

## Treball de Final de Grau

# EL TEMPS ESTÈTIC I EXISTENCIAL EN EL CINEMA DE YASUJIRO OZU



**Alumne: Alexandre Roa Casellas**

**Tutora: Dra. Imma Merino Serrat**

Grau en Història de l'Art, curs 2015/2016

Facultat de Lletres (Universitat de Girona)

## **AGRAÏMENTS**

A la Dra. Imma Merino Serrat, tutora del treball, per transmetre'm el seu rigor i la seva sensibilitat a l'hora d'abordar l'anàlisi d'imatges cinematogràfiques i apreciar la seva bellesa i el seu valor estètic.

A tots els professors del grau, per incentivar la meua curiositat i passió per l'art i la reflexió constant, a més de transmetre'm eines bàsiques de cares sobretot a ser un espectador de l'art conscient i obert de ment.

Als companys del grau, per la seva confiança i els seus ànims, així com per la riquesa dels seus debats i intercanvis d'impressions.

A la meua família, pel recolzament i la paciència, i en especial a l'atenció del meu avi Ramon Casellas i Moner a qui he anat explicant els avenços del treball.

Als meus amics Cristina Villacampa i David Julià per l'interès i l'entusiasme amb què m'observen avançar en els meus estudis.

I, finalment, a la Cristina Ramos Alberti, per la seva mirada crítica i el seu suport en els moments de dubte.

## ÍNDEX

- 0. Introducció: del transcendental a la representació del temps – [p. 1](#)**
- 1. Pas previ a la reflexió: aproximació als conceptes – [p. 3](#)**
  - a. Comentari crític de l'assaig de Paul Schrader sobre l'estil transcendental en el cinema – [p. 3](#)
  - b. El cinema com a art espiritual i el concepte del temps – [p. 10](#)
- 2. El cinema d'Ozu: el context de producció i les influències culturals – [p. 14](#)**
  - a. El context històric-social i l'emmarcament cinematogràfic – [p. 14](#)
  - b. El que hi ha de la cultura i la religió en el cinema d'Ozu – [p. 18](#)
- 3. El temps: anàlisi estètica al voltant del temps com a concepte existencial i cinematogràfic en el cinema d'Ozu – [p. 21](#)**
  - a. L'estètica del temps: reproducció, forma, espai – [p. 21](#)
  - b. El temps com a presència al·legòrica i material: símbols – [p. 32](#)
- 4. Conclusions – [p. 35](#)**
- Bibliografia i filmografia – [p. 37](#)**

## **0. Introducció: del transcendent a la representació del temps**

La lectura occidental de l'art oriental, així com del seu pensament i la seva cultura, sempre és un procés d'aproximació limitada i fragmentària. Com europeus, no podem acostar-nos a l'obra d'art japonesa, doncs, sense acceptar que potser no la podrem comprendre com un espectador japonès. Amb el cinema de Yasujiro Ozu ens trobem amb el mateix problema, ja que forma part d'una cultura que mai no s'entén del tot si no se'n forma part. Això no implica que no la puguem gaudir o analitzar, des de la perspectiva que en tenim: l'occidental, malgrat que fem l'esforç de filtrar la mirada amb els nostres coneixements del pensament i l'estètica orientals. D'altra banda, tenir una mirada externa sovint és útil per apropar-nos amb més perspectiva, i potser comprendre d'una manera més completa.

No és el meu objectiu, doncs, comprendre l'obra del cineasta en tot el seu context i tota la seva profunditat; aquest treball ha de funcionar més aviat com una interpretació estètica d'alguns dels elements més atractius i misteriosos de la seva obra tardana, entenent-los com a part d'un context cultural però alhora com a manifestacions artístiques que tenen força per sí mateixes. D'altra banda, el nucli temàtic d'aquesta anàlisi és justament el concepte del temps; aquest tema, malgrat que ha sigut i segueix essent un dels grans temes de l'art i la cultura universals, és escollit més aviat per una fascinació i una inquietud personals al respecte.

Per arribar a aquest nucli de reflexió, que és el temps com a material i alhora com a contingut de les pel·lícules d'Ozu, el treball es desenvoluparà en tres parts relacionades amb el procés que, per metodologia i també per atzar, he seguit a l'hora de cercar fonts teòriques sobre el tema. La primera part parteix del comentari del llibre *El estil transcendent en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*, escrit pel cineasta Paul Schrader i molt rellevant com a discurs teòric sobre l'estil i l'estètica d'Ozu. Però dedico la primera part del treball a comentar-lo perquè fa sorgir un seguit de reflexions i plantejaments sobre què és allò transcendent, i si es pot considerar un estil; he cregut que només analitzant aquests conceptes podria parlar amb més sentit sobre l'espiritualitat i la representació del temps en Ozu. La segona part tractarà els aspectes del context cultural i de pensament en el qual inevitablement hem d'inscriure la filmografia d'aquest cineasta, i per tant servirà per situar-la en el temps i en el llenguatge, així com en la història del

cinema. Finalment, la tercera part del treball abordarà des d'un punt de vista estètic el tema del temps, que té diversos vessants; cal parlar del temps com a matèria prima d'un art com és el cinema, i especialment el cinema posterior a la II Guerra Mundial, però també de la representació que Ozu fa del temps, com a objectiu en sí mateix. L'objectiu és conèixer millor l'obra del cineasta, però especialment intentar copsar la mirada espiritual que ens pot oferir aquesta obra fílmica sobre l'art i la pròpia existència. Es tracta, per tant, de fer una mirada breu però profunda a totes aquestes preguntes sobre el temps que l'art és capaç de posar de relleu en tant que misteris o enigmes vitals. I prendre una perspectiva allunyada de la nostra pròpia cultura és sovint una manera eficaç de refrescar la mirada sobre nosaltres mateixos, descobrint que els elements més essencials del cinema d'Ozu són universals.

## **1. Pas previ a la reflexió: aproximació als conceptes**

Abans d'entrar a analitzar la relació entre el cinema de Yasujiro Ozu i el temps, cal que primer fem un cop d'ull a alguns conceptes que són bàsics per poder treballar un tema tan complex i ambigu com aquest. Ens apropiarem breument als conceptes del transcendental, del cinema en tant que art espiritual i, evidentment, del temps. Ho farem partint del comentari d'un text teòric sobre el transcendental que resulta ser una síntesi molt clara d'aquest concepte i de l'aplicació que en fa Ozu en el seu cinema. Es tracta, doncs, d'un text que serveix de punt de partida metodològic i fins i tot de model a nivell d'aspiracions teòriques, malgrat difereixi en alguns punts al nostre enfocament del tema.

### **a. Comentari crític de l'assaig de Paul Schrader sobre l'estil transcendental en el cinema**

El cineasta i crític de cinema Paul Schrader publica el 1972 un assaig titulat *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, en què parla d'un estil universal en el cinema, que es defineix per formalitzar una representació del transcendental independentment del context cultural en què es duu a terme. Com a exemples clars a partir dels quals justificar aquesta teoria, Schrader analitza el cinema de tres cineastes de diferents parts del món, i dos d'ells de cultures completament allunyades: Yasujiro Ozu(japonès), Robert Bresson(francès) i Carl Dreyer(danès). Segons Schrader, Ozu i Bresson pertanyen especialment a aquest estil, almenys la part més rellevant de la seva filmografia, independentment del fet que cada un formi part d'una cultura extremament diferent. Realitza així una anàlisi que parteix del concret per arribar a allò general, que és aquesta existència d'un estil transcendental en el cinema. Aquest estil, diu Schrader, «es la representación de una vía (un tao, en el más amplio sentido del término) que nos acerca a lo Trascendente. La materia a trascender es diferente en cada caso, pero el propósito y el método son, en esencia, el mismo».<sup>1</sup> Per tant, es tracta d'una manera de fer, d'una forma; és per això que parla d'aquest com un estil, i que el seu és un assaig estètic, que es centra en la qüestió artística del cinema més que en el seu caràcter industrial.

---

<sup>1</sup> Schrader, Paul. *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine, 1972.

És necessari entendre què vol dir quan es refereix al Transcendent, i en què consisteix exactament el que anomena «estil transcendental». És una manera d'arribar a alguna conclusió espiritual o religiosa? És una manera de transmetre un saber universal? Sembla ser que Schrader, aquestes qüestions, no les acaba de resoldre del tot al llarg del seu assaig, sinó que deixa per a les conclusions del llibre la resolució dels problemes que planteja la seva teoria. El cos del text, en tot cas, es centra en les característiques d'aquest estil i l'aplicació que en fa cada cineasta (dels quals només ens n'interessa un pel que fa a aquest treball) i per tant deixa les qüestions de fons per al final malgrat que ja intenti donar algunes aproximacions en la introducció.

Començarem descrivint les definicions que el cineasta aporta sobre el Transcendent, i algunes que apareixen al diccionari. Schrader, en la seva introducció, fa una sèrie de definicions bàsiques a mode de marc conceptual, en les quals explica: 1- el transcendental; 2- l'estil; 3- l'estil transcendental. Reproduir aquí una paràfrasi d'aquestes definicions seria redundant, però sí que cal fer una referència sintetitzada sobre els conceptes amb els que treballa per entendre'n la reflexió estètica.

Per a l'autor de l'assaig, allò Transcendent es resumeix en «el sagrat» o «l'ideal», entenent-ho genèricament i sense un sagrat o una idea concrets. També fa servir la definició de Rudolf Otto, que el defineix com el «completament Altre». Per a «transcendental» i «transcendència» utilitza definicions de Mircea Eliade i de Freud o Jung. L'important, però, és que tant el transcendental com la transcendència al·ludeixen al Transcendent, nucli de tots aquests conceptes. La seqüència lògica, que coincideix en essència amb el raonament de Schrader, és que el transcendental és allò que està relacionat amb el Transcendent, i que per tant la transcendència és el Transcendent com a experiència. D'altra banda, el diccionari ofereix com a definicions més complertes i coincidents amb la seva:

**3 3 adj.** [FS] Que se situa més enllà d'una determinada esfera i no és de la mateixa naturalesa. *La realitat és transcendental al coneixement.*

**3 4 adj.** [LC] [FS] Que és radicalment superior, que està més enllà de l'experiència. *Déu és transcendental.*

És evident el vincle entre aquestes definicions del Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans i la que l'assagista pren d'Otto: «el completament Altre». En ambdues es

defineix el Transcendent com allò que traspasa, que va més enllà d'alguna cosa. Si ho apliquem a l'art podem entendre l'ús d'aquest terme, ja que l'art té una llarga tradició de representació d'alguna cosa per arribar al coneixement o a l'experiència d'alguna altra que està més enllà. Per posar un exemple emblemàtic, pensem en l'art cristià medieval, on la representació dels episodis bíblics suposa una experiència mística que transforma l'ànim de l'espectador. En aquest cas el Transcendent és literalment el sagrat, la divinitat. Si ho volem entendre com un estil podem dir que l'estil gòtic és transcendental, ja que té l'objectiu de generar unes sensacions que transportin l'ànim de l'espectador a una experiència mística per mitjà de la suggestió: les imatges i els materials no són pròpiament místics, però generen una percepció que predisposa l'espectador a sentir-se a prop de la divinitat. Passa el mateix amb l'art tradicional japonès, basat en l'experiència estètica com a apropament a l'espiritual. El que es transcedeix, doncs, és el tangible, més enllà del qual trobem l'essència: el «completament Altre».

Schrader destaca la dificultat que suposen els termes «estil» i «transcendental» degut a la seva diversitat semàntica. L'estil el defineix com una forma d'arribar a un contingut independentment del seu context cultural. Per tant, el crític reconeix que no existeix una entesa comú de l'ús d'aquests termes, i que aquesta és la manera amb que ell els utilitzarà. Per deixar clar quin és el seu marc conceptual podem dir de forma definitiva que s'ha d'entendre per «estil transcendental» aquella forma universalment compartida d'expressar el sagrat a través de qualsevol cultura. Això implica que hi haurà un estil transcendental a cada cultura, i que no per això deixarà de ser el mateix estil ja que té el mateix objectiu i l'assoleix mitjançant la mateixa forma. Llavors, què canvia? Doncs el concepte mateix de «sagrat», que segons la cultura tindrà una entitat o una altra; en Ozu, per tant, el sagrat estaria vinculat al Zen, que ja desenvoluparem més endavant. Però, al llarg del treball, el que intentarem argumentar és sobretot que el cinema d'Ozu, més que a una sensibilitat religiosa i cultural generals, que també hi són presents, el que aspira de fet és específicament a una expressió transcendental del temps; és a dir, que en Ozu el temps és el que equival al «completament Altre», el sagrat, l'objectiu de l'obra filmica.

Revisem abans els problemes que proposa la teoria d'aquest crític i cineasta sobre la filmografia del director japonès. Ell els analitza en les conclusions, a través d'una sèrie de subapartats en què n'argumenta, valent-se de conceptes proposats per teories



anterior, una solució plausible. El principal dubte, que sorgeix a qualsevol lector que s'acosta a llegir el text, és si realment es pot entendre que hi hagi una manera de fer més efectiva per a l'expressió d'allò sagrat que unes altres. Ja d'entrada, exposa la sentència de Jacques Maritain de que «*no existe un estilo reservado para el arte religioso, no existe tal técnica religiosa*». Això ho contrasta amb un altre comentari de Maritain que diu que «*es cierto que no todo estilo es igualmente apropiado para el arte sagrado*». En les paraules del teòric hi troba una refutació de la seva teoria i alhora una reafirmació de la mateixa; el que ve a destacar és que l'estil transcendental és el més efectiu per expressar el sagrat malgrat que no sigui l'únic estil que l'expressi. No és un estil exclusiu, però sí el més efectiu. És amb una teoria del mateix autor que basarà la resta de l'argumentació, i és la distinció entre els mitjans artístics de l'abundant (lligats a allò profà) i els mitjans artístics del precari (pertanyents a allò sagrat).<sup>2</sup> Aquesta teoria es resumeix amb el supòsit de que el cinema, com a llenguatge artístic, ha de fer un procés d'adaptació de la seva pròpia naturalesa a les necessitats de l'art transcendental. El cinema és un art que porta amb sí mateix, talment com la fotografia, allò identificable de la realitat. Per Maritain, i per Schrader, el cinema és un art que duu en la seva naturalesa els «mitjans de l'abundant», i per tant aquells mitjans de representació que remetent a tot el que és profà, reconeixible, tangible, i per tant allunyat del sagrat. El sagrat s'expressa amb els «mitjans del precari», i per arribar-hi el cinema ha de partir de «l'abundant» per anar-se'n despulant i arribant a l'expressió del «precari», que hem d'entendre com una austeritat de mitjans expressius i de representació literal de la realitat. És a dir, la representació de l'essència.

Així doncs, veiem com Ozu segueix aquest mètode partint del quotidià per arribar a l'expressió del Transcendent. Però el quotidià ha de tenir, com a contrapartida, una força humana, emocional, que provoqui un conflicte entre l'ésser humà i el seu entorn; això Schrader ho anomena «disparitat», i té la funció de generar una energia humana que és espiritual. Aquest trencament entre el quotidià i la disparitat succeeix en un moment anomenat «estasi», que concentra la tensió del transcendental en un context quotidià. En altres paraules, hi ha un instant en cada pel·lícula que funciona com a revelació d'allò ocult sota el banal, fent que aquesta banalitat sigui transcendida per allò sagrat.

---

<sup>2</sup> Schrader està citant el llibre: Jacques Maritain, "Religion and Culture", The Social and Political Philosophy of Jacques Maritain (Garden City: Image Books, 1965).

Si ens hi parem a pensar, aquest és el moviment habitual de l'ànim d'un espectador davant qualsevol obra d'art. Quan ens situem davant una pintura, primer intentem identificar els elements que hi apareixen representats. És una representació figurativa? És una abstracció? Quines característiques té? El color, les formes, etc. Fem per tant una anàlisi prèvia del que veiem, de manera que ens puguem situar davant l'obra. Un cop situats, si és que ens interessa del quadre alguna cosa més que la seva pura descripció, obrim la mirada per deixar que ens suggereixi coses, que ens generi sensacions. I, finalment, si el quadre té aquesta capacitat i nosaltres ens trobem receptius, aquest ens provocarà una revelació, una experiència estètica. Sigui o no una peça religiosa, l'obra d'art haurà transformat alguna cosa en nosaltres en el sentit espiritual, revelant-nos alguna veritat profunda. Però aquí sorgeix una nova qüestió que hauríem d'aturar-nos a analitzar: quina és aquesta veritat que ens ha de revelar l'obra d'art? Per què l'art ha de revelar alguna cosa?

Tot depèn de què entenem per art i quina és la funció que li atribuïm. Andrei Tarkovski, cineasta i alhora teòric del cinema, explica el seu punt de vista sobre aquesta qüestió en un capítol del seu llibre *Esculpir en el tiempo*<sup>3</sup>, en què reflexiona, a part del cinema, sobre el sentit de l'art. «*En cualquier caso, para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser «consumido» como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante*».<sup>4</sup> Insisteix, doncs, en que la funció de l'art és el coneixement. Aquest pot tenir dues vessants, la de la ciència i la de l'art: la ciència implica una progressió de descobriments o argumentacions racionals per anar ampliant el coneixement del món; el coneixement artístic, en canvi, és espiritual, té a veure amb la revelació d'una veritat profunda no racional. Tarkovski creu que l'artista expressa allò universal, ideal i absolut, que no es pot conèixer mitjançant una anàlisi objectiva sinó a través de l'expressió subjectiva dels desitjos i les pulsions que l'artista observa i sent en el món. És una representació d'aquella veritat irrefutable que hi ha en l'experiència subjectiva de la vida.

---

<sup>3</sup>Tarkovski, Andrei (1991). El arte como ansia de lo ideal. Dins *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (11 ed., p. 59- p. 76). Madrid: Ediciones Rialp.

<sup>4</sup> Idem, pp. 59-60.

D'altra banda hem de puntualitzar que fa referència a un art que *«no quiera ser consumido como una mercancía»*, cosa que presenta una nova contradicció quan parlem de cinema. Però quan parlem d'Ozu no estem parlant només d'un cineasta, sinó específicament d'un cineasta transcendental, cosa que implica una noció espiritual i per tant profundament artística del cinema. Aquesta noció no treu que el cinema és per definició un art industrial, però implica un ús artístic d'aquesta indústria en el sentit de Tarkovski, és a dir amb una finalitat que té més a veure amb l'ànima humana que amb la seva comercialització com a mercaderia. És un equilibri que es persegueix constantment en el cinema, i és sovint la seva contradicció clau i la seva gran font de discussió sobre si és o no és un art. El posicionament d'aquest treball sobre Ozu i el temps és precisament el d'entendre el cinema com a art, i és un dels objectius argumentar-ho.

Com dèiem, el cinema té també la contradicció formal d'estar arrelat a la reproducció literal de la realitat. Per tant, com explica Schrader, un progrés cap al sagrat l'ha conduït de fet a un procés d'allunyament de les possibilitats que li són pròpies des del seu naixement. El cinema neix com a art totalment profà, i per poder expressar el sagrat ha de buscar maneres de defugir-se a sí mateix, d'obviar les seves capacitats més evidents per descobrir-ne d'altres. Així doncs, el cinema transcendental és el resultat d'aquesta recerca; es tracta de l'equilibri entre els mitjans de l'abundant, que permeten mantenir l'espectador atent a la ficció de l'escena, i els del precari, que han d'anar-se revelant a poc a poc sense ser mai els únics, per tal que l'espectador faci aquest viatge del profà a l'espiritual. Schrader utilitza el símil de l'església bizantina, en la qual el trajecte des de l'entrada fins l'altar és el trajecte d'allò profà fins allò sagrat. Un excés dels mitjans del sagrat provocaria que l'espectador es perdés en la pura abstracció espiritual i no arribés a fer aquest viatge, i per tant faria impossible l'expressió del sagrat. Un excés de mitjans de l'abundant, del profà, impedeix directament l'arribada a l'espiritualitat. Ozu seria un cas d'equilibri perfecte, que no abusa de cap dels dos tipus de mitjans: condueix l'espectador des del quotidià al transcendental, sense necessitat d'expressar la veritat de cap religió.

Paul Schrader conclou el seu text definint el transcendental com un estil que sempre està en moviment: mai no és estàtic, mai no conté el mateix equilibri perquè depèn del seu

context de producció. En tot cas, en tant que transmissor del misteri de la relació entre l'ésser humà i allò transcendental, el valor de l'estil transcendental rau en la seva capacitat, en un grau exclusiu en el cinema, de transportar-nos al terreny de l'espiritual. En Ozu, explica l'aplicació de l'estil a través de diversos capítols, que analitzen el seu cinema a través dels diversos prismes que el configuren: la influència de la cultura zen, la influència de la seva pròpia personalitat com a artífex, i finalment la pròpia aplicació de l'estil transcendental. Coincidim amb Schrader en que el cinema d'Ozu no pot ser només una d'aquestes vessants, sinó que en ell es troba una síntesi de totes elles. La jerarquia que privilegia ell, però, és evident: l'estil transcendental és l'element principal, mentre que la cultura i la personalitat creativa són elements complementaris. Al cap i a la fi, ens interessa aquest punt de vista perquè ens apropa a la reflexió sobre el temps en tant que expressió d'allò que transcendeix el visible. No obstant això, és interessant reflexionar sobre el matís. «...es apropiado decir con Suzuki que el Zen opera dentro del "ámbito de la trascendencia"», ens diu el text. Evidentment el Zen és una cultura transcendental en tant que elogia allò espiritual. Però ens cal entendre que no és completament transcendental, com passa amb el cinema d'Ozu i amb l'estil en general. El problema d'aquesta teoria d'Schrader és l'èmfasi en el Transcendent. En general, tendim a desconfiar en allò que és purament ideal, i segurament encertem en aquesta desconfiança. A risc d'equivocar-nos, podem afirmar que el cinema d'Ozu no tracta només d'allò essencial, sinó que tracta «l'espiritualitat d'allò material», o el que hi ha d'ideal en tot allò terrenal. És clar que el pla físic, material, és el que és transcendit, però no ho és de forma absoluta ja que sempre existeix amb la seva materialitat. Es tracta, en el fons, d'entendre que per més que la pulsio de transcendència sigui molt forta, l'ésser humà no pot entendre mai el Transcendent sense fer-ho des del pla físic. Tot allò que és purament transcendental és, per definició, inexplicable. L'experiència estètica té com a objectiu una aproximació a l'espiritualitat, i malgrat que pot ser una experiència molt pura sempre està lligada als elements físics que la provoquen. Quan l'experiència sigui absoluta en tant que ideal, deixarà de ser possible exposar-la lingüística o artísticament: l'ideal és impossible d'assumir, si bé és el motor de l'art, almenys entès com ho fa Tarkovski o com ho pretenem entendre amb Ozu. Així doncs, quan ens aproximem al Zen també tindrem la cautela d'entendre'l com una actitud contradictòria pel que fa a aquesta pulsio cap al transcendental. De fet, haurem de conviure amb aquesta contradicció al llarg de la reflexió, sense que això impedeixi acomplir-ne els objectius.

El treball d'Schrader permet fer aquesta primera incursió cap a la qüestió del transcendent, a banda de sintetitzar molt bé els diversos elements que s'encabeixen en la filmografia tardana d'Ozu. Malgrat tot, la intenció és que no ens tanquem en la recerca de l'estil transcendent, sinó que utilitzem aquesta noció per poder parlar del temps. L'assaig ha servit per definir el moviment amb què el cinema del director japonès arriba a una expressió d'alguna cosa més enllà de la representació narrativa i realista de la realitat, que també hi és present. Defugirem seguir utilitzant el seu terme de "transcendència", ara que la tenim assumida, perquè així podrem focalitzar la reflexió en la relació entre la matèria fílmica i el concepte del temps, més que en la pròpia naturalesa d'aquesta relació, que és la que ens ha permès aclarir Paul Schrader.

### **b. El cinema com a art espiritual i el concepte del temps**

Hem assenyalat abans la contradicció que implica entendre el cinema com a art, i encara més un art espiritual, donada la seva naturalesa industrial. Hem d'aclarir, primer, que quan parlem d'espiritualitat no estem parlant necessàriament d'un culte religiós, ni tampoc necessàriament d'un misticisme. Pel que fa al concepte que estem tractant de l'espiritual, remet senzillament a l'ànima humana. Art espiritual és, doncs, aquell art que sorgeixi de necessitats expressives humanes i alhora estigui orientat a alimentar l'ànima, entesa com a «seu de la intel·ligència, la voluntat i la sensibilitat».<sup>5</sup> A través de la clau teòrica de Tarkovski, també ens hem aproximat a una definició de l'art: quelcom relatiu a un coneixement no científic del món. Malgrat que el cineasta ho expressi així, potser és més precís dir «comprensió» que «coneixement», ja que com hem dit no es tracta d'un assoliment de certes racionals sinó de la recepció d'una veritat profunda a través dels sentits i les emocions, cosa que també connecta amb l'esperit entès com a emoció i moralitat. No obstant això, Tarkovski sembla utilitzar la paraula «coneixement» en el mateix sentit, és a dir en el sentit de conèixer, prendre consciència d'alguna cosa. D'altra banda no hem d'oblidar que malgrat no es tracti d'un coneixement racional en sí mateix, la raó també n'és un component de la mateixa forma que l'ànima humana està composta també per la intel·ligència.

---

<sup>5</sup> *Diccionari de la llengua catalana* [en línia], Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007. <<http://dlc.iec.cat/>> [Consulta: febrer 2016].

Aquesta és l'accepció més precisa i alhora suficientment general per encabir el que és l'ànima de cares a l'art. Tot i així, altres accepcions s'hi apropen també amb matisos interessants: «1 f. LC FS RE Principi vital dels éssers vivents, especialment de l'ésser humà»; «4 f. LC FS Part moral i emocional de l'home».

De fet, és possible que el mateix Tarkovski ens doni la clau per resoldre l'enigma del cinema com a art, ja que entén que el propi mitjà tecnològic que li confereix al cinema aquest aspecte tècnic i industrial, conté en sí mateix una noció estètica. Es tracta d'una noció estètica que és pròpia del cinema, i que fins l'aparició del vídeo li serà exclusiva: l'enregistrament i la reproducció d'un fragment del temps real. Aquesta afirmació tan potent sobre la naturalesa artística de la tècnica cinematogràfica no només ens aporta llum sobre la pregunta de si el cinema és un art, sinó que també ens planteja un nou repte, i és que si l'ús de la tècnica mateixa genera una nova noció estètica ja no podem comparar el cinema amb cap de les altres arts com si es tractessin del mateix. Ja ens advertia Schrader que el cinema es veu obligat a transcendir a partir del llenguatge que li és propi. Podem així veure el cinema com un art que no renega de la diferència que el condiciona estèticament sinó que li treu el rendiment òptim. En tot cas, si el volem comparar amb d'altres arts hem de tenir clara la distància que els separa, tant tècnica com estèticament. En el fons, parlem de la matèria amb la que treballem.

La matèria del cinema és, com en aquest sentit la fotografia, la reproducció exacta de la realitat. No pot escapar el seu llenguatge, doncs, d'aquesta constant adhesió al seu referent.<sup>6</sup> Per tant, podem dir que el seu punt de partida és allò particular, concret, material. Cal tenir en compte també que tota obra d'art, i això també apropa el cinema a les arts en general, és en el fons una manifestació particular, concreta, malgrat que la seva transcendència sigui cap a alguna cosa universal. Hegel<sup>7</sup> no ho entén així, i Gadamer critica precisament aquesta concepció idealista de l'art que el redueix a un simple remetre a la «Idea» abstracta. A nosaltres ens és més adient pensar, com Gadamer, que en tot cas la manifestació de la Idea (si ho diem amb Hegel), de la veritat (si ho diem amb Tarkovski) o del Transcendent (si ho diem amb Schrader), «*sólo tiene lugar en la particularización, en la cual se produce ese carácter distintivo que el arte tiene para nosotros, y que hace que no pueda superarse nunca*».<sup>8</sup> Per tant, l'universal el reconeixem en allò particular que és l'obra artística, i és precisament aquesta particularitat la que reconeixem com a art, ja que funciona com a remissió concreta,

---

<sup>6</sup> «Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo,[...] están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios...». Barthes, Roland. *La cámara. lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989. p. 31.

<sup>7</sup> Gadamer utilitza l'estètica hegeliana per contrastar la seva teoria a l'assaig: Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Madrid: Paidós, 1991.

<sup>8</sup> Gadamer, Hans-Georg (1991) El simbolismo en el arte. Dins *La actualidad de lo bello* (1ª ed., p. 83- p. 99). Madrid: Paidós, pp. 94-95.

única, a un universal que ja coneixem. Parla també d'aquesta trobada de l'universal en l'obra particular com un «re-coneixement», concepte que podem lligar amb el coneixement del que ens parla Tarkovski: l'expressió o manifestació d'alguna cosa que profundament ja coneixem per tal de fer-la present en un cos concret, és a dir el de l'obra artística ja sigui plàstica, escènica o d'un altre tipus. El cinema pot funcionar de la mateixa manera: en la seva naturalesa concreta, de representació del temps real, ens pot portar a re-conèixer una veritat. Estaríem així en sintonia amb la concepció que té Nietzsche de la tragèdia grega i per tant de l'art: «[...] hem d'entendre la tragèdia grega com a cor dionisiac que sempre es descarrega de nou en un món d'imatges apol·lini».<sup>9</sup>

Amb tot això, donem per explicat com el cinema té la capacitat de ser un art, i a més entès en un sentit espiritual. Yasujiro Ozu n'és un exemple clar: malgrat trobar-se dins una indústria, com és la cinematogràfica, té la funció artística de presentar a través de la materialitat del quotidià japonès alguna cosa que es troba en la seva essència universal, provocant en l'espectador una revelació d'aquesta essència per ser contemplada a través de la forma concreta que és la pel·lícula. Per seguir avançant en la reflexió ens falta, per tant, presentar el proper concepte clau: el temps.

El temps és en realitat un tema molt complex que aquí no podem abordar en tota la seva profunditat. Es tracta de l'universal al qual Ozu remet a través del quotidià en els seus films, i per tant d'allò ideal al que aspira i que el seu cinema revela. Per tant, és el nostre objecte d'anàlisi: la relació entre el mateix concepte del temps i la forma amb què Ozu el fa present constantment, i perquè constitueix el batec mateix de la seva filmografia tardana. Però abans de poder-lo treballar en relació a Ozu, hem d'introduir-lo sintèticament per tal de tenir clar a què ens referim quan parlem del temps.

El temps té vessants científiques, filosòfiques i culturals, i en tot cas ens interessa en tant que experiència subjectiva de totes les seves implicacions en la vida individual i social. Per tant, en els films d'Ozu trobarem una via per a la reflexió sobre l'experiència del temps, més que sobre el temps en sí mateix. El coneixement científic sobre el temps no hi és tan present, es tracta més aviat de la seva comprensió a través dels rituals quotidians, dels canvis socials i culturals a través dels períodes històrics, i també de les

---

<sup>9</sup> Nietzsche, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Martorell: Adesiara, 2011, p.110.

mateixes estacions de l'any i etapes de la vida. El trobarem lligat a la tecnologia, en tant que mostra d'un progrés que parla de l'època, però també en els conflictes generacionals en les famílies, o en la consciència de la mort. Però Ozu el fa present sense introduir-lo discursivament, es limita a representar-ne els cicles, els efectes i fins i tot les representacions rituals que en fan els personatges. De vegades aquests també hi fan referència a través de reflexions espontànies, però mai d'una manera filosòfica sinó pragmàtica.

La qüestió, doncs, és que ens interessa la representació del temps que fa Ozu perquè capta de manera essencial un canvi de relació amb el temps i alhora no deixa de relacionar-s'hi de manera profunda, permetent els espectadors assolir durant l'hora i escaig o dues hores d'una pel·lícula una relació amb el temps que només és possible gràcies a l'experiència estètica que ens proposa. En tot cas, la seva és una concepció del temps oriental que, com ens explica Antonio Santos parafrasejant el mateix Schrader, consisteix en una continuïtat més que no pas en una successió de moments rellevants.<sup>10</sup> És la concepció que ens interessarà, per tant: el temps com a continu, com flux vital que no té compartiments, més cíclic que lineal. El temps com a matèria en la que ens fonem irremeiablement.

---

<sup>10</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012, p. 100.



## **2. El cinema d'Ozu: el context de producció i les influències culturals**

En aquest segon apartat emmarcarem el cinema d'Ozu en el seu context social, cinematogràfic i històric, i així poder entendre què implica la presència de la seva obra fílmica a la seva època. També aclarirem els aspectes culturals (filosofia, religió, estètica) que l'influencien per tenir en compte en la reflexió. Cal que parlem d'aquestes qüestions per anar desenvolupant la reflexió sobre la representació del temps existencial i cinematogràfic, ja que tot allò concret ens servirà per discernir què té la seva obra d'universal i què té del seu context cultural.

### **a. El context històric-social i l'emmarcament cinematogràfic**

Hem de tenir en compte que Yasujiro Ozu té una carrera molt prolífica, amb una àmplia filmografia de cinquanta-tres pel·lícules realitzades des de l'any 1927 fins el 1962. Treballava de manera molt constant, realitzant varis films anuals, amb l'excepció de dues aturades significatives: de 1937 fins 1941 i de 1942 fins 1947. La causa són dues guerres: la segona guerra entre Xina i Japó i la Segona Guerra Mundial, que estan estretament lligades. És significatiu que Ozu torni a la realització cinematogràfica amb un estil completament renovat, com si la presència d'aquestes guerres i la pausa de la seva activitat exhaustiva com a realitzador haguessin afectat la seva manera de filmar o, més aviat, la seva manera d'observar el món i plasmar-lo en imatges.

Si bé és cert que des d'un començament Ozu ja treballa amb el mateix àmbit de la família com a nucli narratiu, els seus films després de la guerra tenen un tractament molt diferent. Els anteriors, tant del període silent com del període sonor, desenvolupen gèneres propis de les produccions americanes com el melodrama o el cinema negre.<sup>11</sup> Aquests gèneres tenen també un tractament formal que Ozu adapta de manera relativament mimètica, tot i que amb la seva personalitat. No és estrany trobar moviments de càmera i un muntatge proper al de Hollywood, basat en l'acció de l'escena. Narrativament, hi trobem recursos propis d'aquests models americans: personatges heroics<sup>12</sup> que han de superar grans obstacles (com en el cas de la pel·lícula *Tôkyô no yado*, 1935– «un alberg a Tokio» –), i també moments de dramatisme

---

<sup>11</sup> Losilla, C. (1997). En el abismo de lo nunca dicho. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 6-13.

<sup>12</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012.

accentuat. És pròpia d'aquesta etapa també la temàtica social, amb un tint de denúncia, tractant les desigualtats de la societat i retratant la classe treballadora.<sup>13</sup> No obstant això, a la seva tornada al cinema després de la fi de les guerres, el cineasta fa el que ha esdevingut un tòpic en l'àmbit de la crítica i l'anàlisi del seu cinema: una depuració de l'estil, una progressiva síntesi de les formes i els recursos per tal d'arribar a un cinema essencialista i simplificat. Potser seria més adequat parlar d'un canvi estètic, és a dir, d'un canvi de concepció de l'univers filmic en què s'ha de moure. En tot cas, aquest canvi genera el que és la seva darrera etapa, que és la que analitzem. Amb això no volem dir que el primer període de la filmografia d'Ozu no sigui interessant i no contingui la personalitat del seu autor, ni que no tracti de cap manera el tema que ens ocupa, però la darrera etapa esdevé més insòlita i misteriosa, i la que connecta d'una manera més subtil i profunda amb la qüestió del temps.

Cal dir, doncs, que el seu cinema canvia però continua essent enormement popular, ja que connecta culturalment amb la societat japonesa. Es sol parlar d'ell com el «cineasta més japonès de tots els cineastes japonesos», donada la seva plasmació a la gran pantalla d'una sensibilitat estètica que forma part de tota una tradició. Malgrat tot, no podem caure en aquest tòpic, ja que el seu cinema es caracteritza precisament per una síntesi entre tradició i modernitat,<sup>14</sup> aquesta última carregada de canvis sobre la tradició que impliquen un ràpid procés d'occidentalització de Japó. No obstant això, sí que és cert que, mentre que el contingut de les seves pel·lícules mostra una societat en plena transformació, repleta d'elements occidentals i trencament de certs pressupòsits tradicionals, la seva actitud estètica és clarament japonesa. Això ha sigut sovint el que l'ha allunyat del gran públic occidental, però alhora el fa extremadament reconegut i admirat pel públic autòcton. Per tant, mentre que a Occident el cinema d'Ozu és apreciat com a cinema d'autor i en els circuits acadèmics i cinèfils, a Japó és el gran públic el seu autèntic receptor, evidentment fent de les seves produccions un èxit de taquilla.

Hem dit que a la primera etapa de la filmografia de Yasujiro Ozu podem trobar diversos gèneres propis del cinema clàssic, i que en la seva etapa final depura el seu estil. Aquesta depuració no destrueix la presència dels gèneres, però els limita a dues actituds generals que habitualment es barrejaran: el drama i la comèdia. Ja eren, de fet, els dos

---

<sup>13</sup> Merino, I. (1997), ¿Dónde están los sueños de juventud?. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 81-83.

<sup>14</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012, pp. 15-16.

gèneres predominants a tota la seva carrera, però sempre estaven sotmesos a una concepció més clàssica dels mateixos. El drama i la comèdia es mantenen, però com a entitats que formen part del flux anímic de les pel·lícules més que no pas com a estructura narrativa. Aquesta és ara més difusa, menys marcada pels temps forts de l'acció, i el ritme de cada film té una fluïdesa que fa més subtil la lectura de la història. Així quan veiem una pel·lícula d'Ozu, no ens interessen les convencions de gènere sinó la forma amb què els personatges van establir conflictes i reaccionant a ells, d'una manera o una altra, responent a la seva individualitat com a persones i no com a prototips que els actors encarnen amb una funció concreta.

Però si volem posar nom al gènere al qual pertany el cinema d'Ozu hem de remetre'ns a la tradició del cinema japonès. Aquesta distingeix dos gèneres segons l'època en la qual s'ambienten les pel·lícules: les històriques, o d'època (ambientades abans de la revolució Meiji de 1868) pertanyen al gènere de *jidai-geki*, mentre que les que s'ambienten en la contemporaneïtat s'engloben dins el *gendai-geki*, gènere on situem clarament la major part de l'obra del nostre cineasta, i especialment tota l'obra de maduresa.<sup>15</sup> De fet, aquests gèneres cinematogràfics tenen les seves respectives correspondències en el teatre, fins el punt que són una successió dels gèneres teatrals en el cinema. Ambdós s'oposen de la mateixa manera: el gènere teatral del *kabuki* es caracteritza per la seva naturalesa historicista, i com el *gendai-geki* la seva oposició de representació contemporània és el *shimpa*. En tot cas, hem de tenir-ho en compte perquè implica l'adscripció a un gènere que té una tradició pròpia en tot el segle XX, i sobretot per una raó més important, i és que aquests gèneres tenien una encarnació en els seus estudis respectius: el *jidai-geki* era abanderat pels estudis Daishogun de Kyoto, i en canvi els estudis de la Shochiku de Tokio desenvolupaven el *gendai-geki*. Ozu sempre elaborarà les seves pel·lícules amb la Shochiku, cosa que d'altra banda explica que la seva filmografia tingui la ciutat de Tokio com a escenari, a banda del seu valor simbòlic com a ciutat pionera de la transformació industrial i tecnològica de Japó.

Amb tot això ens ha de quedar clar que el cineasta es situa en un context de producció marcadament modern, que s'oposa a una concepció tradicionalista del cinema i que per tant s'emmiralla amb Hollywood. El caràcter d'artesà d'Ozu també es posa de relleu

---

<sup>15</sup> Puigdomènech, J.; Giménez Soria, C.; Expósito, A.; Mas, A. (2013) I. Ozu y el contexto del gendai-geki. Dins *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada* (1ª ed., p. 13- p. 69). Madrid: JC.

quan tenim en compte que aquest elabora les seves obres sempre sota el mateix segell de producció, de manera que hi estableix una relació constant per desenvolupar el seu ofici en un context creatiu estable. Aquest és un dels fets que expliquen la coherència en la seva filmografia malgrat la transformació que pateix a partir de la postguerra.

En aquest context de la Shochiku, la darrera etapa del cinema d'Ozu representa, si no ho feia ja la seva obra primerenca, una estranya excepció a la clara tendència cap el model americà. La seva personalitat és evident, ja que destaca per una formalització en qüestions de posada en escena molt més properes a un tradicionalisme que a la bandera de la modernització, cosa que li ha costat sovint l'etiqueta de conservador.<sup>16</sup> Lluny d'aquest conservadorisme que de vegades se li ha atribuït en el seu entorn, el seu cinema està marcat per la naturalitat amb què conflueixen els elements conservadors i els elements del progrés, malgrat que la seva actitud no sigui generadora de moviment sinó més aviat contemplativa, mostrant una realitat al voltant de la qual reflexionar. Inclús els trets que ens poden semblar més japonesos, com el recurs de filmar des de l'alçada d'un adult assegut sobre un *tatami*<sup>17</sup>, són maneres de fer originals, inèdites en el cinema japonès i que pertanyen estrictament a la personalitat d'Ozu. Aquestes característiques són més aviat senyal d'una certa modernitat, malgrat sembli contradictori perquè s'inspiren en tradicions culturals. Però hem de saber discernir entre allò que és tradicional en sí mateix i el que ho és com a forma de representació en el llenguatge cinematogràfic; seguint aquesta pista, no se'ns escaparà que l'obra del cineasta no és gens conservadora, sinó que representa precisament una mirada innovadora sobre la realitat cultural de l'època. El fet que dins aquesta mirada hi hagi uniformitat i coherència, o que també estigui impregnada de valors estètics i filosòfics propis de la tradició, és una qüestió a part que només explica que Ozu no inventa res: readapta, redissenya i es fa seu el llenguatge sense oblidar el seu bagatge personal, que inevitablement és fruit d'una cultura i d'unes tradicions a més d'una assistència al canvi.

---

<sup>16</sup> Schrader, Paul. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine, 1972, p. 36.

<sup>17</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012, p. 72.

## **b. El que hi ha de la cultura i la religió en el cinema d'Ozu**

Japó, després de les guerres, va començar a transformar de manera trepidant la seva societat.<sup>18</sup> En el cinema d'Ozu veiem clarament reflectits aquests canvis, per exemple en les relacions de gènere o en l'estructura familiar. Un dels grans temes tractats a la seva obra és el matrimoni de convinença, que va perdent pes i es van fomentant altres formes de relacionar-se i contraure matrimoni. Però tot això és progressiu, i l'interessant és que ens permet veure com conviuen valors diferents en una mateixa època, cosa que és observada més aviat amb curiositat i alhora confusió. Això fa del cineasta tot un retratista de la seva època.

Però a més de la presència d'aquest context tan immediat, hi trobem també una forma que filtra aquesta realitat de manera poètica. Ozu ho fa des de la seva personalitat, però alhora també de la mirada que li dóna la forma de vida que li és pròpia. Antonio Santos es pregunta en el seu assaig *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio* si Ozu és un formalista.<sup>19</sup> De fet, i com diu Santos, el seu cinema es centra en una realitat molt concreta, però la plasma artísticament a través d'una depuració formal. La conclusió és que, malgrat remetre's a la realitat, el cinema d'Ozu no és tan realista com poètic, ja que fa una transfiguració poètica de la realitat. No podem limitar aquesta poètica a la personalitat creativa del cineasta, hem de tenir en compte que també rep una influència estètica de la seva cultura.

Potser la major influència estètica que rep Ozu és el budisme zen. Es tracta, en realitat, d'una mescla dels valors filosòfics que aporten altres mètodes i religions orientals, com el confucianisme, el taoisme o l'hinduisme. Sintetitza, de fet, el valor de la intuïció com a via per a la meditació i la consciència. Però el que ens interessa són els seus valors estètics, que es resumeixen en la senzillesa i l'espontaneïtat com a formes de percepció de l'activitat artística. Rau en aquests valors el transfons espiritual de la pràctica, i és per això que el zen troba la seva praxis en tots els moments de la vida quotidiana. De seguida recordem a Ozu: la vida quotidiana apareix com a ritual en sí mateix, fent de les seves pràctiques més simples i banals bona part de l'experiència estètica de

---

<sup>18</sup> Puigdomènech, J.; Giménez Soria, C.; Expósito, A.; Mas, A. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: JC, 2013, pp. 47- 50.

<sup>19</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012, pp. 63- 64.

l'espectador. I és que «...eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida...»,<sup>20</sup> ens diu Tanizaki per explicar que l'estètica és fruit de les necessitats de la vida, que condueixen a trobar bellesa a les condicions en què es viu. Aquesta actitud seria vista a Occident com a conformista, però per al zen no és sinó una actitud positiva d'acceptació de les contradiccions inherents al fet de viure.<sup>21</sup> És per això que l'actitud del zen és més contemplativa que activa. Ozu aplica clarament aquesta actitud contemplativa, de mirada estètica a la realitat, per exemple amb els seus característics plans baixos que situen l'espectador en un punt de vista passiu per a la contemplació, o també amb la manca de dramatisme, la repetició i l'estabilitat com a elements formals. També és molt clara de la influència del zen en Ozu la observació estètica de l'entorn natural i els fenòmens cíclics d'aquesta. «*El método zen consiste en penetrar directamente en el objeto mismo y verlo, como si dijéramos, desde dentro. Conocer la flor es convertirse en la flor, ser la flor, florecer como la flor, y gozar de la luz del sol y de la lluvia*». <sup>22</sup> Com Tarkovski, encara que des d'una altra perspectiva cultural, Suzuki també parla d'una forma «*precientífica, metacientífica o aun anticientífica*» de coneixement, que correspon a aquesta intuïció del zen. Per conèixer, diu Suzuki, la ciència necessita fragmentar els objectes, destruir-ne l'ordre intern i extern per comprendre'ls. Això és així perquè la ciència observa activament, intervenint en allò que observa, mentre que el zen es limita a observar i intuir.<sup>23</sup> Aquest no-fer és molt propi també del taoisme,<sup>24</sup> que s'expressa poèticament i que no és pura passivitat sinó activitat intuïtiva, espontània, de joc (podem lligar-ho amb el que diu Gadamer de l'art). La poesia és per tant una forma genuïna d'expressió del zen i la filosofia orientals en general, així com de l'art, cosa que Ozu aplica en la seva concepció del mitjà cinematogràfic.

És representatiu el fet que a la làpida de Yasujiro Ozu només aparegui l'ideograma «*Mu!*», que literalment significa «no»<sup>25</sup> i expressa el no-res, el silenci, el buit.<sup>26</sup> Això

<sup>20</sup> Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994, p. 44.

<sup>21</sup> Puigdomènech, J.; Giménez Soria, C.; Expósito, A.; Mas, A. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: JC, 2013, p. 80.

<sup>22</sup> Suzuki, D.T; Fromm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Madrid: F.C.E España, 1964, p. 20.

<sup>23</sup> Tal és també el contrast general entre l'actitud japonesa i occidental: Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994, pp. 71- 72.

<sup>24</sup> Text introductor del següent llibre que recull els poemes del Tao: Tse, Lao. *Tao te ching*. Barcelona: RBA, 2007.

<sup>25</sup> Suzuki, D.T; Fromm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Madrid: F.C.E España, 1964, p. 54.

<sup>26</sup> Schrader, Paul. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine, 1972, p. 49.

demostra fins a quin punt Ozu estava lligat vitalment al zen, ja que aquest ideograma també és utilitzat com un mantra per a la meditació. «*Esta monótona repetición del sonido “¡Mu!” se prolongará hasta que el espíritu esté plenamente saturado y no quede espacio para ningún otro pensamiento*». <sup>27</sup> Però el més important és el seu significat: el buit com a concepte existencial i estètic, que a la seva filmografia es fa present a través de la representació de la quotidianitat banal. Aquest quotidià és tractat amb la màxima dignitat, fent-lo aparèixer com alguna cosa pura que es representa sense més missatge que la seva presència i la seva bellesa. Tal és la funció de presentar un buit en el soroll de les accions concretes del dia a dia: elevar aquestes accions a una qualitat estètica en sí mateixa, que alhora revela una dimensió existencial. I aquí és on entra el temps, com a flux de tota aquesta quotidianitat en la qual no sembla passar res. L'estètica japonesa parteix també de la oposició entre la presència i l'absència, entre el buit i el present, el so i el silenci, la llum i la foscor. És precisament a partir de l'absència que es revela allò present. A *El elogio de la sombra*, Tanizaki explica els efectes estètics de la penombra, de com aquests omplen i decoren en sí mateixos una habitació <sup>28</sup>, sense necessitat d'ornaments. Això és així perquè aquests revelen l'espai, que és el que dóna sentit a la construcció més que els murs mateixos. En aquest sentit, el zen és clarament una perspectiva positiva <sup>29</sup> de la realitat: allò negatiu és en sí mateix la construcció del positiu, així com l'ombra construeix la llum i el buit l'espai. Les pel·lícules del cineasta presenten precisament aquesta perspectiva: el món apareix com una construcció natural i humana, viva i fortament present, desplegant-se davant els ulls de l'espectador. I el que permet el cinema és que es desplegui temporalment, com veurem en el següent i darrer apartat.

---

<sup>27</sup> Suzuki, D.T; Fromm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Madrid: F.C.E España, 1964, p. 54.

<sup>28</sup> Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994, pp. 45- 46.

<sup>29</sup> Puigdomènech, J.; Giménez Soria, C.; Expósito, A.; Mas, A. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: JC, 2013, p. 126.

### **3. El temps: anàlisi estètica al voltant del temps com a concepte existencial i cinematogràfic en el cinema d'Ozu**

Un cop hem reflexionat sobre l'espiritualitat del seu cinema i la seva relació amb la cultura i el context, podem endinsar-nos en l'anàlisi del cinema d'Ozu en relació amb la qüestió del temps. En parlarem tant des de la perspectiva existencial com des de la perspectiva del propi mitjà estètic, i per tant de la manera en què es fan presents aquests continguts existencials i no només hi apareixen sinó que es revelen com a essència mateixa del que és el cinema. Amb aquest propòsit farem esment a alguns aspectes d'alguns films concrets del cineasta, per tal de resseguir una materialització de tots aquests conceptes teòrics i artístics al voltant dels quals hem reflexionat fins ara, i els que seguirem introduint. Els dos apartats distingiran dues maneres de relacionar-se amb el temps, que de fet estan estretament lligades: la mateixa poètica cinematogràfica i els símbols.

#### **a. L'estètica del temps: reproducció, forma, espai**

Sigfried Kracauer, filòsof i teòric del cinema, acota una característica rellevant que dóna una identitat al cinema diferent de la que té la fotografia, malgrat tinguin un mateix punt de partida. Es tracta de «*su capacidad de recrear también la duración de la realidad: la inclinación a seguir el flujo de la vida*»,<sup>30</sup> i per tant la recreació del temps. Per André Bazin, el temps no és tant una diferència com una evolució natural en la recerca de l'art per la reproducció el més exacta possible de la realitat. Entén l'art com una pulsio humana de creació d'una aparença que faci suportable la realitat mateixa, com un doble el més similar possible<sup>31</sup>, i per tant el cinema n'és l'expressió més completa. En tot cas, al marge de les discussions teòriques sobre si es tracta d'una diferència o d'una evolució natural del mitjà, la reproducció de la realitat i del temps és una característica inherent al cinema, sobre la qual han reflexionat els teòrics més rellevants.

---

<sup>30</sup> Casetti, Francesco. (1994). 2.4. El cine como documentación del mundo: Siegfried Kracauer, *Teorías del cine*. (47-51). Madrid: Ediciones Cátedra. p. 50.

<sup>31</sup> Casetti, Francesco. (1994). 2.3. El cine como participación en el mundo: André Bazin, *Teorías del cine*. (41-47). Madrid: Ediciones Cátedra. p. 41.

«Además del de la voluntad de expresarse propia del artista está “el deseo completamente psicológico de sustituir el mundo exterior por su doble” o el instinto de “salvar al ser mediante la apariencia”». Casetti cita textualment Bazin.



És aquesta la dimensió que analitzem: la capacitat que té el cinema per reproduir tècnicament la realitat i fer-ho, molt clarament en el cas d'Ozu, amb una vocació artística (i per tant també de construcció més enllà de la reproducció literal de la realitat). Ens interessa sobretot perquè creiem que Ozu fa d'aquesta dimensió del cinema l'essència de la seva obra, i porta el llenguatge cinematogràfic a la seva puresa. Dins el tòpic del seu estil depurat, creiem que realment hi ha una simplificació en Ozu, però potser el matís està en que la simplificació no és tant una recerca de senzillesa, que també, com de fet una volguda manifestació de la naturalesa del cinema. Sembla evident que el caràcter inherent de les seves pel·lícules remet a la funció de reproducció del temps del cinema.

Però què és el que fa especial el cinema d'Ozu, si diem que el cinema ja té aquest element de reproducció, més enllà del seu caràcter explícit? És el cineasta japonès un simple executor purista de la funció del llenguatge amb el que treballa? No tindria, en tal cas, gaire sentit que parléssim del seu cinema amb tant interès pel que fa al temps, si en el fons tota la producció cinematogràfica està dedicada a aquest concepte. El problema es troba en la forma amb què el cinema està construït, en la mateixa concepció del que implica la seva presència i com es tradueix en una manera de fer cinema.

El filòsof Gilles Deleuze va diferenciar en els seus *Estudios sobre cine* entre dues grans maneres d'entendre el cinema i la seva temporalitat (que en tot cas li és pròpia sempre indubtablement), la imatge-moviment i la imatge-temps. Es tracta, en el fons, de dues formes diferents d'entendre i posar en pràctica aquesta dimensió temporal del mitjà. Mentre que la imatge-moviment treballa una temporalitat basada en la mesura dels moviments interns en escena, les accions i la narrativa, la imatge-temps centra l'atenció en fer present la pròpia temporalitat per contemplar-la com un element actiu. El temps, en el cinema modern que neix després de la Segona Guerra Mundial, ja no és la mesura de la narració, ja no és entès instrumentalment, sinó que es converteix en el protagonista, en la matèria on flueixen les accions. Per tant hem de relacionar Ozu amb aquesta segona etapa del cinema que Deleuze denomina la imatge-temps i que s'inicia amb el neorealisme italià, tot i que no li hem d'inscriure ja que ell la descobreix abans. Diu Deleuze, en una entrevista sobre aquesta noció: *«La narración es, en el cine, como lo imaginario: se trata de una consecuencia muy indirecta que se deriva del movimiento*

y del tiempo, no al revés». <sup>32</sup> Així doncs, la narrativitat és una construcció que el moviment i el temps fan possible, de manera que si l'èmfasi és el temps no ens trobarem davant una història, sinó davant d'un «devenir», com diu Deleuze. La imatge esdevé, diu, «*tiempo puro, un poco de tiempo en estado puro, y no ya movimiento*». <sup>33</sup>

Tot moviment que trobem en el cinema de Yasujiro Ozu, especialment el tardà, no serà moviment presentat com a tal sinó com una manifestació del temps. I, a més, una de les coses que el fan especial és ser el primer en entendre així el cinema, <sup>34</sup> i és pioner d'aquest model malgrat que a Europa no s'hi arribi a través d'Ozu sinó d'un procés propi i independent. <sup>35</sup> Per tant, el nostre primer punt de contacte entre el cineasta i el concepte del temps és el seu treball del temps com a tal, i no com a successió de moviments que es despleguen temporalment. El temps per a Ozu, doncs, no és una línia progressiva, o un recorregut marcat per moments, sinó un medi, una matèria en la qual la vida és possible. Tot i que una pel·lícula es desplegui en un temps determinat que transcorre en una línia, el seu és un cinema que no dibuixa aquesta línia sinó que l'esvaeix en imatges que són de temps quiet, que mostren accions que succeeixen dins un temps que no varia malgrat contingui canvis. Són, en tot cas, els personatges qui es transformen, allò que presenta símptomes de transformació són la societat i les persones, i no el temps. El temps és sempre un present que fa possible aquests moviments interns.

Per tant, el temps és la matèria de la pròpia existència. En el cinema d'Ozu podem percebre'l com un aire que es fa palpable a través de l'espai i les accions quotidianes, a través de l'estructura de cada imatge i de la seva durada. Tarkovski també entén el temps com una essència existencial en la qual succeeixen coses. La manera en què titula el seu assaig, *Esculpir en el tiempo*, deixa molt clar que el cinema extreu del temps una forma que ja s'hi troba inclosa, i la presenta fixada per a la contemplació. De fet, per Tarkovski el temps té una dimensió moral ja que ens obliga a prendre la decisió de què en fem, de com actuem durant la porció de temps que tenim. <sup>36</sup> D'alguna manera, el cinema actua com el record, és a dir, com un tros de temps que queda fixat en la

<sup>32</sup> Deleuze, Gilles. *Conversaciones*, Valencia: PRE-TEXTOS, 1995, p. 98.

<sup>33</sup> Deleuze, Gilles. *Conversaciones*, Valencia: PRE-TEXTOS, 1995, p. 99.

<sup>34</sup> Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine. Vol 2: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 26.

<sup>35</sup> Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine. Vol 2: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 27.

<sup>36</sup> Tarkovski, Andrei (1991) El tiempo sellado, *Esculpir en el tiempo*. (PAGINES DEL CAPÍTOL) Madrid: Ediciones Rialp, 1991.

consciència, i d'aquesta manera ens permet reflexionar.<sup>37</sup> D'altra banda és com un record perquè no és la realitat, sinó una representació que en fem. La reproducció del temps, doncs, és alhora representació ja que implica construcció i no simple còpia.

Com podem començar a resseguir la presència del temps en la filmografia d'Ozu? És important recordar que el temps, com a intangible, s'ha de fer present a través del visible. Si bé els films de l'etapa que ens ocupa compten amb el so, l'element més rellevant a tenir en compte en aquest cas és la imatge.<sup>38</sup> Ozu construeix les imatges de manera metòdica, seguint també en el muntatge un ordre concret en la successió dels plans. Per començar, una cosa que crida l'atenció és el tractament que fa de l'espai; normalment, l'espai filmic d'una escena està travessat per un eix imaginari que limita a un semicercle l'espai dins el qual la càmera es pot moure. No és el cas del cinema d'Ozu, que com assenyala Santos Zunzunegui<sup>39</sup> utilitza tot l'espai al voltant de la càmera per moure's i adoptar punts de vista diversos dins l'escena. Aquest salt de l'eix, que en el cinema més convencional està considerat un error o una manca de rigor en la posada en escena, permet que el cineasta tracti l'espai d'una manera nova, multiplicant els punts de vista i, el que és més interessant, dilatant la percepció de l'espai i del temps de l'escena. El temps està íntimament relacionat amb l'espai, ja que la forma amb què es revela l'espai ofereix el pla físic del temps, la seva materialitat. L'espai, a més, se'ns descompon de tal manera en el muntatge que suggereix el ritme que ens proporciona la temporalitat de l'escena. Però aquesta temporalitat no és simplement rítmica, sinó que el ritme vol ser invisible per transmetre la fluïdesa del temps inalterable.

Així doncs, és molt rellevant la manera en què l'espai és filmat. Primer atenguem a la composició, que Ozu estudia de forma exhaustiva. Antonio Santos destaca la seva obsessió per la perfecció compositiva, que considerava més factible a través dels plans baixos que li són característics. Aquests plans permeten fer que els espais, generalment interiors d'oficines i cases d'estil japonès, puguin ser enquadrats d'una manera equilibrada i ordenada, i obtenir per tant composicions d'una calculada geometria.<sup>40</sup> Podem comprovar en el darrer film d'Ozu, *Sanma no aji* («El sabor del sake», 1962) el

---

<sup>37</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991, p. 79. «el tiempo que hemos vivido queda forjada en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo».

<sup>38</sup> Tot i que Deleuze no els distingeix, sinó que entén el so com a "imatge sonora" o "sonsigne".

<sup>39</sup> Zunzunegui, Santos. (1997). Voces distantes. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 24-33, p. 28.

<sup>40</sup> Zunzunegui, Santos. (1997). Voces distantes. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 24-33, pp. 27-28.

punt fins el qual arriba aquesta obsessió geomètrica en la filmació de l'espai. En aquest film ja es pot parlar en la majoria dels plans d'autèntiques natures mortes, construïdes a partir de la presentació d'una gran quantitat d'objectes que ordenen l'espai revelant composicions d'una gran complexitat. Tanmateix, ja en veiem la tendència en els films anteriors. Aquesta ordenació sistemàtica de l'espai és un dels grans atractius estètics del seu cinema, així com també ho és el fet que els plans es van repetint com si fossin múltiples versions d'un mateix motlle. Es tracta d'una repetició constant que permet construir, com si es tractés de la factura rutinària d'un artesà, una uniformitat que remet a la sensació de buit. I és aquest buit el que ens interessa, ja que concentra la força expressiva del temps en el cinema d'Ozu. No només ho fa a través de les composicions geomètriques, sinó també a través del seu muntatge, que segueix un ordre sistemàtic de repetició cíclica de blocs fílmics. Santos posa de manifest la manca de retòrica<sup>41</sup> del muntatge i la planificació, que es basa en l'estatisme i la repetició de l'angle baix. És interessant, perquè aquesta manca de retòrica pot ser erròniament interpretada com a manca de sentit en el llenguatge fílmic, però implica tot el contrari: una metòdica eliminació de l'expressivitat dramàtica per transmetre fortament una consciència de la naturalesa del temps quotidià. Per fer-ho, evita el màxim els moviments de càmera i les foses, basant el muntatge en la seva mínima expressió: el tall directe. El tall permet el canvi de posició de la càmera sense haver d'introduir el moviment en el pla, i també permet anar revelant l'espai progressivament. I ho fa també, com dèiem, basant-se en una jerarquia dels blocs fílmics, és a dir que compona les escenes seguint sempre el mateix ordre. Els blocs són l'escena pròpiament, en la que transcorre l'acció, i altres plans que fan de transició. Aquests plans van puntuant les escenes com si fossin punts i a part, sovint establint el lligam entre l'espai interior on transcorre l'acció i l'espai exterior o el paisatge en el qual s'inscriu aquest interior.

Per acabar d'analitzar el tractament de l'espai, hi ha un últim element molt interessant que són els plans d'objectes o d'estances buides de gent. Aquests plans solen acompanyar escenes amb persones, i tenen tant la funció de dotar l'espai de força expressiva com d'establir el lligam amb l'exterior. En altres paraules, l'espai es va descrivint de manera fragmentada, com si l'anéssim descobrint a través de l'experiència que en tenim. Una altra manera de remetre al temps. I dins aquest espai carregat de

---

<sup>41</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012. p. 73.

temps queden enquadrades les vides dels personatges, sovint amb múltiples enquadraments interns a partir de les portes i compartiments de les estances, o a través del muntatge amb els plans de transició, que inscriuen les persones dins el buit de l'espai, revelant la subtilesa de la que parlava Tanizaki: el buit com a mesura del ple, o com la presència humana es revela a partir del lloc que ocupa en el buit de l'espai.

Al capdavant, hem d'entendre tota aquesta precisió en l'execució de la posada en escena com una recerca del buit, de la puresa de la imatge i el so per damunt de la intriga o la tensió dramàtica. «*Ozu modifica el sentido del procedimiento, que ahora testimonia la ausencia de intriga: la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste dice...*», diu Deleuze<sup>42</sup> per explicar la rellevància de tot l'artifici cinematogràfic posat al servei del no-res. Aquest no-res no està mancat d'un significat profund, que és la representació d'allò que transcendeix qualsevol anècdota de la vida quotidiana. La quotidianitat és per tant el que sempre està mostrant, en l'estat més pur possible, per tal de revelar allò que s'amaga darrere d'aquesta: el temps, que deixa bategar tots els fets diaris rellevants i trivials per convertir-los en un ritme cíclic i inevitable, en un pur succeir. Per això, i tant Deleuze com Schrader també hi fan referència, els actors d'Ozu mai no són escollits per les seves dots interpretatives sinó per la seva qualitat com a persones, com a éssers. Allò que busca d'ells és que a través de la seva presència visual siguin transmissors d'un ser, d'una qualitat vital, més enllà dels personatges de ficció. Els seus diàlegs tenen la mateixa funció: revelar el propi fet de «dir» més que la importància del «que diuen» de cares a l'entramat narratiu. Així doncs, les instruccions d'Ozu per a la interpretació actoral, com explica Chisu Ryu en una entrevista del film documental *Tokyo-Ga*,<sup>43</sup> estan estrictament relacionades amb qüestions com els moviments o la posició física de l'actor. La seva intenció no era que interpretessin molt bé un paper, sinó que ocupessin en l'escena el lloc exacte que ell volia que ocupessin, i que les seves paraules, moviments i mirades tinguessin la presència visual i sonora que ell esperava. Com veiem, no hi ha ni rastre de la idea clàssica d'interpretació, i la raó és que l'important no és el personatge sinó la persona, la seva qualitat espiritual i el (artísticament construït) natural esdevenir de la vida quotidiana.

<sup>42</sup> Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine. Vol 2: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 27.

<sup>43</sup> Sievernich, C. (productor), i Ozu, Y. (dir.). (1985). *Tokyo-Ga* [Documental]. Estats Units i Alemanya.

La quotidianitat també permet al cineasta explicar les transformacions que va patint el Japó, i concretament el Tokio, de l'època. De manera molt subtil, es van mostrant algunes confrontacions entre la vida tradicional i la vida moderna occidentalitzada. És evident que quan veiem el cinema d'Ozu com un document d'aquests canvis n'estem destacant també una relació estreta amb el temps. I és que no volem destacar només el temps com una característica del seu estil sinó analitzar les diverses maneres en què el temps se'ns hi desvela. Mirant el film *Banshun* («Final de la primavera», 1949) podem descobrir els conflictes generacionals: un pare vol casar la seva filla amb un desconegut que li assegurarà una vida pròspera, però la filla no vol casar-se i en canvi viu un enamorament amb un altre home. En aquest cas, altres conflictes com el trencament familiar formen part de l'atmosfera i no s'explíciten, però en canvi són el tema central d'altres obres com *Tôkyô monogatari* («Contes de Tokio», 1953), la més coneguda del cineasta i que explica el distanciament entre pares i fills que es genera amb el ritme trepidant de la vida moderna. Els dos pares, que viuen lluny de Tokio, visiten els fills a la ciutat i això revela la dificultat que tenen per fer-se'n càrrec i passar temps amb ells; les seves feines els obstaculitzen el contacte, provocant que la distància sigui tan gran quan hi són presents que quan viuen lluny. Aquesta pel·lícula també afronta d'una manera més directa el tema de la mort, que a *Banshun* només es suggereix amb l'absència de la mare de la protagonista; en el cas de *Tôkyô monogatari*, en canvi, la mort de la mare del metge es mostra amb tota naturalitat, malgrat que sempre amb una gran delicadesa. D'altra banda, el dramatisme al voltant de la mort es limita a la reacció dels altres personatges i no contagia la neutralitat formal, que roman inalterable. Veiem que la família és clarament el nucli del cinema d'Ozu, al voltant del qual es desenvolupa tota la seva obra, especialment tardana. La fractura de les connexions entre els individus del nucli familiar mostren un conflicte profund amb el temps, amb la transformació que aquest pateix i les seves conseqüències, que alteren l'ordre establert per la tradició.

Hem de dir que la mirada de l'artista sobre aquests canvis no és fatalista ni catastrofista, si bé sempre els presenta com irrevocables processos que produeixen fractures. És clara la relació amb l'actitud del zen, en què allò dolorós no és evitat sinó acceptat com un necessari àmbit de la vida que ni tan sols exclou la bellesa. És a través d'aquesta actitud

que trobem en els seus films una subtil càrrega melancòlica<sup>44</sup>. Els constants conflictes entre la obligació que els pares projecten en els fills i l'actitud sovint capriciosa d'aquests últims són mostrats amb una certa consciència de pèrdua. Des de la pèrdua més evident, que és la mort, fins la pèrdua d'uns valors tradicionals en favor de noves formes de relacionar-se i de viure provinents d'Europa i Estats Units. En tot cas, fins i tot quan la tradició s'acompleix apareix la pèrdua; l'exemple més clar és el casament d'una filla, que implica una separació entre ella i el pare com passa a *Banshun*. És aquí on entra el paper del *sake*, que és tan present en la filmografia del cineasta. Les pel·lícules estan farcides de personatges compartint aquesta beguda en àpats o en converses en un bar, a casa o en un restaurant. La beguda té una funció social, però en Ozu encara és més important la seva dimensió ritual, que permet transformar els moments dolorosos en converses agradables. Així com amb els processos de transformació de la societat japonesa i els hàbits cada cop més occidentals en l'actitud dels joves, la presència del *sake* és sovint i cada cop més tractada amb ironia. Podríem dir que en aquesta darrera etapa de la filmografia, el to general és d'una ironia amarga que contrasta amb el pes de la consciència, amb la melancolia. Veiem, per exemple, com a *Sanma no aji* («El sabor del sake», 1962) el personatge del professor beu més del compte en totes les reunions a les quals els seus exalumnes el conviden, i deixa entreveure una profunda nostàlgia del passat i una incapacitat per acceptar els canvis de valors en la vida moderna. Però el *sake* no només apareix com un element d'escapisme, sinó que hi és com un ritual quotidià més, amb un caràcter hedonista que suggereix el vitalisme del cinema d'Ozu.

No és una afirmació estranya dir que el seu cinema és vitalista, ja que posa de manifest precisament la qüestió més inherent a la vida, que és el temps. I com hem dit ho fa amb ironia. La qüestió de la melancolia no l'hem de veure com una actitud negativa, sinó tot el contrari: es tracta de trobar tanta bellesa en la foscor com en la llum, i destacar els aspectes de la vida que per als occidentals són negatives com els aspectes precisament més valuosos, aquells que revelen l'essència del temps i de l'existència. La ironia, en canvi, li permet prendre una distància crítica, que s'accentua amb la posada en escena i els enquadraments interns que separen l'espectador de l'interior de la imatge. On més

---

<sup>44</sup> Hernández Ruiz, J.; Pérez Rubio, P. (1997). Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 46-51. / Santamarina, Antonio. (1997). Conciencia y fugacidad. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 34-37.

clarament apareix aquesta ironia segurament és a la pel·lícula *Ohayô* («Bon dia», 1959), que s'apropa més a la comèdia que al drama. Però sense dubte aquestes dues cares del seu cinema no són contradictòries, sinó que juntes constitueixen una mirada estètica a l'existència i a la seva matèria. El temps, al cap i a la fi, és un element que alhora que és intangible també es manifesta materialment. És per això que el cinema d'Ozu ens sembla tan potent en la seva expressió del temps, perquè conté aquestes dues vessants aparentment contradictòries que el caracteritzen. Un exemple clar d'aquesta contradicció, pròpia també de l'estètica japonesa, és la forma amb què Tanizaki explica la bellesa dels efectes del temps en els materials<sup>45</sup>: es tracta de la brutícia que queda en els objectes a causa del seu ús manual prolongat; una forma d'entendre la memòria del temps (quelcom intangible) a través d'allò més terrenal i físic, inclús banal, com és la brutícia acumulada en el contacte constant de les mans amb l'objecte. Un element que dota de vitalitat els materials, perquè reflecteix la seva memòria, el seu temps de vida. El mateix fa l'artista amb la càmera: mostra els efectes materials del temps, el desgast de les relacions, de les persones com a individus i de les seves vides.

A les seves pel·lícules, per tant, veurem també molt clarament un contrast constant de les edats. Per això seran molt rellevants les aparicions d'ancians i de nens, que s'hi manifesten com etapes extremes de la vida d'una persona. Luis Irureta<sup>46</sup> destaca amb força la manera en què els nens del cinema d'Ozu encarnen tot el seu vitalisme, esdevenint de fet una al·legoria de la pròpia vida en tota la seva extensió. L'edat adulta es presentaria llavors com una privació d'aquesta vida essencial i enèrgica, hedonista i innocent. Heus aquí doncs la veritat que la filmografia d'Ozu revela constantment: la vida és, degut al pas del temps, un procés de pèrdua de la seva plenitud. Observant això, doncs, ens podem plantejar la depuració formal del seu cinema com una imitació (o reproducció) del procés vital que consisteix en buidar-se progressivament de plenitud fins arribar al no-res. Coincidiríem en això amb Schrader, que parlava d'un camí cap al precari. De fet, i tenint en compte que va filmar gairebé sense parar al llarg de tota la seva vida, la seva obra fílmica seria una plasmació del procés de depuració que pateix la seva pròpia persona amb el pas dels anys. Generalment, els personatges principals de cada pel·lícula coincideixen en edat amb la que ell tenia mentre les rodava, expressant

---

<sup>45</sup> Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994. pp. 30-31

<sup>46</sup> Irureta, Luis. (1997). Niños de primavera. Los niños de Ozu. *Nosferatu: Revista de Cine*, 25-26, 52-57.



en cada film l'experiència d'una edat concreta i en el total de la seva obra un recorregut vital.

Però la importància de les edats rau especialment en la forma amb què el temps s'hi fa present. L'ancià representa l'experiència total d'una vida, el pòsit i el desgast dels anys sobre la seva ànima i el seu cos, com dèiem recentment que passava amb les descripcions que fa Tanizaki dels objectes desgastats pel temps i l'ús. I, mentre l'edat adulta, i especialment la vellesa, fan present l'ésser que ha travessat molt temps, la infància és l'ésser recent i nou que encara ha d'aprendre i viure, travessar molt temps més. Al terme mig hi ha personatges joves que es debaten amb seny entre prendre el camí assenyalat pels seus pares o el camí que escullen, i segurament els podem relacionar amb el temps de transició i de canvis del Japó de l'època, mentre que els nens són tot allò nou que revoluciona el preestablert. No volem contradir Irureta, però és cert que potser posa excessiu èmfasi en els nens com a essència del cinema d'Ozu. El més probable és que l'essència estigui en l'equilibri entre els oposats, i segurament els autèntics protagonistes de la seva filmografia són els personatges que es troben entre la joventut i la maduresa, i que encarnen la contradicció entre tradició i transformació. D'altra banda, encarnen una cosa més important i més senzilla: la fugacitat. Els personatges vells tenen el paper de mostrar-nos la duresa de la contingència amb l'entorn, que pateix uns canvis als quals ja no poden adaptar-se del tot. Els nens sempre són entremaliats i protesten constantment, perquè no han après a acceptar el discórrer natural de les coses ni tampoc tenen el poder per canviar el que els sembla injust. Ho veiem per exemple a *Ohayô*, on els nens fan una vaga de silenci per exigir als pares que els comprin un televisor, com al veí. Això també posa de manifest la impaciència del món modern, la seva velocitat de transformació sovint irreflexiva.

Com assenyala Antonio Santos,<sup>47</sup> el que destaca en la temporalitat del cinema d'aquest artista és el present fugaç. Per això, mai no veiem manipulacions del temps, sinó que se'ns presenta tal i com transcorre en la vida que coneixem: els efectes com els *flash-back* o els *flash-forward* no hi tenen cabuda, perquè distreuen de la única temporalitat que coneixem en la realitat, i és el temps present. Però aquest temps present no deixa de transcórrer, cosa que el fa fugisser i impossible de capturar, de retenir. I és a través del

---

<sup>47</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012. pp. 106-109.

present que veiem els efectes del passat, en la memòria dels espais i dels personatges. Quan veiem una estança buida, que veiem en present, es fa operativa la memòria de tot el que hi ha passat, el que s'hi queda i el que marxa. Per tant, Ozu no fa laments per la pèrdua de les coses, sinó que mostra de forma neutra una melancolia que no ens transmet, sinó que forma part de la realitat que ell retrata. La seva és una mirada desafectada però sensible. Tornant al que hem dit sobre el tractament dels espais, podem concloure que la seva rellevància i la seva relació amb el temps rau en el caràcter de permanència. L'espai, amb els seus objectes, recull els efectes del temps perquè conté coses fugaces i coses que romanen. Talment la càmera d'Ozu captura una porció de temps que no es pot repetir, i ho fa mostrant tot el que es repeteix en la vida quotidiana, des dels rituals diaris fins els propis rols familiars, però també els objectes que s'utilitzen cada dia per a les feines de casa, per als àpats o per dormir. Per exemple, a *Higanbana* («Flors d'equinocci», 1958), veiem com una dona prepara els llits. I els plans de totes les pel·lícules estan plens de tetes, planxes, bols, vasos i altres objectes casolans.

No només les accions i els objectes són rellevants per mostrar aquest sentit cíclic del temps, sinó també el propi cicle de l'any. Molts títols de la filmografia d'Ozu contenen referències a l'estació de l'any en què transcorre l'acció. A través dels plans de transició, i en alguns casos en escenes senceres, també podem veure paisatges on s'hi fa evident l'època de l'any. I ho podem veure també en algunes cerimònies en les quals els personatges participen. Tots aquests elements formen part d'una referència ritual al temps, que engloba el temps de les famílies i així també el temps dels individus que la càmera s'assegura d'enquadrar dins uns espais concrets. Així doncs, les etapes de la vida i les etapes de l'any apareixen constantment com una estructura cosmològica<sup>48</sup> escenificada en un microcosmos. La família és també una representació del Cosmos, una estructura que sintetitza l'universal en el concret. Per posar-hi més èmfasi, Ozu fa ús de la reiteració d'alguns personatges que apareixen amb el mateix nom i són interpretats pel mateix actor o actriu. Per exemple, a *Banshun* («Final de la primavera», 1949) el personatge de la Noriko té el mateix caràcter espiritual, de jove respectuosa amb els valors tradicionals, que a *Bakushû* («Principis d'estiu», 1951) i *Tôkyô monogatari* («Contes de Tokio», 1953), a més de ser interpretada per la mateixa actriu

---

<sup>48</sup> Puigdomènech, J.; Giménez Soria, C.; Expósito, A.; Mas, A. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: JC, 2013. p. 220.

Setsuko Hara. També l'actor Chisu Ryu interpreta sovint el paper de patriarca de la família. El cineasta fa variacions sobre una mateixa estructura narrativa, construint diversos relats que expressen el temps existencial a través de recursos semblants però amb efectes diferents en l'espectador. En alguns casos, d'una forma més irònica, i en d'altres amb un pòsit melancòlic, tot i que sempre amb sobrietat. Cada obra és una reproducció concreta del temps, però que revela la seva universalitat.

### **b. El temps com a presència al·legòrica i material: símbols**

El temps també apareix en forma de símbol, a través de diversos elements que en són una metàfora. Però, com deia Gadamer, no podem entendre'ls només com a al·legoria, sinó que cal que tinguem en compte que són elements que apareixen en sí mateixos dins l'obra filmica; és a dir, que no només són símbols perquè estan allà per remetre a una idea externa a l'obra, sinó que hi són de forma concreta i material. Els símbols en Ozu no estan tan separats de la pròpia forma del seu estil. En realitat, aquesta és una divisió metodològica més que una divisió realment existent, però ens serveix per destacar la manera més icònica de remetre al temps que trobem en els seus films.

Com dèiem abans, en moltes pel·lícules trobem plans on l'espai se'ns presenta sol, mancat de presència humana. Solament hi veiem objectes, sovint un objecte que concentra la nostra atenció. És molt clar a la pel·lícula *Banshun*, a l'escena on la Noriko i el seu pare dormen junts en una habitació de la ciutat de Kyoto, que han viatjat per visitar. Veiem els dos personatges posant-se a dormir, i després un pla de l'habitació que no els mostra a ells, sinó clarament un gerro il·luminat per la lluna, sol enmig del buit de l'espai d'una cantonada de la cambra. Aquest objecte i el seu entorn, la forma amb què ens són presentats, funciona com a símbol. És a dir, que a part de fer la funció de pla de transició abans de passar a una altra escena, també té un contingut per llegir. Subtilment, expressa la solitud que implica la imminent separació entre pare i filla quan ella es casi, fent cas al desig del seu pare. El pla ens explica una emoció sense necessitat de recórrer al drama. Ajuda l'espectador a focalitzar els seus pensaments i les seves reflexions davant l'escena.

A l'hora d'expressar altres qüestions que hem analitzat abans, com la fugacitat del temps o el conflicte entre la tradició i les transformacions de l'època, hi ha altres

símbols molt evidents que poden passar desapercebuts per la seva banalitat. Un d'aquests elements recurrents és la presència constant de trens. Els trens no apareixen com un mer vehicle, sinó que són un efectiu símbol que sintetitza tant les transformacions tècniques que canvien la vida quotidiana com la pròpia fugacitat del temps. En moltes de les pel·lícules trobem personatges viatjant en tren, o trens simplement passant. Algunes vegades ni tan sols els veiem, sinó que en sentim el so. Aquesta presència no és una mera integració d'un element quotidià contemporani a les pel·lícules, que també, sinó un element d'alta càrrega poètica. Esdevé allò que Deleuze anomena «signes»: pures imatges visuals i sonores, i per tant quelcom que l'espectador percep sensitivament. I és a través d'aquesta percepció sensorial que l'espectador pot sentir la càrrega simbòlica dels trens: la seva aparició es converteix en experiència, i l'experiència condueix a la sensació de fugacitat. Els trens sempre estan marxant, o arribant. Tenen la característica de la fugacitat, que ve donada per la velocitat i pel moviment constant, a més de reduir la durada dels viatges entre diversos llocs geogràfics. Els podem interpretar com a trajecte, és a dir com a procés de transformació, que en aquest cas implica la transformació social de dues temporalitats: la tradició i la modernitat. No cal dir que el tren és un element modern per definició, i per tant té una forta càrrega icònica.

Un altre símbol és el rellotge, que aporta una mesura artificial del temps. Curiosament, els rellotges no expressen la temporalitat que apareix en Ozu, ja que no són un continu sinó un conjunt de seccions. Tot i així, com a forma, contenen el caràcter cíclic del temps i també el sentit de ritme constant i irrevocable. Per tant, els rellotges encarnen la modernitat, que arriba inevitablement i marca una nova temporalitat. I, no obstant, presenten un caràcter melancòlic. L'exemple més clar és el de *Tôkiô monogatari*, al final de la pel·lícula, en què el rellotge apareix com a memòria de la difunta sogra de Noriko. El rellotge és un record, un testimoni material d'algú que ja no hi és, i per tant és la permanència confrontada amb l'efímer: és a dir, el temps que continua malgrat la persona mori. Però també conté la càrrega emotiva per a Noriko, tenint en compte que és un regal del seu sogre, que decideix regalar-lo a la seva nora enlloc del seu fill; un gest que neix de la gratitud pel bon tracte de la nora cap als sogres en contrast amb el fill que no se n'ha pogut ocupar. Es tracta, de nou, del contrast entre els valors tradicionals i els valors difusos de la modernitat. És probable que el personatge de Noriko sigui un dels personatges més estimats i més rellevants del cinema d'Ozu, degut

a la seva joventut conscient, al seu equilibri delicat entre l'alliberament dels joves i la consciència d'una responsabilitat amb l'efecte que els seus actes tenen en altres persones, com els personatges més vells. Així és com el rellotge també es transforma en un símbol de nostàlgia, d'arrelament a la tradició que s'està perdent; simbolitza la pèrdua dels valors i alhora la pèrdua de l'ésser estimat, en definitiva el pas del temps. Però la força poètica es concentra en la unió dels dos símbols: Noriko, dins el tren, treu el rellotge. Aquest moment concentra tota la poètica de la pel·lícula, ja que parla de l'efímer i de la contundència dels canvis socials i vitals, de l'emoció del personatge i de la melancolia que sent pels vincles familiars. No obstant això, tot s'expressa sense dramatisme, a través de la forma i dels símbols.

És per això que forma i símbols, reproducció i al·legoria són en el fons inseparables. Tots tenen una funció poètica, que juntament amb el seu contingut remeten constantment a la qüestió del temps. Des de la subtileza i l'esquivament de l'explícit, les pel·lícules d'Ozu parlen de tot allò que el temps s'emporta, però que perdura en el record i fins i tot es manté de manera transfigurada: l'amor, que apareix tant en la tradició com en la modernitat en forma del nou tipus de matrimoni, la vida, la bellesa i els valors morals.

Podem dir que Ozu és un cineasta del temps, no només perquè concep el cinema com a imatge-temps sinó perquè el seu objectiu no és un altre que el de remetre constantment a la pròpia existència i la seva aventura, regida per un misteri que ho transforma tot però que alhora ho fa tot possible. Potser és per això que el seu cinema, encara ara, ens resulta misteriós com el temps mateix. Ens hi podem apropar i admirar-lo, però mai no podem comprendre'l del tot.

#### **4. Conclusions**

Molts dels textos a partir dels quals he treballat el tema acostumen a situar-se en posicionaments oposats a l'hora d'interpretar l'obra de Yasujiro Ozu. Per exemple, Schrader és el tipus de teòric que veu Ozu des d'un punt de vista fortament místic o espiritual, i considera que el seu cinema té a veure amb la transcendència. La mirada de Tarkovski cap el temps en el cinema també donaria suport a aquest punt de vista. Altres teòrics, com Deleuze o Santos, consideren que no existeix tanta mística en el cinema d'Ozu, i que més aviat es tracta d'una síntesi d'influències culturals, filosòfiques i alhora de la seva personalitat. El meu treball, i espero que així hi quedi reflectit, ha volgut ser un anàlisi de l'obra del cineasta tenint en compte els dos aspectes. No em sembla que el seu cinema sigui d'un gran misticisme, però no es pot obviar la profunditat metafísica de la seva obra. El fet de parlar del temps implica parlar d'allò invisible, fent-ho perceptible a través d'un mitjà audiovisual. Per això crec que és important el text d'Schrader, perquè sense obviar les influències que el cinema d'Ozu rep de la seva cultura i personalitat, posa de manifest la seva dimensió universal i espiritual. Passar per alt l'espiritualitat universal de la seva obra és no entendre la seva capacitat de commoure'ns als espectadors no japonesos, més enllà de l'interès pel coneixement d'una cultura llunyana. I és que connectem amb el seu cinema d'una manera més profunda, ens permet de contemplar-nos a nosaltres mateixos com a éssers humans, i per tant la nostra dimensió temporal i la nostra naturalesa d'individus i de part d'una comunitat.

És per això que he volgut destacar la transcendència d'allò material, físic. Em sembla que Ozu és un exemple clar, no només de com això passa en el cinema o l'art, sinó de com en la vida allò material i allò espiritual estan profundament relacionats. No és, en el fons, a través del cos de les coses com percebem i comprenem la seva essència, la seva espiritualitat? La pensadora Marina Garcés ha publicat recentment un article en què assenyalava el que Heidegger anomenava la «concepció vulgar del temps i de l'espai»<sup>49</sup> per reflexionar sobre la transcendència d'aquests dos conceptes, que com bé explica defineixen les nostres vides des del pla físic i també fins l'espiritual. «No vivim en el temps, sinó que som temps», diu Marina Garcés. El mateix passa amb l'espai. El

---

<sup>49</sup> Garcés, Marina. (24-04-2016). L'espai i el temps. *Ara*, edició electrònica. Consultat el 24-04-2016.

cinema d'Ozu permet reeducar la nostra sensibilitat sobre l'espai-temps que marca la nostra experiència vital. Per això la seva obra filmica va més enllà de l'existencialisme de postguerra, ja que no només és universal en un sentit cultural sinó també històric: és un cinema atemporal. Crida l'atenció que els textos teòrics més rellevants que reflexionen sobre Ozu es concentrin especialment en les dècades dels setanta fins els noranta. La divulgació d'una obra com la seva seria tant o més necessària avui, que el procés de transformació de la societat i la tecnologia avança a un ritme encara més trepidant, provocant que, com diu Garcés, l'activitat superi l'experiència, i ens anem tancant en el cercle viciós del moviment sense sentit, sense reflexió, sense sensibilitat. La rellevància de l'obra del cineasta japonès rau justament en que posa el temps en el punt de mira de la contemplació estètica, i per tant de la reflexió.

I és que un altre objectiu d'aquest treball ha sigut intentar mostrar com sovint es menysprea injustament l'estètica com a eina de consciència. Es sol creure que la funció de l'estètica és purament accessòria, un adornament amable del que és realment important. Aquesta reflexió sobre el cinema d'Ozu ha volgut argumentar el contrari: que l'estètica és necessàriament una part essencial de la consciència, que ens permet reflexionar i fins i tot conté una dimensió ètica, que és la que connecta la nostra raó amb la nostra sensibilitat. Sense aquesta connexió les decisions que prenguem perden qualitat humana, perquè no tenen en compte la meitat del que ens fa el que som.

Aquest treball representa, com deia en la introducció, una mirada breu però atenta al tema del temps i el cinema d'Ozu, però que m'ha fet adonar de l'extensió i la profunditat que implica. Per tant, el treball podria créixer molt més, ja que obre vies de reflexió que per síntesi no he pogut desenvolupar aquí. Per exemple, els límits de la relació entre l'espiritualitat i el sagrat en l'art; la influència de la cultura oriental i occidental en el cinema d'Ozu; o les característiques de la manca de difusió del seu cinema a Occident. En tot cas, m'ha permès conèixer l'obra d'un cineasta molt interessant, que està profundament en contacte amb la naturalesa mateixa del cinema, un art tradicionalment de gran abast popular però que està perdent aquesta difusió. Cal, per tant, posar de nou en valor la seva dimensió artística, que com a tal és insubstituïble per cap altra disciplina i d'altra banda necessària per preservar la integritat del mitjà.

### **Bibliografia i altres consultes:**

- Barthes, Roland. *La cámara. lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine. Vol 2: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Madrid: Paidós, 1991.
- Garcés, Marina. (24-04-2016). L'espai i el temps. *Ara, edició electrònica. Consultat el 24-04-2016*.
- Nietzsche, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Martorell: Adesiara, 2011.
- Nosferatu: Revista de cine (1989-2007)*. Donostia: Donostia Kultura.7
- Puigdomènech, J.; Giménez Soria, C.; Expósito, A.; Mas, A. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: JC, 2013.
- Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Schrader, Paul. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine, 1972.
- Sievernich, C. (productor), i Wenders, W. (dir.). (1985). *Tokyo-Ga [Documental]*. Estats Units i Alemanya.
- Suzuki, D.T; Fromm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Madrid: F.C.E España, 1964.
- Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.
- Tse, Lao. *Tao te ching*. Barcelona: RBA, 2007.

### **Filmografia parcial de Yasujiro Ozu visionada per al treball:**

- Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1932). *Umarete wa mita keredo [Ficció]*. Japó.
- Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1935). *Tōkyō no yado [Ficció]*. Japó.
- Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1949). *Banshun [Ficció]*. Japó.
- Toho (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1950). *Munekata kyodai [Ficció]*. Japó.
- Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1951). *Bakushū [Ficció]*. Japó.
- Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1952). *Ochazuke no aji [Ficció]*. Japó.
- Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1953). *Tōkyō monogatari [Ficció]*. Japó.



Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1957). *Tôkyô boshoku* [Ficció]. Japó.

Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1958). *Higanbana* [Ficció]. Japó.

Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1959). *Ohayô* [Ficció]. Japó.

Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1960). *Akibiyori* [Ficció]. Japó.

Shochiku (productora), i Ozu, Y. (dir.). (1962). *Sanma no aji* [Ficció]. Japó.