

El último brindis de Ozu. Las cláusulas éticas de un testamento cinematográfico: *Sanma no aji* (*El sabor del sake*, 1962)

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Ozu's last toast. The ethylic clauses of a cinematographic testament: *Sanma no aji* (*The taste of Sake*, 1962)

Abstract

This text explores the presence, significance and meaning of alcohol in the last film by the Japanese filmmaker Yasujiro Ozu. Considered a filmic testament, *The Taste of Sake* stands both as a funerary monument where Ozu's thematic and formal keys are identified, and as a transcendental reflective exercise. From a selection of paradigmatic scenes and elements, the aim is to show how alcoholic beverages make the narrative change, separating and uniting its characters, or omitting information through strong ellipses. This dialectic between advance and retreat, dilation and moroseness, a cinematic transmutation of the effects of alcohol, leads to a confession by the director, who ends up merging with the film's protagonist. Ozu, in *The Taste of Sake*, summarises and merges his poetics of cinema with those of life.

Key words: Cinematic testament. Alcohol. Yasujiro Ozu. Japanese cinema. Transcendental.

Resumen

El presente texto explora la presencia, significación y sentido del alcohol en la última película del cineasta japonés Yasujiro Ozu. Considerada un testamento filmico, *El sabor del sake* se erige a un tiempo como un monumento funerario donde se identifican las claves temáticas y formales de Ozu, y como un ejercicio reflexivo transcendental. A partir de una selección de escenas y elementos paradigmáticos, se pretende mostrar cómo las bebidas étlicas hacen carburar la narración, separando y uniendo a sus personajes, u omitiendo información mediante fuertes elipsis. Esta dialéctica entre el avance y el retroceso, la dilatación y la morosidad, transmutación cinematográfica de los efectos del alcohol, desemboca en una confesión por parte del director, quien termina por fundirse con el protagonista del filme. Ozu, en *El sabor del sake*, resume y funde así su poética de cine y de vida.

Palabras clave: Testamento cinematográfico. Alcohol. Yasujiro Ozu. Cine japonés. Trascendental.

ISSN. 1137-4802. pp. 59-72

Toda traducción es problemática. Y el título de este filme es un problema. En mayor o menor medida, las palabras nunca llegan enteras después del trayecto lingüístico –como ya se hizo, por ejemplo, con ese plus mítico otorgado a *Centauros del desierto* que no estaba en el original *The searchers*. Si además el trasvase debe realizarse con lenguas distantes como el español y el japonés, las dificultades aumentan. No es el caso de una obra tan

particular como *Sanma no aji*, de Yasujiro Ozu, que en España se conoce como *El sabor del sake* (y en inglés *Una tarde de otoño*). Aunque literalmente signifique “el sabor del *sanma*” –un tipo de pescado, el lucio del Pacífico, “de sabor intenso que suele cocinarse en Otoño” (Picollo y Yagi, 2017: 230)–, el elemento vertebrador del relato es el *sake* o “bebida alcohólica”, occidentalmente conocido como “vino de arroz”. Así pues, quienes establecieron el nombre comercial del filme en nuestro país acertaron en la adaptación al español. Pese a modificar los significantes y su significado, activaron un sentido existente en el filme que no figuraba en el original japonés. El *sake* y el *sanma*, de sabores intensos, amargos, pero placenteros, reflejan a la perfección la sensibilidad casi funeraria impresa en sus secuencias. De hecho, el propio coguionista del filme, Kogo Noda, manifestó esta sinestesia de esta forma: “lo que queríamos era hacer algo que tuviera un sabor parecido” (Noda, 2017: 168). Partiendo de esta base lingüística, el objetivo es localizar y analizar esa polisemia del título tanto en las imágenes y los sonidos del filme como en algunos otros aspectos extrafílmicos en los que la ficción se funde con la vida y el proceso creativo de Ozu.

A continuación, se desarrollarán los conceptos de lo trascendental y lo irónico-metacinematográfico, con el alcohol como denominador común, a partir de las estrategias formales y narrativas del estilo Ozu. Para ello se someterán a análisis algunas escenas de su último filme en las que la poética del maestro japonés se destila hasta alcanzar la pureza significativa. *Sanma no aji* es a un tiempo un relato sobre el alcoholismo como refugio contra la soledad y la muerte y como ritual social, y un brindis cinematográfico, un testamento fílmico en el que el maestro nipón, como autor empírico, proyecta textualmente sus preocupaciones existenciales con humor y melancolía en sus personajes y su puesta en escena.

Con su última obra nos enseña que las películas también se pueden beber, degustar lentamente, así como brindar con ellas y sus personajes, podría decirse que invitados por esos característicos planos frontales en los que las figuras (nos) miran a la cámara. *Sanma no aji* resume esa idea del cine como un desinhibidor, un ralentizador de la vida, un ritual, como el beber, que nos convoca, nos lleva en comunión para celebrar la vida, o incluso, en este caso, la muerte. Una muerte, todo sea dicho, tanto biológica como artística.

El alcohol como carburante

Más allá de la recurrente temática familiar-matrimonial de la filmografía de Ozu, *El sabor del sake* se activa a partir de la ingesta de todo tipo de alcoholes. Esta sustancia es la que permite que se sucedan los acontecimientos. Y también la que animaba, por las propias palabras escritas que tenemos hoy en día, las sesiones de escritura de guiones del propio Ozu y su colaborador de confianza, Kogo Noda. En total Ozu y Noda construyen ocho escenas o secuencias que tienen lugar en diversos bares y restaurantes, y cuyas interacciones y diálogos entre personajes resultan cruciales para el avance de la trama. A estos acontecimientos hay que sumarles una toma de whisky de Hirayama, el protagonista, en casa de un amigo, y la celebración posterior a la boda de la hija del viejo personaje.

Ya sea el whisky, la cerveza, el sake o la bebida espirituosa que se tercié, el alcohol vertebró la narración, une a los personajes, los separa, provoca acciones y facilita el avance de la trama. Una trama debajo de la cual se urde una subtrama que podría ser cualquier otra historia escrita por Ozu en sus trabajos previos: el casamiento de la hija de Hirayama. Sumados a este nos topamos con los problemas matrimoniales de su hijo mayor Koichi, las penurias étlicas existenciales de sus colegas o de la gente desesperada que viene y va. Un caudal de emociones y sentimientos existenciales donde, por ejemplo, los jóvenes protagonistas, respecto a los mayores, apenas beben, o lo hacen en menor medida. En su lugar, viven (o tratan de hacerlo). De donde se desprende el primer signo identificable que marca su naturaleza metacinematográfica: hasta la culminante escena final que comentaremos más adelante, no hay nada en *El sabor del sake* que no hayamos visto nunca en un relato típicamente ozuano.

Estos encuentros en bares siguen el esquema de los ritos (sean paganos o religiosos), ceremonias histórica y fundamentalmente repetitivas, al igual que las propias estructuras de la poética de Ozu. Y, cómo no, similares al automatismo social que fundamenta la ingesta grupal o individual de bebidas alcohólicas. Durante el ritual, las personas se convocan e invocan para rememorar el pasado. Es decir, para alternar los ejes sintagmático y paradigmático de toda experiencia, seleccionar y combinar, preparar en un mismo recipiente el continente de líquidos, texturas, aromas,

potenciadores del sabor, que evoquen a personas, momentos y lugares que fuera de esos recipientes pierden su sentido y son insolubles. Pero aquí no hay *flashbacks*, como tampoco los hay en la vida real. Y mucho menos los ha habido en el cine de Ozu (retomaremos esta idea). En estas reuniones se celebra para recordar gracias a la palabra y al gesto, e inmediatamente se bebe para olvidar. Así, del fondo de las miles de palabras que vertebran el guion emergen discusiones en torno a la situación de Japón en la posguerra, soledad, familia, matrimonio, dinero... Antes se ha mencionado la poesía y no quiero que esto lleve a equívocos. No me refiero a la denominación superficial e impresionista del cine poético como cine no narrativo y bello, en el que prima la sensación por encima del entendimiento, lo libre sobre lo estructurado. Muy al contrario, estoy hablando de aquel que hace de la variación y la repetición virtud. La poética, la selección y la combinación, la rima constante, la concisión. Como un cóctel, si se quiere. Poética, por tanto, en el sentido lingüístico, jakobsoniano, de la rima y la iteración.

Para muestra rescataré algunos ejemplos en los que se evidencia la omnipresencia compositiva y narratológicamente (atr)activa de lo étlico. Fijémonos en estos planos de la primera quedada en el bar, donde parece que los cuerpos nazcan de los vasos y botellas (F1-F3). Momentos, estos, en los que el protagonista y sus colegas piden sake sin control, donde la velada casi siempre termina con alguno de los hombres acompañado a casa.



Hiladas con la tipología anterior hallamos otras dos escenas muy repetidas durante el relato: me refiero a ciertas secuencias en las que un personaje llega a casa tras la borrachera. Tomemos como ejemplo (que nos será útil más adelante) al rijoso Calabaza, quien alcanza las mayores cotas étlicas del relato (esta verdura, precisamente, apunta Santos (2005: 527), “se vincula con su inagotable afición étlica –la calabaza seca puede

ser recipiente para el vino”). Como ya se ha apuntado, la escena se alarga más de lo normal, porque cada vez que dice que se quiere marchar, da un trago más. A su regreso su hija le dice que huele a *sake*, y él contesta que no ha bebido tanto. Nos encontramos aquí con la típica imagen, muy del gusto tragicómico, del hombre que llega borracho a casa y pide que le hagan la comida o la cama. Por otro lado, hay que destacar otro momento en el que Hirayama emula a su amigo (paralelismo que será posteriormente culminado) y ambas tramas se entrecruzan. Entre balbuceos, el viejo insiste en que su hija pequeña se case de una vez. La tristeza real emerge por primera vez, puntuada por la música, pero rápidamente el tema pasa de tonalidad menor a mayor, se incrementa el tempo, y todo vuelve a ser como antes. Diferencia y repetición. Asimismo, la secuencia que narra cómo Hirayama lleva a su hijo mayor casado a beber al bar para tratar de convencer a su hija y a su hermana del matrimonio de conveniencia. Este hijo, por su parte, lleva al pretendiente a otro restaurante. Y así hasta el infinito.

Mi tesis principal sostiene que *Sanma no aji* es, entre otros asuntos, una película sobre la vejez (biológica y cinematográfica), focalizada en la vida de alguien que quizás se sabe cercano al final de su vida (Ozu falleció en 1963) y en soledad por la muerte reciente de su madre (meses antes del terminar el filme, durante la escritura del mismo). Vida y ficción están indefectiblemente mezcladas. Dicho de otro modo, un ejercicio cinematográfico catártico consistente en emplear el alcohol como ahogo de penas, pero también como motor de la última película de un cineasta. Que puede entenderse, y esto es lo más interesante, como un resumen monumento de los temas y formas de su cine. Volveré sobre ello. En resumen, Hirayama se emborracha de alcohol, y Ozu (y nosotros espectadores), de cine.

La negación del espectáculo (beber para olvidar).

En medio de todo esto, como suele ser habitual en la filmografía del cineasta japonés y más que nunca en su última película, la narración recurre a diversas elipsis que reducen el relato a únicamente lo esencial. De esta manera se genera la sensación del olvido (muy típico del alcohol), de pasar por alto ciertos aspectos y llegar a lo esencial. Aunque, en para-

lelo, ese alcohol como carburante dramático también pone el freno de mano cuando es necesario. Exactamente allá cuando los consumidores se cuestionan su existencia, el relato se extiende, se suspende, intentando que su vida (su escena), no acabe nunca. Existe por tanto una dialéctica entre la elipsis y la dilatación, a modo de traducción cinematográfica de ciertos efectos psicóticos-etílicos de ralentización y aceleración. De una manera casi aleatoria y ambivalente, las secuencias más largas normalmente son las del alcohol, aunque en otras ocasiones esa duración se reduce sobremanera. Todo ello en función de la importancia narrativa que Ozu quiere otorgar. En líneas generales, y atendiendo a las intenciones manifiestas del propio autor, su objetivo consistió en dejar “buen sabor de boca” (Ozu, 2017: 137) a través de la sensibilidad del *mono aware*, de lo ef́mero. Dicho de otro modo, lo pasajero, la elipsis et́lica.

A este respecto nos interesan dos elipsis, una en el extremo de la otra en cuanto al tiempo sustraído y la importancia narrativa del mismo. En cuanto a la primera de ellas parece que Ozu nos va a mostrar un partido de b́isbol, a juzgar por la planificaci3n de apertura (tres planos de los focos del estadio y una voz de megafonía en *off*). Mantengamos en la reserva la composici3n de los planos segundo (F5) y tercero (F6), sobre todo fijando la mirada en las posiciones arm3nicas de apertura y cierre de los focos del estadio. No obstante, por corte neto de montaje, en su lugar obtenemos una imagen que junta el evento en televisi3n y los receptores del encuentro en un bar. Evidentemente, siendo fiel al compromiso del cineasta, el aparato se encuadra rodeado de alcohol y de inmediato la narraci3n nos conduce a otros actos et́licos. Esto nos prepara, ejercita la mirada impaciente del espectador, para el mayor salto temporal que tiene lugar casi al final. En otro orden de cosas, a grandes rasgos, las mañanas son narrativamente barridas para llegar r3pido a la noche y (ver) beber (a la gente). Las conversaciones, principalmente las de Hirayama y compa-



ña, se basan en evocaciones y recuerdos de profesores del colegio, además de preguntarse por sus hijas y sus respectivos maridos.



Es hora de mencionar la famosa escena de la boda de la hija: se trata de un enorme salto narrativo, que deja como resultado un núcleo dramático reducido a una alusión y solventado en apenas segundos, mediante una serie de planos de transición. Como si nos hubiésemos despertado de un plano a otro sin recordar nada de lo que hemos vivido, visto, ni oído en la ceremonia. Igual que una borrachera larga de la que te despiertas sin saber dónde ni cuándo estás. Este instante decisivo se abre con los preparativos de la partida de la familia. Una vez presentada la novia con su vestido, encaminada al lugar del casamiento (nunca visto), Ozu inserta cinco planos de transición que resumen y provocan el deber de imaginación del espectador acerca de la ceremonia invisible. Y, obviamente, tras ese *impasse* llegamos a la fiesta posterior, alcohol mediante. En resumidas cuentas, a Ozu no le interesa la boda en sí, como tampoco el partido de béisbol, sino lo que ocurre después, al final. De donde se desprende el objetivo último de apostararlo (e impostarlo) todo a este acontecimiento



basal, el nacimiento de un amor: deshacerse de él y encaminarse, deslizarse a una muerte. La del relato y su autor.

El testamento fílmico

No podemos olvidar que *El sabor del sake* es una especie particular de testamento fílmico, un brindis cinematográfico, como se ha propuesto en estas líneas. Domenec Font utiliza esta denominación para aquellas “ficciones en las que el autor no está nunca presente puesto que ha desaparecido tras la fabricación y solo puede ofrecerse por mediación de sus personajes o encarnarse en el cuerpo del film” (2000: 9). Esto es, una suerte de “confesiones íntimas” que encierran normalmente una confrontación con la muerte. Aun así, a causa de esa particularidad o singularidad mencionada, ha lugar a considerar esta obra una *rara avis* dentro de esta categoría. Por ejemplo, a ojos de Antonio Santos (2005: 376), *Sanma no aji* no es un testamento, ya que Ozu prueba en ella nuevos motivos o variaciones. Objeción que, partida en dos, se adecúa a nuestra argumentación: esas “estructuras modulares” (Zunzunegui, 2012: 180) orbitan sobre núcleos (formales y temáticos) ya conocidos, alternando la variación y la repetición.

En este sentido, habitualmente los testamentos fílmicos se caracterizan por ser obras fuertemente evocadoras, nostálgicas y melancólicas, donde se despliegan fuertes analepsis, se recurre a sueños, morosidad, recuerdos, teatralidad, artificio, exageración plástica; conforman narraciones espectrales, a modo de películas de tránsito, alucinatorias. Aquí surgen múltiples ejemplos: *París, Tombuctú* (Luis García Berlanga, 1999), *Siete mujeres* (*Seven women*, John Ford, 1966), *Fedora* (1978, aunque técnicamente no fue la última película de Billy Wilder), *Dublineses* (*The dead*, John Huston, 1987), *No home movie* (Chantal Akerman, 2015), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Los sueños de Akira Kurosawa* (Yume, 1990)... Pero veremos que en Ozu no se cumplen muchas de estas características, porque nunca las hemos visto en su cine, y porque *El sabor del sake* no es tan fúnebre como celebradora. Todo pequeño delirio que podamos encontrar se circunscribe al efecto fisiológico ejercido por el alcohol, a saber, al comportamiento de los personajes. A excepción, como ya se ha explicado, de esa narración etílica a base de frenazos y acelerones. En el próximo apartado explicaré cómo y por qué.

No me quiero extender demasiado porque este tipo de detalles son innumerables, así que haré un rápido repaso. En líneas generales, *Sanma no aji* es un despliegue casi manierista, muy de los años 60, de todos los mecanismos formales y temáticos de Ozu, quien parece que intentaba hacer siempre la misma película, siempre mejor que la anterior. Una película modelo, una película-testamento. Es más, podría decirse que esta película deja un sabor fílmico añejo en el paladar del espectador, al renunciar a adaptarse a las tecnologías novedosas de grandes formatos y espectaculares sistemas de color (Ozu, 2017: 95), –a excepción de un aspecto cromático muy trabajado, lo cual incrementa la extrañeza de sus imágenes–, ya que su escritura estática (sin movimientos de cámara), de sintáctica cortada (muchos planos, algunos repetidos varias veces) y filmada en formato “pequeño” se mantuvo durante décadas, al margen de innovaciones tecnológicas que habrían contradicho su poética. Para ello se valía de actores y equipo técnico de confianza, historias clásicas y sus habituales elementos reconocibles. Un montaje diáfano, encuadres milimétricos, objetos que aparecen y desaparecen significativamente, las estudiadas elipsis, el diálogo como el pilar de toda la estructura, una construcción a partir de y en torno a la palabra, al diálogo, donde es decisivo, saber que esa palabra la emite un cuerpo, y que en términos de puesta en escena es aún más importante saber dónde y cómo se ubica esa figura respecto a las demás y al espacio que las acoge; un diseño de sonido muy cuidado, la frontalidad de los planos-contraplanos (que nos invitan a brindar con casi-rupturas de la cuarta pared), las posiciones de la cámara, las posiciones de los personajes, las naturalezas muertas o *pillow shots*. Todo esto llevado al extremo, al manierismo poético.

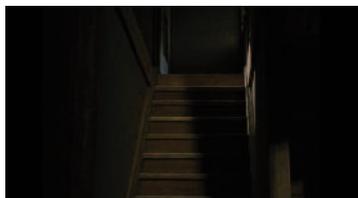
Finalmente me gustaría rescatar un breve y decisivo plano que representa la cláusula metacinematográfica del testamento. Se trata de un guiño casi de soslayo, y más rico de lo que en su brevedad aparenta, a lo que llamamos cine dentro del cine, homenaje a la cinematografía nipona, incluso manifestación de los gustos fílmicos del propio Ozu. Me refiero a dos carteles de dos películas japonesas de la época visibles en un rápido plano de transición, para ser más exactos, entre una quedada en un bar y la visita de Hirayama a Calabaza. Pegados en un muro de las afueras del barrio presiden la escena los pósters de *Mamá, te necesito* (*Kaachan, shiguno iyada*, 1961) de Yoshiro Kawazu y *Harakiri* (*Seppuku*, 1962) de Masaki



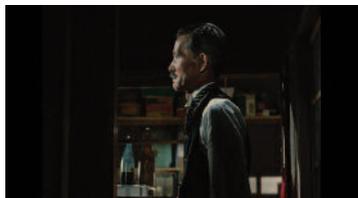
Kobayashi. Ambos filmes estrenados en 1962, durante el rodaje de *El sabor del sake*. Es decir, uno junto a otro, representados a guisa de metonimia por el cine, el ruego de un hombre solo, cercano a la muerte, pidiendo ayuda a su madre recién fallecida. Y dentro, evidentemente, de este epitafio cinematográfico que es *Sanma no aji*.

La imagen-paréntesis. La poética de Ozu en un solo plano

En la última escena en el bar vemos a un Hirayama borracho y solitario, que no pronuncia ni una palabra mientras recuerda su pasado, con leves gestos melancólicos, a partir de la animada marcha militar -con un tono bastante disonante respecto al sabor agrídulce de lo que se narra- que se repite en varias ocasiones. El silencio y la calma invaden los últimos compases, y cuando llega bebido a su hogar, paulatinamente se queda solo, porque todos sus familiares se van marchando. Los campos se vacían, las luces se apagan. “Padre, no bebas mucho”, le advierte su hijo pequeño con cierta sorna, incluso. Al terminar de canturrear empieza a balbucear y caer rendido, y Ozu contrapuntea la escena con el tema musical cómico del relato, contrastando así una vez más el sonido y la imagen. Entonces tiene lugar el montaje más importante del filme, algo así como el broche a toda una carrera, y por extensión, al conflicto dramático de la película. Llamaré a esta sucesión de imágenes “escena de doble paréntesis”, en tanto en cuanto se produce un cierre especular a dos niveles. Un paréntesis de montaje y otro de composición. Este sintagma comienza con un plano medio de perfil del viejo orientado hacia la derecha del encuadre, que se resiste a duras penas a caer en brazos de Morfeo: apertura de paréntesis. Dentro del trasunto fílmico de este signo de puntuación, Ozu inserta, enumera cinco pillow shots: un pasillo, unas escaleras, un espejo y un taburete -por dos veces-, y una estancia indeterminada. En la conclusión de esta acotación, Hirayama aparece en la misma posición, pero la cámara está colocada en un contraplano de perfil de 180°, esta vez hacia la izquierda: cierre de paréntesis. Se ha conformado por tanto el paréntesis de montaje.



Y a continuación, el propio Hirayama deja ocupado el espacio, encerrado, por un segundo paréntesis, esta vez compositivo, en él después de haber sometido a ese tiempo muerto representado por los campos vacíos previos. Hirayama encierra el espacio, su hogar, y ese espacio encierra por su parte el tiempo del viejo padre. O por lo menos lo que queda de él.



También hay que señalar que, en este sencillo montaje, además de la oscuridad progresiva que aborda estos espacios sin presencia humana manifiesta, se produce una pequeña diferencia, una modulación. Me refiero al cambio de un objeto por otro y su posición. Una banqueta que antes estaba detrás del espejo (no por casualidad durante la elipsis de la boda) es sustituida ahora por otra que se sitúa delante del espejo. Como si ese sujeto invisible (antes quizás la hija, detrás del azogue, ahora Hirayama, delante de él) estuviese preparándose para pasar al otro lado entre tinieblas.



Además de esto, la posición del cuerpo de Hirayama al cierre del paréntesis rima levemente con la de Calabaza al derrumbarse en su anterior y ya mencionada



borrachera. Es más, incluso sus palabras se asemejan: “al fin y al cabo pasamos nuestras vidas completamente solos”, dice Calabaza. “Estoy completamente solo”, sentencia Hirayama. Con la salvedad de que el primero, desolado, no puede alzar la cabeza, y Hirayama sí, otorgándose así cierta esperanza en esa oscura soledad.



Podemos, por tanto, afirmar (o especular, si queremos ser prudentes) que el cuerpo de Hirayama es una manifestación textual encubierta del propio Ozu por varias razones: su conocida condición de soltero, su amor por el sake (Hirayama borracho), y ser esta escena el cierre icónico de su cine, de esa forma de componer cinematográficamente que se sublima en ese último plano abismal, entre líneas, a la altura del *tatami*, en el que se conjugan lo trascendental, lo étlico, y lo puramente fílmico, material. Junto con la ironía que subyace a esa reflexividad por parte de Ozu, a esa intromisión simbólica en las imágenes. Triple paréntesis por tanto, al fin y al cabo, dos locales que engloban la vida ficticia de Hirayama, y uno estructural que clausura la vida real-cinematográfica de Yasujiro Ozu.

Trascendental, irónico, onírico. He vivido, pero...

Hablábamos antes de la confusión y del baile de títulos, del pescado y del sake. De ese sabor de boca agrio, pero al mismo tiempo, con un toque dulce. Asimismo, del proceso de depuración, de destilación del cineasta. No estamos hablando solo de algo cinematográfico, sino también extradiscursivo. Lo que vemos en las imágenes se mezcla con el exterior de estas, con la producción y la vida (y muerte) del autor. Es decir, surge algo así como una trascendencia. Una vez más, traslación análoga al estilo trascendental sistematizado por Schrader y aplicado a la poética de Ozu: lo cotidiano, la disparidad (o momento decisivo) y la estasis (1999). Cotidianidad, por esa naturalidad trivial de los temas manejados; disparidad, por la

construcción de gestos; estasis, sin duda debido al diseño férreo de las composiciones. Para terminar, debemos acudir, de nuevo, a un nacimiento y a una defunción: el famoso jarrón de *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949), el inicio de esa trascendencia, de esos objetos, de esos recipientes de líquidos incluso. Y al final, las botellas que adornan, colocadas por seguidores del director, en su tumba. Rematada además por una serifa muy concreta, la palabra *mu* (la nada) 無, como ese silencio, ese vacío que hemos abordado unas líneas más arriba. Ese es el recuerdo, por tanto, que queda del cineasta dentro y fuera de su obra, en su materia fílmica y en su legado cultural, funerario. La filmografía es un profundo reflejo idealizado de la vida del cineasta, donde se refractan las imágenes pasadas y futuras: soltero, aficionado al alcohol, los problemas familiares, la nostalgia, la melancolía, las relaciones paterno/materno-filiales. Es decir, los temas habituales en la vida y en las películas del Japón de la posguerra. Recordemos, *Banshun* se estrena en 1949, cuatro años después del final de la Segunda Guerra Mundial. Se trata además de la primera colaboración de Ozu con la actriz Setsuko Hara, relación que marcaría su último período y cuya presencia y reconocimiento como personaje puramente ozuano se convertiría en una de sus señas de identidad. En definitiva, primero, nacimiento de una fructífera serie de películas; último, epitafio de un cineasta coherente hasta estando muerto.



Bebemos juntos, pero morimos solos, como dicta la escena final. Sea como fuere, saboreando el pescado sanma o la bebida sake, el final del relato, y de la obra de Ozu, nos deja un regusto agri dulce. La vida es triste, pero el cine, si quiere (y puede) lo es más. Haciendo nuestras las palabras de Deleuze, la última imagen del cine de Ozu presenta “un mismo horizonte [que] enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia” (1986: 32).

Referencias bibliogŕficas

DELEUZE, G. (1986): *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze, Barcelona, Paidós.

FONT, D. (2000): *La última mirada. Testamentos f́lmicos*, Valencia, Ediciones de la Mirada.

OZU, Y. (2017): *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine*, Madrid, Gallo Nero.

SANTOS, A. (2005): *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*, Madrid, Cátedra.

SCHRADER, P. (1999): *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ediciones JC Clementine.

ZUNZUNEGUI, S. (2012): *La mirada plural*, Madrid, Cátedra.