

Los días perfectos

Reseña de la película *Días perfectos* (Wim Wenders, 2023, Japón)

The perfect days

Review of the film *Perfect Days* (Wim Wenders, 2023, Japón)

Laura Zenobi

Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica

Buenos Aires, Argentina

laurazenobi@hotmail.com

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n12.2024.47094>

 <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s225o4524/wselohaov>



TOMA UNO, N° 12, 2024 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



unc



artes



artes
editorial



artes
académica

departamento
cine y artes audiovisuales

Ficha Técnica

Título: Días perfectos

Año: 2023

Duración: 124´

Dirección: Wim Wenders

Intérpretes: Koji Yakusho, Tokio Emoto, Arisa Nakano, Aoi Yamada, Yumi Aso, Sayuri Ishikawa, Tomokazu Miura

Guion: Akuma Takasaki, Wim Wenders

Producción: Master Mind Limited, Wim Wenders Productions

Edición: Toni Froschhammer

Dirección de Fotografía: Franz Lustig

Acaba de terminar la función de *Días perfectos*, la última película de Wim Wenders; en la fila para entrar al baño una mujer se seca las lágrimas y otra le dice: “Usemos el baño teniendo en cuenta quién lo limpiará después”. La película surgió de una propuesta para filmar 17 baños, construidos por importantes arquitectos en Tokio. La sofisticación de esos espacios no los exime de la limpieza manual; ese fue uno de los motivos que permitió al director abandonar la propuesta inicial y dar paso a la historia que él quería contar, una historia situada.

En 1985, Wenders había filmado *Tokio-Ga*, un diario de viaje documental sobre el lugar donde transcurren las historias de Yasujiro Ozu, aquellas que influyeron en su filmografía. En su libro *Los píxeles de Cézanne* hay un ensayo cuyo título es sugestivo: “Yasujiro Ozu: el paraíso perdido”. El texto relata la experiencia de haber visto por primera vez una película de Ozu: los prejuicios sobre la ingenuidad de la narración y del narrador, sobre la falta de ironía y dobleces, fueron derribados cuando algo empezó a sucederle en el cuerpo, como si el corazón acompasara el ritmo de la película. Wenders analiza los aspectos formales de Ozu, que filmaba con la óptica de una lente de 50 mm, inusual en su época, con una altura de cámara baja, similar a la mirada de un niño o de alguien sentado en un tatami. El espectador queda allí en un lugar de indefensión respecto a lo mirado. En los diálogos no se respeta el *raccord*, los personajes miran a cámara haciendo al espectador partícipe de la escena. Esa proximidad inusual recuerda a los momentos en que Wenders nos permite escuchar los pensamientos de sus personajes. En el documental sobre Pina, las entrevistas no son habladas sino pensadas, y el espectador tiene el don, como los ángeles de *Las alas del deseo* (1987), de escuchar esa intimidad.

En *Días perfectos* se cuenta la historia de un hombre solitario que tiene como labor principal limpiar baños públicos en Tokio. La casa donde vive está en penumbra, apenas una lámpara sobre el libro que lee. Su casa tradicional contrasta y a la vez convive con la ciudad de Tokio hipermoderna. En el libro *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki habla de las viviendas japonesas tradicionales y le dedica especial atención a los baños siempre apartados, en un lugar de conexión con la naturaleza. Desde allí se puede ver el cielo, el verdor de los árboles, escuchar la lluvia. El lugar de la satisfacción de tipo fisiológico, destinado a recoger los desechos, también es el lugar de la melancolía. En esa tradición se valora el desgaste del tiempo sobre

las cosas, un roce que le da un carácter sombrío. Esa penumbra permite resaltar el brillo de la luna a través de una ventana.

En la película, uno de los baños es el escondite de un niño perdido. Hirayama lo encuentra llorando, lo toma de la mano y lo restituye a su madre, quien lo reprende sin advertir su presencia. El niño lo saluda en un gesto de agradecimiento. He aquí un punto clave: ¿Qué cosas nos pasan inadvertidas?, ¿qué tiene valor?, ¿a quiénes reconocemos y a quiénes no? El film se encarga de recoger, valorar y observar lo que suele pasar inadvertido. Así como también se desvía de la narrativa convencional que promueven los manuales de guion. Las series que consumimos en plataformas y las películas que responden al *mainstream* nos han acostumbrado a puntos de giro con golpes de efecto, catástrofes que ponen en marcha la historia. Este guion no sigue esas convenciones. Lucrecia Martel propone en sus clases y conferencias que abandonemos ese modelo bélico narrativo, de ese modo tal vez podamos contribuir a otro estado de las cosas. El cine es una forma de pensar y de estar en el mundo y también, tenemos que reconocerlo, condiciona la imaginación, el pensamiento y hasta el deseo. Cuando la escritora Ursula K. Le Guin recibió un reconocimiento por parte de National Book Awards dijo estas palabras referidas al campo literario: “Llegan tiempos difíciles en los que buscaremos voces alternativas a nuestro modo de vida actual, que sepan ver más allá de nuestra sociedad temerosa y sus obsesivas tecnologías... Necesitamos escritores que entiendan la diferencia entre producir un bien de mercado y practicar un arte” (Vendrán lluvias suaves, 2014, 1 m 25 s). Creo que la película comparte en cierto modo esa perspectiva. Leí dos críticas en el diario.ar de escritores conocidos: en una se juzga al personaje como inverosímil y en la otra se sugiere que en el fuera de campo toma antidepresivos, es como si se hubiera vuelto casi imposible para nuestra sociedad pensar y admitir que a alguien lo mueve alguna cosa por fuera de las leyes del mercado. Creo que esta película contrarresta paradigmas imperantes, inclusive pensando en la reciente conferencia que dio Erik Sadin en el Malba sobre inteligencia artificial, advirtiéndonos sobre las consecuencias civilizatorias de un pseudo-lenguaje que fagocita todo para crear mayores desigualdades y deja a millones de personas sin trabajo. En este sentido, se puede pensar al protagonista de *Días perfectos* por fuera de las nuevas tecnologías: no conoce Spotify, no usa celular y su trabajo suele ser considerado el último eslabón de una cadena. Ese tipo de trabajo que nadie quiere hacer es el que la tecnología vendría a remedar. El film se encarga de demostrar que no, que la tecnología, por ahora, necesita asistencia humana. Además, ciertos trabajos sobre los espacios comunes, fundamentales para una sociedad, son los menos valorados, inclusive se consideran denigrantes. Para Slavoj Žižek (1992), en la relación de un país con los baños se juega algo de orden ideológico y político. ¿Cómo una sociedad se encarga de los desechos? o ¿qué deshecha una sociedad? Es muy triste ver cómo los lugares de los desechos, por ejemplo los *containers*, son eslabones de circuitos alternativos de economías rudimentarias. Decimos de esas personas que están al margen, que fueron empujadas a ese lugar. Hay muchos márgenes posibles, pero la pregunta es ¿por qué alguien, pudiendo elegir otra cosa, elige un lugar al margen? La película no responde a esa pregunta, la deja en un lugar enigmático donde el espectador puede completar los significados, por ejemplo, imaginando que el costo de pertenecer a ciertos lugares considerados de privilegio puede ser peor que limpiar un baño. “Por su arduo trabajo”, dice el mesero del bar cuando le sirve sake a Hirayama.

Volviendo al guion de la película, ese encuentro con el niño, ubicado de modo estratégico poco tiempo después del comienzo, nos recuerda otra película de Wenders, *Alicia en las ciudades* (1974), donde una mujer encomienda a un escritor, con quien solo pasa una noche, el cuidado de su hija de nueve años. El escritor atraviesa una crisis creativa y se siente asediado por las pantallas. Escribe: “Lo inhumano de este televisor no es que esté repleto de anuncios, sino que todo lo que emite es un anuncio” (Wenders, 1974). El escritor, como Hirayama, lleva consigo una cámara polaroid y también agrupa sus fotografías en serie, asombrándose porque siempre son distintas a lo que él ve. Hirayama cuando saca fotos al árbol no mira a través del visor, cediendo una posición autónoma a la cámara. La insistencia de Wenders en ciertos temas nos permite mencionar otra de sus películas, *Paris, Texas* (1984), por el encuentro de Travis con su hijo y el viaje posterior para llevarlo al reencuentro con su madre. Inclusive podemos remitir el uso del súper 8 que repone la historia pasada, tal vez mostrándole a Travis que alguna vez fue otro. Estos antecedentes volvían previsible, para quienes siguen la filmografía del director, que la trama fuera en esa dirección. Sin embargo, esto no ocurre, o por lo menos no de un modo directo. Esta línea argumental se interrumpe enseguida y es retomada más tarde con la visita de su sobrina. Aquí Hirayama volverá a ser el hilo conductor que aproxima a la hija con su madre, o su lugar de origen, como al comienzo del film, y como tantas veces en las películas de Wenders.

En un momento, una mujer extranjera, en un diálogo de mímicas, le pregunta a Hirayama cómo se usa el baño; él le muestra que activando la traba de seguridad los cristales pasan de la transparencia a la opacidad. En la tradición japonesa, se usaban papeles para puertas y ventanas. Allí también hay una relación con los árboles, ya que el “washí” (papel) se elabora con fibras de arbustos locales. A su vez, la dimensión de opacidad y translucidez aparece con insistencia en las películas de Wenders. En *París, Texas*, el Peep show donde trabaja Jane (Natassja Kinski) era espejo y vidrio según sus fases, por eso las mujeres no podían ver a sus clientes. En una de las escenas más largas (casi veinte minutos), Travis le cuenta a Jane en tercera persona su propia historia. Ella lo reconoce por su voz y, con una trampa de luz indicada por Travis, logran convertir el espejo en ventana. La luz no solo es una cualidad, o un vehículo del tiempo, es una búsqueda de algo misterioso, enigmático y hasta sagrado; también la posibilidad de un cambio perceptivo y sustantivo. El tiempo es cualidad de la luz. A través de las ventanas, la noche se disuelve, amanece. Jean-Claude Carrière escribe sobre la dificultad de poder determinar las jornadas en que sucede una historia, las noches y los días. En *Días perfectos*, el guion construye un relato iterativo, donde quedan señaladas escisiones entre el espacio público y privado, el ocio y el trabajo, lo analógico y lo digital, la tradición y la modernidad, los sueños y la vigilia. Hirayama se lava los dientes, con un rociador esparce agua sobre una colección de pequeños árboles que atesora. Se pone el uniforme de trabajo azul. Toma algunos objetos y deja otros, por ejemplo: durante la semana no usa el reloj pulsera. Cuando sale, mira el cielo. Afuera hay una máquina expendedora. Sube a su furgoneta con el café en la mano y elige un casete, musicaliza el viaje.

El primer tema es de *The animals*, “La casa del sol naciente”. Hay un trabajo riguroso con el guionista, Takuma Takasaki, en la elección de los temas, todos clásicos del rock inglés de los años 70: “Hay una casa en Nueva Orleans, la llaman El Sol Naciente y ha sido la ruina de muchos pobres chicos. Dios sabe que yo soy uno

de ellos”, dice la letra. La elección de las canciones aporta diferencias a la repetición secuencial. Ese elemento variable, por un lado, caracteriza al personaje, señala sus gustos, su relación con lo analógico. Por otro, lo asocia a los viajes, al espacio móvil —la furgoneta— y sugiere trazos y temas de ese amplio fuera de campo: el pasado del personaje, su misterio. Es como si las canciones les revelaran algo de ellos mismos a los personajes. Por ejemplo, cuando Aya, la chica con la que sale su ayudante, le devuelve el casete de Patti Smith, le pide escucharlo una vez más: “En el hotel de tus sueños tuvimos una pelea. Te has ido. Te llamé por teléfono a otra dimensión”, reza la letra. Aya llora, tal vez porque la canción motorizó un sentimiento latente, tal vez porque cuenta algo que no sabemos de ella o tal vez porque rompió con Takashi. Ella saluda a Hirayama con un beso en la mejilla, él se sorprende, es un gesto que demuestra afecto, gratitud.

El título de la película es la variante en plural de la canción “Perfect Day”, de Lou Reed, otro artista admirado por Wenders. La perfección ha sido un tema caro a la historia del arte, un imposible, una utopía, algo relativo y algo acabado, tal vez también perdido. Un día perfecto es un día concluso, que ya ha pasado. Sospecho que se puede encontrar también un tinte irónico en el título. En uno de los tramos la letra dice: “Simplemente un día perfecto, hiciste que me olvidara de mí mismo, creí ser otra persona, alguien bueno”. En un pasaje del libro *Zen en el arte del tiro al arco*, de Eugen Herrigel (1948), que relata una charla del discípulo con el maestro dice: “Entonces ¿qué debo hacer? pregunté. Tienes que aprender a esperar. ¿Y cómo se aprende eso? Desprendiéndose de sí mismo, dejándose atrás hasta que de usted no quede otra cosa que la tensión para disparar el arco” (pp. 32-33). Esta noción del olvido de sí aparece asociada a fundirse con el objeto mirado. El cine es un lugar donde eso sucede: la oscuridad de la sala y una única luz en la pantalla donde se proyectan imágenes de una historia que nos hará olvidar la propia.

Hirayama despierta con el sonido de alguien barriendo la vereda. Hay una relación diferida: esa persona a quien no ve y solo escucha se asemeja a él. Ambos limpian espacios públicos. El modo de relación no implica una interacción directa, lo mismo sucederá con el juego de tatetí que encuentra escondido en un borde del baño, como una suerte de correspondencia que prescinde de las palabras. También con una mujer que almuerza en el mismo horario, en el mismo parque, con quien solo se miran. Kafka dice que el género epistolar es una relación entre fantasmas, para Wenders parece haber distancias que acercan y relaciones diferidas que se vuelven íntimas, como la suya con el cine de Ozu y con la música de Reed. Serge Daney (2004) sostiene que Wenders es un barquero que navega por instinto cierta continuidad, que viene del conocimiento de directores que admira: John Ford, Nicholas Ray, Allan Dwan, Yasujiro Ozu, todos grandes contempladores de la emoción a cierta distancia que permite mantener vivo el secreto.

Hirayama limpia esos baños con una rigurosidad devocional. Tiene un pequeño espejo para poder mirar ahí donde su ojo no llega. Su ayudante, Takashi, es un joven que le dice que tome el trabajo con calma porque todo se ensuciará de nuevo. Queda implícito en el trabajo la idea de un combate. Takashi habla numerando a las personas: “Usted es nueve de diez”, le dice a Hirayama. También es quien trata de convencerlo de vender sus casetes, ya que lo analógico se puso de moda. Hirayama se resiste y termina dándole dinero de su bolsillo a costa de no poder cenar en el bar

donde suele hacerlo. Más tarde, Takashi abandona el trabajo sin más, avisándole de un día para otro. Es el único momento donde Hirayama se ve molesto, tiene que hacer el trabajo de ambos hasta conseguir reemplazo. Es evidente que no se trata de una persona oprimida, sino de alguien que eligió un lugar menospreciado por la mayoría. Como en el cuento "Los que se alejan de Omelas" (1973), de Ursula K. Le Guin, hay quienes encuentran la forma de desagregarse de lugares a los que no quieren pertenecer. Hirayama se retira de unos y fortalece otros vinculados a las cosas en desuso, como la compra de libros usados, donde se reivindican autores que no son parte del circuito comercial. Compra un libro de Aya Koda titulado "Árboles" (Aya también es el nombre de la chica con la que sale Takashi). La mujer que atiende le dice: "Aya Koda debería ser más famosa. Usa las mismas palabras que nosotros, pero hace algo especial con ellas" (1 h 7 m 13 s). En esa frase breve hay un procedimiento creativo, estético, que se refleja en la película.

Cuando Hirayama termina su trabajo, almuerza en el parque, bajo un árbol. Con su cámara analógica, una Olympus vieja, intenta atrapar un momento de luz, un instante único que los japoneses llaman "Komorebi", el brillo de la luz solar filtrado a través de las hojas de un árbol. En una de las últimas escenas de la película, Hirayama encuentra al exmarido de la mujer que le gusta y este le cuenta que está enfermo, le pide que la cuide. Los dos conversan, y el hombre se pregunta "¿Las sombras se vuelven más oscuras cuando se superponen?". "No lo sé", dice él (1 h 7 m 13 s). La escena se resuelve en un juego de sombras persiguiéndose y remite al tramo de los sueños donde se adivinan restos diurnos a través del tamiz de figuras geométricas, no hay color. Las figuras se transforman en sombras borrosas, podemos reconocer al tatetí, la sobrina, la mano de un niño, la mujer que le gusta, el vagabundo que danza, la bicicleta, en definitiva, una serie que valoriza y reduplica ciertas cosas importantes para el personaje. Cuando pasa por la casa de revelado a buscar las fotos descubrimos que también son en blanco y negro. Rompe algunas, guarda otras. Como los árboles del invernadero, parecen formar una colección. Las colecciones de Hirayama son búsquedas infinitas, abiertas, sin posibilidad de completarse. Su colección no es un jardín privado, es el cuidado de los pequeños retoños para que crezcan y proliferen. El personaje tiene la fuerza para vigorizar cuestiones que son valoradas por él, para darles continuidad y multiplicarlas también.

Hirayama vuelve a su casa y encuentra a su sobrina Niko que se peleó con su mamá. Él le cede su espacio. Comparten los días, ella lo acompaña al trabajo, escuchan música y en el almuerzo sacan fotos, él con su cámara analógica, ella con su teléfono. Ella le pregunta: "¿El árbol es tu amigo?", él sonríe sorprendido. "Sí. Supongo que lo es", dice y entonces la sobrina camina hacia el árbol y lo acaricia (1 h 22 m 52 s). Hirayama le saca una foto. Es una escena donde el amor se expande en la transferencia hacia las cosas que los seres amados aman: la caricia del árbol, la fotografía, el libro que toma prestado. Algo similar sucede con la mujer que le gusta. Atiende el bar, le sirve un plato de comida, pero sobre todo canta una canción que él ha escuchado: "Llegué al lugar que era un burdel, lo llamaban La casa del sol naciente. El hombre que amé no volvió. Fue entonces que subí al tren...". La música y las canciones son un hilo conductor de las emociones, lo vemos en su cara. En otro momento, comparte un paseo en bicicleta con su sobrina. Cuando se detienen frente al río, ella dice: "Tú y mi mamá no se parecen en nada. Ella dijo que vives en

un mundo diferente al nuestro". "Probablemente sea verdad", dice él. "Este mundo está hecho de muchos mundos diferentes. Algunos están relacionados y otros no. Mi mundo y el de tu madre son muy diferentes", agrega. "¿Y el mío?", pregunta ella, "¿en qué mundo estoy?" (1 h 28 m 29 s). Hirayama llama por teléfono a su hermana para avisarle que su sobrina está con él. Algo se abre, se da a conocer cuando la vemos llegar en un auto con chofer, asombrada del lugar donde vive su hermano. En ese momento entendemos que Hirayama elige vivir de la manera en que vive, renunciando a ser parte de esa familia. Ella le habla del padre, le reclama que no vaya a visitarlo, antes de irse le regala una caja de chocolates. Cuando la sobrina se despide se abrazan y por primera vez la soledad está teñida de tristeza.

Dice Gilles Deleuze que, según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿En qué pensás?, o bien ¿qué te pasa? La película termina con un plano medio del actor manejando su furgoneta. La duración del plano lo abstrae de las coordenadas espaciotemporales y muestra dos polos, la alternancia en las emociones contrapuestas, el paso continuo de una hacia la otra, conectándolas, haciéndolas convivir.

Bibliografía

- Daney, S. 2. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Herrigel, E. (2005). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier.
- Wenders, W. (2016). *Los píxeles de Cézanne*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Vendrán llluvias Suaves (6 de diciembre de 2014). *Ursula K. LeGuin en el 65° National Book Awards* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=P2TFel_aPiA
- Zizek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Filmografía

- Wenders, W. (Dir.) (1974). *Alicia en las ciudades* [largometraje]. Alemania: Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Filmverlag der Autoren.
- Wenders, W. (Dir.) (1984). *París, Texas* [largometraje]. Alemania, Francia, Reino Unido, EEUU: 20th Century Fox.
- Wenders, W. (Dir.) (1987). *Las alas del deseo* [largometraje]. Alemania-Francia: Westdeutscher Rundfunk, Argos Films.
- Wenders, W. (Dir.) (2011). *Pina* [largometraje]. Alemania: Wim Wenders, Gian-Piero Ringel.

Wenders, W. (Dir.) (2023). *Días perfectos* [largometraje]. Japón: Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Biografía

Laura Zenobi

Nació en la ciudad de Rosario, Argentina. Es egresada de la la carrera de guion de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. También estudió Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires y realizó talleres con M. Kartun, R. Monti, L. Heker, entre otros. Es guionista, realizadora y docente.

Cómo citar este artículo:

Zenobi, L. (2024). *Los días perfectos*. Reseña de la película *Días perfectos* (Wim Wenders, 2023, Japón). *TOMA UNO*, (12). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/47094>

