su bicicleta, acompañado por una acusada sombra. Esta introducción está además puntuada por un lento fundido a negro que potencia la sensación tanática de la secuencia. Tampoco podemos ignorar que el segundo plano de todo el filme nos muestra, también desde el punto de vista de Yumiko, el primer pasadizo con luz al final, cruzado, precisamente, por Ikuo montado en su bicicleta (Figura 13).



Figura 13



Figura 13

Pero vayamos de una vez a analizar las dos figuras decisivas a este respecto: las superficies reflectantes y especulares y las ventanas. No perderemos tiempo si regresamos en una última ocasión a la imagen con la que abríamos el análisis. Ya que, en ese cuarto en el que aparece el fuego fatuo y Yumiko se pega al espejo, el día en el que parten hacia el pueblo, la viuda reparará un álbum de fotos de viajes. No hace falta profundizar en el significado que la fotografía adquiere tras la muerte de un ser querido, y las connotaciones mortuorias con las que muchos autores la han insuflado por su ontología e indexicalidad. También hemos apuntado que en una de las penetraciones simbólicas que el ferrocarril efectúa en la vivienda, exactamente en la que sucede al suicidio de Ikuo, Koreeda incorpora un espejo en el encuadre. Así pues, podemos concluir que los espejos contribuyen, en esta primera mitad del metraje, por una parte, al sortilegio que hace creer a Yumiko en la vuelta de Ikuo, y por otra, al espectador en esa creencia inducida a la protagonista mostrada por el relato.

Sin embargo, con el viaje de la ciudad al pueblo estos objetos desaparecerán por completo. En su nuevo hogar, Yumiko pierde el amarre reflectante que sustituye a su falta de movimiento. En lugar de los habituales espejos de cristal, en la costa encontrará el mar, el agua, superficie especular bajo ciertas condiciones. Desplazamiento nada desdeñable, puesto que la imagen reflejada cambia de lo artificial a lo natural. En la línea de la hi-

pótesis que sostenemos —aquella que afirma que el viaje de Yumiko hace que se centre, que siga viva y que se aleje de la ilusión fantasmal de Ikuo— artefactos como estos también sufren una *naturalización*, una *desilusión* realista, una despreocupación contraída asimismo por Yumiko. De la plata al agua. Por ejemplo, al final de la escena donde los niños juegan por el monte (Figura 15).



Figura 15

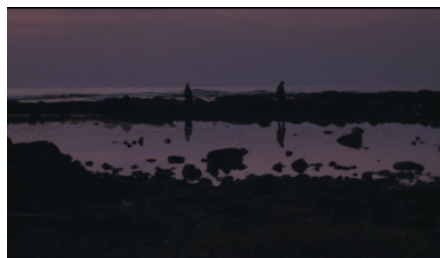


Figura 16

Y finalmente, en absoluta coherencia con el sintético plano que le precede, un reflejo definitivo (Figura 16). Al unirse al grupo fúnebre en la costa, Yumiko se queda hasta el fin de la ceremonia, junto a las llamas que consumen los restos del fallecido. Tamio llega al lugar con su coche para recoger a su mujer. Ésta, entre lágrimas, se pregunta por qué Ikuo se suicidó. A lo que Tai-mo responde —no sabemos si para consolarle o para inquietarle aún más— que su padre solía otear en el horizonte marino una luz brillante que le llamaba. Para rematar esta breve anécdota, Tamio concluye que una tragedia tal como el suicidio de un ser querido «puede pasarle a cualquiera». Con esta forma tan lapidaria, su segundo marido sanciona la excepcionalidad del acontecimiento: el de Ikuo es un caso más de suicidio —por el momento— inexplicable. Después de haber evitado todo aquel reflejo que le habría agarrado y tratado de arrastrar hasta el territorio de las sombras, Yumiko (y Koreeda) establece un pacto con la imagen en la que habita. Circulará por la línea divisoria de la inmanencia y la trascendencia, de la tierra y el cielo. Se reflejará, por tanto, una primera y última vez en la segunda sección del relato. El mar se convierte así en el repositorio natural de su reflejo, a buen recaudo de la ilusión de los espejos. Por todas estas razones, Yumiko, gracias a la pasarela que el mar interpone entre el cielo y la tierra, entre lo real y lo imaginario, se quedará antes con el oasis que con el espejismo.

6.2. *Las ventanas*

En un plano más real —sin perder un ápice de su simbolismo— las ventanas juegan el papel de escapatoria inmovilista. Empero, y en oposición al reflejo, al otro lado de la ventana aguarda la misma realidad que desde el punto donde se mira. Una ventana es una solución arquitectónica para poder ver el exterior desde el interior. El espejo, por su parte, replica a su objeto referencial y hace creer en una ilusión casi absoluta e indebidamente considerada invertida. Mientras que mirar en un espejo a la espera de que pase algo comporta dos opciones —que ese algo/alguien se manifieste, dentro de su espacio imaginario, o que ese algo/alguien se deje ver por el espejo, pero se encuentre realmente en este lado— la ventana da por hecho que el fantasma ya esté en nuestro mundo y asedie a un vivo.

Pese a que su función doméstica y social circunscribe su uso a estar «ahí para mirar afuera, no para mirar adentro» (Simmel, 2001: 50), Koreeda ejecuta otra vuelta de tuerca. Simmel vincula la ventana a la facultad exclusivamente humana de ligar y separar la naturaleza mediante una dirección unilateral, pero también se puede mirar a través de una ventana el interior que la recorta. Los fantasmas invierten las categorías lógicas y el funcionamiento convencional de los objetos y los espacios. De hecho, mirar desde dentro (aquí) implica vida, por tanto, estar vivo; mirar desde fuera (más allá), no-muerte, es decir, ser un fantasma. En el caso de *Maborosi* no es así, porque si se está muerto, obviamente no se puede mirar. Y en este filme no hay fantasma, salvo la Yumiko simbólica, por lo que nadie aguarda al otro lado de la ventana.

Yumiko sorprende a Ikuo en el exterior del taller, haciendo muecas y gestos no humanos a través de la ventana de entrada, acontecimiento que queda en una simple escena cómico-romántica. No obstante, en su retorno a la ciudad para acudir al enlace matrimonial de su hermano, Yumiko vuelve, entre otros sitios, a la fábrica donde trabajaba su difunto marido. Y aquí la palabra *retorno* no está escogida al azar: la joven repetirá la visita sorpresa que hizo a su novio, formalizada por medio de un plano-contraplano de ambos en plano medio. Pese a ello, el carácter fantasmal de la joven está más acusado en la iteración del acontecimiento: Yumiko ha retornado de su otra vida a los espacios vacíos que antes frecuentaba. La cámara ha sido colocada esta vez más alejada de los actores, Yumiko parece abstraída, fuera de tiempo y hierática (como un espectro amenazante), e Ikuo, evidentemente, no está. De nuevo emerge esa indeterminación visual, impedimento por el cual Yumiko no ve satisfecho su deseo de ver a Ikuo; ni en primero, medio, ni plano general (Figuras 17-20).



Figuras 17 a 20

Hay que puntualizar, todo sea dicho, que esta microdecisión forma parte de una macrodecisión principal. Ante la imposibilidad, tanto narrativa como enunciativa, de la presencia de un fantasma, Koreeda resuelve caracterizar a la persona viva como el ente que se afana en asediar a la muerta. En otras palabras, una muerta en vida. De lo cual se colige que el sentido de este retorno a Osaka reside en comprender, en primera instancia, la dualidad del personaje, y en segunda, su evolución dramática. Es decir, para Yumiko el regreso geográfico no supone un retroceso psicológico. Todo lo contrario, esta suspensión de su existencia indica el punto de inflexión en su personalidad. Una vez más, como venimos insistiendo, el movimiento es sinónimo de ruptura de la ilusión, del avance emocional.

7. LA HERENCIA DE OZU. A MODO DE CONCLUSIÓN

Para terminar, rescataremos el hilo trazado en el anterior epígrafe. Porque el plano final del filme no solo configura otra imagen de una ventana —esta vez abierta— sino que también nos habilita para vincularlo con el cine de Yasujiro Ozu (Figura 21). Koreeda recoge la herencia del estilo trascendental de Ozu —lo cotidiano, la disparidad (momento decisivo) y la estasis (Schrader, 1999: 60-74)— y lo lleva a su terreno de la indeterminación. Además de las evidentes

concomitancias argumentales con la última etapa del maestro japonés a las que hemos aludido, en ambos cineastas no hay opción para lo sobrenatural, solo resta lo cotidiano, la sola muerte. Dicho claramente por Richie: «cuando una persona muere en el mundo de Ozu (...) lo único que ocurre es que se va de manera instantánea y sencilla. En Ozu no existen fantasmas» (1964: 15). En adición, en los filmes de Ozu, a juicio de Deleuze, «todo es ordinario o trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural» (1986: 28). De idéntica forma, para estos personajes «no existe el pasado» (Richie, 1964: 15). Más bien habría que puntualizar que lo tienen, pero nunca se representa audiovisualmente: los recuerdos solo son evocados, verbalizados en sus anécdotas e historias. De hecho, el cineasta nipón nunca usó ningún *flashback*, al igual que ocurre en *Maborosi*. Película en la que el pretérito es un espacio, no un tiempo: el de aquellos lugares en los que Yumiko estaba con Ikuo.

Pese a esta variación en el plano del contenido, Koreeda deja intacta su respectiva expresión fílmica: los llamados *pillow shots* o *still lifes* (planos almohada o naturalezas muertas). Los *pillow shots* de Ozu ocupaban el lugar de las transiciones o los injertos, y en *Maborosi* se utilizan para clausurar el relato. Ahora bien, no se trata de un plano de situación, sino de la réplica interior del plano paradigmático exterior en la costa: el equilibrio, la reconciliación, de puertas para adentro. Ozu acostumbraba, en los últimos planos de sus filmes, a mezclar un elemento natural y tradicional con uno moderno y artificial. En una operación análoga, *Maborosi* dispone una vista donde «se concilian elementos opuestos, se acuerdan posiciones contradictorias y se resuelve armónicamente» (Zunzunegui, 2008: 192) un problema de naturaleza imposible. Todo ello simbolizado en un plano muerto de 35 segundos.



Figura 21

Por todas estas razones podemos concluir que Koreeda hace uso de la figura del fantasma, esto es, de la trascendencia biológica, en su dimensión mítica, gracias a la explotación de su eficacia simbólica, de su equilibrio. En un sentido lato, «el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción» (Levi-Strauss, 1995: 252). Así entendido, el mito del fantasma activa su función conciliadora entre dos proposiciones opuestas: la muerte y la vida. Asimismo, este punto de sincretismo afecta a los espacios simbólicos del cielo y de la tierra, que en *Maborosi* se formalizan en ese gozne formal y narrativo que es el mar. En resumidas cuentas: la imposibilidad tanto de una imagen fantasmal como de su solución auditiva conllevan aceptar lo paradójico o negarlo y buscar el término medio materialista-espiritual. En dos imágenes sustanciales (la ilusión de la luz y el movimiento en el umbral, figuras 12 y 21) coexisten la trascendencia y la inmanencia, el cielo y la tierra, el adentro y el afuera. Porque no es el fantasma de Ikuo, sino su sencilla y cruel muerte lo que encanta y atenaza a Yumiko. Tal es así que el plano de cierre se consagra a una ventana abierta y nada más, por la que podría aparecer un fantasma, pero solo vemos el azul marino. Desde esta reposada y apacible perspectiva de un campo vacío, se otea «un mismo horizonte [que] enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia» (Deleuze, 1986: 32).

BIBLIOGRAFÍA

- BRESSON, Robert (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*, trad. Saúl Yurkiévich, Biblioteca Era, Ciudad de México.
- CARDULLO, Bert (1998): «Life and nothing but», *The Hudson Review*, núm. 51 (2), pp. 409-416.
- COURTÉS, Joseph, y Algirdas Julien GREIMAS (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre, Gredos, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1986): *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona.
- ECO, Umberto (1988): *De los espejos y otros ensayos*, trad. Cárdenas Moyano, Lumen, Barcelona.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973): *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, trad. Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra, Fragua, Madrid.
- KOREEDA, Hirokazu (dir.) (1995): *Maboroshi no hikari*, TV Man Union, Japón.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*, trad. Eliseo Verón, Paidós, Barcelona.
- MIZUTA, Akira (2005): *Atomic Light (Shadow optics)*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- RICHE, Donald (1964): «Yasujiro Ozu. The syntax of his films», *Film Quarterly*, núm. 17 (2), pp. 11-16.
- RICHE, Donald (2011): «Koreeda's Maborosi: Showing only what is necessary», *Film Criticism*, núm. 35, pp. 37-45.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio (2004): *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona.
- SCHRADER, Paul (1999): *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. Breixo Viejo Viñas, Ediciones JC Clementine, Madrid.
- SIMMEL, Georg (2001): *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, trad. Salvador Mas, Ediciones Península, Barcelona.
- SOURIAU, Étienne (1998): *Diccionario AKAL de Estética*, trad. Ismael Grasa Adé & al., Akal, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- ZUMALDE, Imanol (2006): *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón poses-structuralista*, Servicio Editorial UPV/EHU, Bilbao.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2008): *La mirada plural*, Cátedra, Madrid.