

Yasujiro Ozu

Joan Ferrer Miserol

Primavera
tardía



Quan s'estudia una pel·lícula, i en general qual-sevol obra o autor artístic, és possible, habitualment convenient, analitzar les circumstàncies socials reflectides en el discurs artístic i el criteri de l'autor davant elles; és el que en podríem dir l'estudi del fet cultural de l'art. En el cas particular d'Ozu es podrien escriure llibres molt voluminosos sobre aquest tema; des de la colonització cultural americana del Japó fins a la massiva mecanització de la seva època, passant per la desintegració de la família. Però, malgrat que en la seva obra tot això es tan evident com en el més obvi cine social, no és aquesta la finalitat d'Ozu, és sols el pretext per expressar el seu significat bàsic; seria, per tant, una lectura molt superficial del seu cinema quedar-se en aquest nivell. El que el fa un cineasta pràcticament únic és que, servint-se del pretext esmentat, ens fa veure que la dona, l'home, la vida, estan per damunt de les circumstàncies que els envolten; perquè, malgrat aquestes circumstàncies, malgrat la cultura en la qual estan immersos, no és poden separar, no s'haurien de separar, de la seva dimensió universal. Per això, segons Ozu, l'home sols pot sentir-se realitzat i en pau amb les circumstàncies quan és capaç d'afrontar-les amb una sàvia resignació. Resignació, no conseqüència de la submissió, sinó precisament del fet de sentir que s'està més enllà de tota quotidianitat. Ozu, com John Ford, transmet moments tan universals dins l'espai, i tan

eterns en el temps, que tots els significats culturals són secundaris en relació al primordial.

La seva forma està perfectament acomodada al significat pretès, i la seva sintaxi cinematogràfica és tan austera com les seves històries; tots els plans estan filmats des del punt de vista d'una persona asseguda en el coixí japonès; cap moviment de càmera, i pràcticament l'únic accent de puntuació que es permet és el del tall del pla per passar al següent. Les anades dels personatges des d'un punt a l'altre es transmeten, especialment a les darreres pel·lícules, mitjançant un pla fix de l'exterior des d'on van i un altre on han arribat; és com si sols poguessin expressar-se, comunicar-se, asseguts bevent sake. Per altra banda, fa la impressió que no vol intervenir en els esdeveniments que està narrant, permetent que gràcies a aquest silenci, a aquesta fredor formal, l'espectador pugui posar-se en l'estat psíquic necessari perquè la més petita disparitat, sorgida generalment durant la darrera mitja hora, el faci commoure fins el moll de l'os. El cineasta alemany Wim Wenders afirmà que si hagués de citar un tresor sagrat dins la història del cinema seria el nom d'Ozu. Aquesta afirmació no és una hipèrbole, sinó la constatació d'un fet incontestable; cap altre cineasta ha assolit un estat de puresa formal i de rigor temàtic tan extrems i, per altra banda, tan ben sincronitzats amb el significat; cap altre ha estat capaç de fer sentir tan íntimament

a l'espectador la unitat i la universalitat de totes i cadascunes de les existències humanes.

Des del més punt de vista, una gran singularitat en el cinema d'Ozu són els personatges inexistent; amb això no vull dir que hi hagi mallorquins, sinó personatges que malgrat esser essencials a la història de la pel·lícula no surten mai en escena. Com el cas del nuvi, a *Bashun* (1949), que és un personatge fonamental, i que, malgrat mai se'l vegi, mitjançant les relacions manifestades pels altres personatges, l'espectador en sap tot el que li faci falta per conèixer la seva personalitat. Això és una expressió de la teoria zen, que manté que la personalitat individual, tan enlairada per la mentalitat occidental, en realitat és sols un conjunt de relacions personals, un rol social; però que l'individu, en el fons, el seu jo profund, no és més que vacuïtat, el que nosaltres anomenam esperit.

El cinema d'Ozu està a l'extrem oposat del de Hitchcock; mentre ell és l'essència de la filosofia oriental, el britànic ho és de l'occidental. El cinema hitchcoquià se basa en mostrar les parts més dramàtiques de les històries, evitant els moments més soporífics; en canvi, Ozu, deliberadament, evita les

situacions de tensió emotiva. Per això el cinema de Hitchcock fou extremadament popular i, en canvi, el d'Ozu un fracàs de públic; segons diuen, fins i tot en el Japó, molt poca gent ha vist les seves pel·lícules completes, perquè els gerents de les sales cinematogràfiques escamotejaven, per alleugerir-les la durada, la projecció de rodets sencers i així evitar que els espectadors sortissin de la sala abans d'hora. Però, curiosament, se demostra un cop més que els extrems se toquen, perquè, malgrat les seves abismals diferències formals, el seu significat primordial, si ens adonem de les diferències culturals, és molt similar. En moltes pel·lícules de Hitchcock, una continuat de situacions imprevistes duen al fet que un personatge cobri, de sobte, consciència de la seva vàlua com a part integrant de la vida i, de rebot, de la seva dimensió universal. En el cinema d'Ozu, l'ensopiment de l'argument, amb uns personatges arquetípics i amb una compostura gairebé irritant, fa que quan succeeix, de sobte, la més petita disparitat entre ells, sentin, el personatge i de rebot l'espectador, el valor de la vida; cobrant, d'aquesta manera, igualment consciència de la seva universalitat, que ell està per damunt de qualsevol circumstància o conjuntura. ■

Primavera tardia
(esquerra)

Yasujiro Ozu
(dreta)

