

Yasujiro Ozu: japonès i universal

J.C. Romaguera

Sovint es comenta que si Akira Kurosawa és el més occidental d'entre tots els cineastes japonesos, segurament s'hagi d'ubicar en l'altre extrem Yasujiro Ozu, el més oriental d'entre tots ells. Aquest fet podria implicar en un principi l'aparició d'una sèrie de distàncies insalvables entre l'espectador occidental i el cinema del cineasta nipó i que provocarien la impossibilitat d'assimilar, d'assaborir, una obra cinematogràfica marcada pels aspectes més tradicionals d'una cultura aliena. És, com a mínim, curiós que un artista tan representatiu del pensament i els costums tradicionals japonesos elegís com a mitjà expressiu el modern i occidental art cinematogràfic. Però en el cinema de Ozu, una vegada superat l'escull que implica l'estranyesa de la representació—la morositat dels moviments, una iconografia exòtica, el ritme pausat i la fredor del tracte humà—, es poden descobrir una sèrie de valors que són comuns a la cultura occidental, transmetent-se així un discurs i unes emocions de dimensions universals, la percepció de les quals no requereix el coneixement d'altres continguts estètics i filosòfics. Es produeix, per tant, en les obres del mestre Ozu la perfecta convivència entre una sèrie de referents propis de la cultura i la societat japoneses—el budisme, el *haiku*, les mencions a Hiroshima i Nagasaki, etc.— i tot un conjunt d'elements compartits de manera global—la soledat, la crisi existencial provocada per la vellesa, la manca d'identitat, etc.—. Tot fa que no ens haguem de plantejar a l'hora de visionar qualsevol film d'Ozu si és pertinent seure al trispol amb les cames creuades o amb el cul sobre els talons, en lloc d'utilitzar la butaca habitual, si és imprescindible, en definitiva, conèixer les manifestacions culturals i les estructures socials d'una civilització tan allunyada a la nostra. És la prova definitiva de la grandesa d'aquest cineasta.

Una grandesa que, en qualsevol cas, va patir, sorprenentment des de la nostra perspectiva, la incomprensió en el seu propi país. S'ha de tenir en compte, en aquest sentit, que el cinema va ser una de les primeres influències occidentalitzants en el Japó i que Ozu, en



Cuentos de Tokio.

la seva obstinada defensa de valors tradicionals, va caminar en contra de les tendències de l'època, la qual cosa va provocar que fos considerat, de manera absurda, pels joves crítics com un cineasta d'ideologia reaccionària i mentalitat retrògrada. Segurament, de res serviria, davant el missatge que transmetien les seves pel·lícules, que el seu cinema, tal i com apuntava el teòric Noel Burch, lligués en els seus inicis amb les obres de Lubitch, Chaplin i Borgaze, aquelles que podia contemplar en els cinemes de Tokio i Kamakura. Tal vegada no va entendre el públic coetani que la trajectòria d'Ozu anés seguint un procés de perfeccionament, en el qual anava afinant la seva tècnica i acotant i precisant els seus continguts, quan sobretot en la seva època muda—aquella que va de 1927 fins a 1935— posa de manifest una forta vinculació amb els marcs genèrics propis de Hollywood—el cinema de gàngsters i el melodrama—. Ja es produïa, però llavors, una confrontació entre els models narratius del cinema nord-americà i una voluntat d'expressió personal i que, tal vegada, provocava estranyesa i una difícil assimilació.

És en l'última etapa de la seva filmografia, aquella que es desenvolupa després de l'experiència de la Segona Guerra Mundial, quan es produeix el canvi substancial en el seu cinema—a l'espera que experimenti amb el color— i, sobretot, en la seva manera d'entendre la vida. A partir de llavors, se centrà tan sols en el gènere *shomin-geki*, i les

diferents formes de conflictes i resolució. Aquest consistia en retratar la vida de la classe mitjana i proletària i les seves relacions, a vegades agradables, la majoria d'ocasions tristes, familiars i personals, tot dins un ambient que mesclava melodrama i comèdia lleugera. Si comparem el llargmetratge que Ozu dirigí el 1932, *He nacido, pero...*, amb la seva segona versió, la que realitzà el 1959 amb el títol de *Buenos días*, podem observar en quina mesura s'ha produït l'evolució en el seu cinema. Mentre que en la primera hi ha un marcat aspecte sociològic, forçament localista, i un caire popular i melodramàtic de reminiscències *chaplinesques*, en la posterior versió—un film sonor i en color— la referència visual possiblement sigui Jacques Tati i el discurs adquireixi una punt més satíric, desencantat i irreverent—amb dosi d'humor escatològic—. D'aquesta manera, el *shomin-geki* passa en mans d'Ozu de la comèdia lleugera, amb certa consciència social, a ser dominat per la tristesa, la resignació i la nostàlgia que provoquen la pèrdua d'una sèrie de valors arrelats a la tradició.

És, en aquesta etapa desenvolupada al llarg de la traumàtica postguerra i sobretot a partir d'*El fin de la primavera* quan apareix l'Ozu més autèntic, més identificable i reconeixible, aquell cineasta que sembla haver trobat el seu lloc, que sembla haver-se trobat a si mateix i una manera pròpia de dir les coses després d'un exemplar exercici de dedicació persistent. Allò que sobretot



Ozu darrera la càmera.



Historia de una hierba errante.

fa el cineasta és perfeccionar la seva tècnica fins al punt que es converteix en un dels formalistes més consumats de la història del cinema, i la qual cosa el revela, segons l'especialista Donald Richie, en un refinat i precís artesà que concep l'art cinematogràfic, no com una expressió, sinó com una funció. [Així doncs, les pel·lícules d'Ozu es caracteritzen pel seu rigor en les formes, per la nimietat de la seva substància argumental, per la seva economia del llenguatge i per la seva contenció de qualsevol tipus d'emoció i sentiment]. Essencial, abstracte, transcendental, ascètic són els adjectius que adornen l'estil d'Ozu, però també limitat i predicable—sense cap tipus de connotació pejorativa.



Buenos días.

La càmera d'Ozu progressivament renuncia a qualsevol tipus de moviment, de manera que resulta impossible veure en els seus últims films una panoràmica, un *travelling* i no diguem algun moviment de grua. A més, se situa sempre a l'alçada d'una persona asseguda en un tatami tradicional, aproximadament a uns noranta centímetres del trispol. Un emplaçament que implica un determinat punt de vista molt concret i delimitat, que alhora lliga amb el seu discurs tradicional de manera estrictament coherent i amb una actitud que és la pròpia del que està predisposat a observar, escoltar, sense interferir. Una actitud estètica, una actitud moral; en definitiva, la simbiosi entre el cinema i la vida.

I si la cal·ligrafia d'Ozu esdevé tan austera no ho és menys la seva sintaxi que es caracteritza pel seu exclusiu ús del tall directe, gens brusc sinó serè i fluid, i mitjançant el qual en ocasions vulnera l'ortodòxia del muntatge, en la mesura que no respecta la llei dels 180°, ni el *raccords* de mirada i direcció—en una clara declaració de principis d'Ozu que prefereix l'harmonia de la composició que la versemblança de l'espai—. A la vegada, allò que s'anomena *pillow shots*—també coneguts com a *cutaway still-lives*—aquells plans buits i sense relació directa amb la història contada, que actuen com a signe de puntuació, es van fent més evidents, abundants i dilatats. D'aquesta manera, en els films realitzats en el període de postguerra les el·lipsis són molt més pro-

nunciades, eternitzant-se la imatge buida de contingut, suspenent-se el relat en el temps, tal i com ho demostra el fet que la pel·lícula *La hierba errante* (1959) sigui un *remake* de *Història de una hierba errante* però s'allargui mitja hora més, sense que hi hagi cap afegit argumental d'importància. No es tracta, per part d'Ozu, de precisar detalls de la història, de desenvolupar línies secundàries de la trama o d'enriquir els personatges, sinó que la seva voluntat és la de permetre que l'espectador quedi també despullat, i desconcertat davant el vertigen que provoca la imatge buida, però també preparat per la contemplació, davant una narració que a cada obra va perdent adorns, va reduint-se a tot "allò que queda després de la incessant poda".

L'expansió de l'abisme que provoquen les cada vegada més pronunciades el·lipsis també obeeixen al dictat del discurs del cineasta, de manera que la seva inclusió, malgrat en un principi pugui resultar contradictòria, en alguns passatges del relat, esdevé una coherent opció narrativa. Podrem observar, així, com a pel·lícules com *El fin de la primavera* o *El gusto del sake* (1962) algunes seqüències s'allarguen de manera extraordinària mentre que d'altres romanen en els espais buits del relat, amb l'única possibilitat de ser executades en la ment de l'espectador. Moments aquests que curiosament tenen una importància cabdal pel desenvolupament i resolució de la història. Hi ha, com comentava al darre d'aquestes decisions, al marge de l'e-

...a mida que el cineasta japonès s'anava fent vell i era conscient que es trobava davant la seva última pel·lícula, anava deixant de fer coses, reduint les seves històries a la mínima anècdota, renunciant a determinades expressions formals, transmetent la sensació que alhora que passava el temps i s'esgotava el temps vital, l'art cinematogràfic anava morint un poc



Yasujiro Ozu.

conomia narrativa que pretén Ozu, la implicació moral del propi cineasta qui entraria en una irresoluble contradicció entre estètica i ètica si donés el protagonisme a l'element contrari al seu discurs. És per aquest motiu que en el cinema d'Ozu se celebren una gran quantitat de noces però en cap ocasió hi tenim accés, ja que d'allò que es tracta és de mantenir fora de la narració tot allò que representa l'element desestabilitzador, tot allò que representa la ruptura de l'harmonia familiar. En aquest mateix sentit, per exemple, Ozu conserva la mateixa actitud quan es produeix la mort d'algun dels membres de la família, com en el cas de *Cuentos de Tokio*. El cinema d'Ozu mai no permetrà que la irrupció d'aquells elements que pertorben, amenacen i rompen el tradicional nucli familiar es facin visibles, encara que la seva aparició sigui inevitable en el desenllaç

de la història. De la mateixa manera resulta lògic que el cineasta privilegi aquells moments o situacions que impliquen la preservació de les tradicions.

Tot junt obeeix al fet que en la filmografia d'Ozu, i sobretot en els tretze films que realitzà entre 1949 i 1962, l'eix principal del discurs gira entorn del distanciament generacional entre pares i fills. El matrimoni, la mudança, la mort, etc., són els últims signes d'una ruptura irremediable, a través de la qual hi ha latent, a més, una lectura social i històrica que fa referència al Japó modern i occidentalitzat sorgit després de la Segona Guerra Mundial. Pel·lícules com *Buenos días* o *El gusto del sake* fan palesa aquesta confrontació generacional, que en contra de ser originada per la incomunicació que provoquen les distàncies, està provocada per la desestabilització i la definitiva pèrdua d'unió en el si de la família.

Aixídoncs, i si del despullament progressiu, de la reducció d'accessoris va configurar Ozu uns criteris estilístics, també es pot dir que una sola anècdota podria servir com a sinopsi de moltes de les seves pel·lícules. En aquest aspecte la seva tasca esdevé única en convertir-se en un cineasta que obra reobra sempre conta la mateixa història aplicant-hi lleugeres variacions, la qual cosa provoca la comú sensació, que ha derivat en un tòpic i un malentès, d'estar sempre davant el mateix film. El conflicte que es produeix entre pare i filla a *El fin de la primavera* és el mateix que podem veure a *Otoño tardío* entre mare i filla, per exemple. Es tracta, en definitiva, d'una passa més en aquest trajecte de reduccionisme cap a l'austeritat, l'essència i en certa manera l'abstracció perseguida per Ozu, un cineasta que admestia que les pel·lícules amb una trama òbvia l'avorrien i que considerava que les històries s'avenien d'edificar sobre una estructura elemental però que havien de prescindir d'un excés de dramatisme i acció.

Tot això ens porta a considerar que la tasca d'Ozu, en definitiva, consistia en posar en pràctica un estil que s'anava esvaint, que anava desapareixent al ritme de la pròpia vida. Amb el pas dels anys, a mida que el cineasta japonès s'anava fent vell i era conscient que es trobava davant la seva última pel·lícula, anava deixant de fer coses, reduint les seves històries a la mínima anècdota, renunciant a determinades expressions formals, transmetent la sensació que alhora que passava el temps i s'esgotava el temps vital, l'art cinematogràfic anava morint un poc. Al igual que Charles Chaplin, John Ford o Jacques Tati, Ozu evidencià ser conscient del pas del temps i com aquest s'emportà unes determinades formes de vida, amb els seus valors i els seus costums, que seran suplantades per altres afins als nous temps que corren. Pel·lícules sobre la desaparició, sobre l'angoixa vital de l'home davant el *tempus fugit*, sobre l'erosió dels sentiments d'amor i amistat, en les quals Ozu es perllonga més enllà de l'espai i del temps, s'eternitza i es fa universal, perquè, en definitiva, estem en el terreny dels grans temes de la cultura, aquells que són inherents a qualsevol naturalesa humana. ■