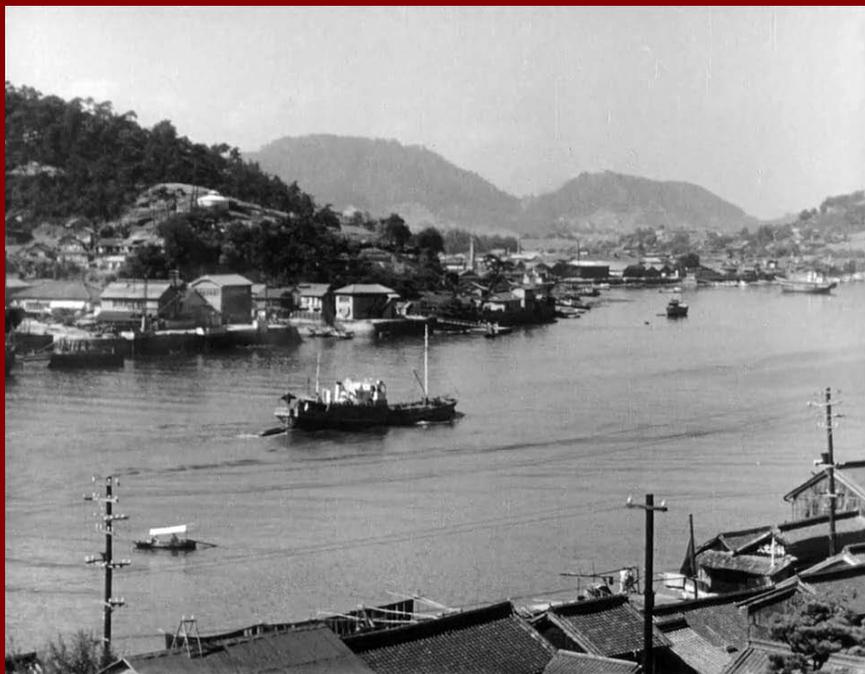


Asunto de lágrimas. *Tokyo Monogatari / Tokyo Ga*

Antonio Santos



Ciudades de Tokyo, Yasujiro Ozu, 1953

El cine es drama, no accidente.
Yasujiro Ozu

HAY LÁGRIMAS EN EL CINE

El *homu dorama*, o drama doméstico, llegó a ser el sello distintivo más característico de Shochiku, la compañía en la que Yasujiro Ozu realizó la mayor parte de su obra. Derivado del *shomin geki*, o películas sobre gente corriente,



el género centra su atención en las pequeñas vicisitudes que sufren los protagonistas dentro de un entorno cotidiano y familiar. Aunque pueden discurrir en entornos rurales y urbanos, en el caso de Ozu la mayoría de sus dramas se sitúan en las ciudades, y particularmente en la gran capital japonesa. El *shomin geki* de Ozu es un relato genuino del viejo Tokio, y de su rápida transformación a consecuencia de los nuevos tiempos.

Los *homu dorama* de Ozu se distinguen por su delicado balance entre drama y comedia, en su propósito de representar la vida en su auténtica esencia: jocosa y divertida, pero al mismo tiempo amarga y cruel. Shiro Kido, el director de la compañía, recomendaba a sus guionistas y directores la fórmula magistral del melodrama: *dos tercios de risas y un tercio de lágrimas*. Unas y otras conviven estrechamente, porque ambas forman parte de una misma experiencia, única e irrepetible.

Las tragicomedias domésticas de Ozu, sobre las cuales el cineasta labró su prestigio, fueron el taller en el que experimentó técnicas y maduró su estilo. Las tramas de sus películas, pese a ser más elaboradas de lo que a menudo se dice, se ven reducidas al diáfano marco de lo cotidiano. Y siempre rehúyen de giros enrevesados o de una acción que se salga de lo estrictamente cotidiano y reconocible. Los pequeños dramas familiares de Ozu son consecuencia, a menudo, del despiadado fluir del tiempo, que ocasiona y acentúa las fisuras entre abuelos, padres e hijos. Las familias se separan, los hijos se casan, los padres mueren; y todo ello al tiempo que el país se ve sometido a un continuo e imparable proceso de transformación. La nostalgia por el lejano país natal, o *furusato*, es patrimonio exclusivo de los ancianos, o de los jóvenes que conservan los valores tradicionales. De este modo las familias de Ozu se debaten entre violentas tensiones centrífugas y centrípetas que provocan una continua sensación de evanescencia y de inestabilidad. Toda la experiencia de la vida está sometida a pequeños cambios, casi imperceptibles, que van desvelando una realidad esencialmente mutable, impermanente.

De este modo el melodrama doméstico de Ozu nace de un reconocimiento: la vida es efímera; el tiempo discurre veloz como el paso de un tren. Los personajes a menudo se enfrentan con la muerte o con su proximidad, pero aceptan este hecho con resignación. Y sobre estos fundamentos se construye una de las obras más bellas, sensibles y misteriosas de toda la historia del cine.

Tomemos como ejemplo la película más reconocida de Yasujiro Ozu: *Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari, 1953)* se centra, en su tramo final, en la agonía y la muerte de una anciana, tras regresar a su casa después de un decepcionante viaje a la capital para encontrarse con sus hijos. Tras el fallecimiento de la abuela, y concluidos los oficios de difuntos, solo Kyoko –la hija menor– y Noriko –la nuera– permanecen en Onomichi, la pequeña ciudad de provincias donde discurre la acción, para cuidar del abuelo, que ahora se ha quedado solo. Es oportuno que así sea, puesto que las dos mujeres representan



las virtudes filiales, en contraposición con el egoísmo y el desapego de los restantes hermanos. Más aún, en estas dos mujeres sobrevive con fuerza la palabra de los antepasados: la voz y el tiempo de la tradición.

Con frecuencia, en el curso de estos acontecimientos, Noriko y Kyoko son equiparadas visualmente: ambas visten de forma parecida, llevan un peinado semejante y el rostro de las dos actrices –Setsuko Hara y Kyoko Kagawa– es igualmente diáfano y virginal. A diferencia de sus hermanos, las dos mujeres tratan de reconciliar el doble compromiso confuciano de respeto a los padres y fidelidad al cometido profesional. Por eso mismo, a lo largo del tramo final de la película se establecen numerosas correspondencias entre ambos personajes femeninos. *“A tu edad yo también veía las cosas de ese modo”*, asegura explícitamente Noriko, y damos por ciertas sus palabras.

Cuando llega el momento de la partida, Kyoko no podrá ir a despedir a Noriko a la estación, tal como sucediera con sus padres en la primera escena. Antes de ultimarse la despedida, la muchacha reprocha el mal comportamiento de sus hermanos durante las honras fúnebres. Por el contrario, Noriko es lo suficientemente generosa, una vez más, como para dispensarlos, pues comprende que tienen otras preocupaciones y porque sobreentiende que también Kyoko y ella misma cambiarán con el tiempo. Lejos de aceptar esta evidencia, Kyoko no se resigna, y se enfurece. En ningún momento luce la sonrisa apacible con la que Noriko acepta el orden de la vida. El desenlace de la conversación resume admirablemente la esencia del melodrama familiar practicado por Ozu:

- Kyoko: *¿No es decepcionante la vida?*

- Noriko: *Sí, así es.*





La estoica viuda acompaña sus palabras, como en todo momento a lo largo de la película, con esa sonrisa resignada y serena que la distingue. Pero hay más: en el momento en el que las dos mujeres se despiden se produce el contacto físico entre ambas, cogidas de la mano, una situación excepcional en Ozu que establece un puente afectivo y de continuidad entre ambas: un vínculo que se antoja sincero, intenso y perdurable.



Apenas se marcha Kyoko, Noriko continúa entregada a las labores domésticas, mientras el abuelo trabaja en la huerta, vestido con un *yukata* que más bien recuerda un hábito monacal. Tras la muerte de su esposa, el anciano y su nuera han permanecido, junto con Kyoko, recluidos en una casa que, por su construcción y su atmósfera espiritual, se asemeja a un templo. A nadie se le escapa que ambos personajes se distinguen asimismo por una similar naturaleza cenobítica. Ella misma lo confirma: asumiendo su condición vestal, propia de la sacerdotisa doméstica que vela por el fuego del hogar, Noriko se resigna a la soledad, y se muestra reacia a contraer segundas nupcias, tal como aconsejan sus padres.

De manera general, el primer tramo del relato se había desarrollado en torno a dos tipos de matrimonios: los que conforman los abuelos y sus hijos. Por el contrario, el desenlace se construye a partir de una común experiencia de viudez, una vez más separada generacionalmente: las que ahora sufren el anciano y Noriko. El entendimiento entre ambos no parte tan solo de un estado común, sino fundamentalmente de compartir una sensibilidad y una mirada semejantes. Así lo reconoce Shukichi: *“Es tan extraño... Tengo hijos de sangre, y eres tú la que más ha hecho por nosotros; tú, que no eres de nuestra sangre, y qué bien nos atendiste”*.

A las palabras se suman ahora los gestos: aunque su humildad le impida reconocerlo, Noriko es la legítima heredera espiritual de los padres, como demuestra el que solo a ella se confíe el reloj de la madre. Descrito por el anciano como *“pasado de moda”*, esta máquina de tiempos remotos encierra un buen caudal de connotaciones simbólicas. No en vano marca un crono anticuado, perteneciente a otra generación, a días pretéritos. Relacionado con el ritmo del corazón, el reloj conlleva además un vínculo cordial, que va pasando de mano en mano a través de tres generaciones de mujeres: perteneció a Tomi, la abuela; ahora lo custodia Noriko como depositaria; y todo hace suponer que algún día será confiado a Kyoko, restituyéndole así el tiempo y la palabra de la madre muerta.

Por todas estas razones el pequeño objeto es entregado a Noriko con la solemnidad de una ceremonia de transmisión. Cordializando la entrega, y sin sobreponerse a la emoción, Noriko llora. No lo hizo cuando falleció la abuela, ni tampoco durante las honras fúnebres: solo ahora lo hace en toda la película. A continuación, oculta su rostro entre las manos: las mismas con las que, en gesto análogo, cobijará su preciosa herencia.

Tras su entrega, el reloj es cuidadosamente guardado en el interior de un estuche, como se merece el tesoro interior que alberga. Merced a este objeto, una parte de Tomi pervivirá en Noriko. Con el reloj esta recibe, en efecto, la experiencia y la sabiduría ancestral de la abuela. Por medio de su entrega simbólica se culmina la cesión de una palabra y un tiempo consuetudinarios. Y Shukichi obra con la plena seguridad de habérselo entregado al personaje





adecuado: “Ella estaría encantada. Me parece estar viéndola”, asegura. Las lágrimas cobran sentido pues culminan, como si de una ofrenda cordial se tratase, todo un rito de transmisión y de enaltecimiento del personaje positivo del relato.

El cineasta japonés, creador de una poética cinematográfica basada en situaciones y experiencias cotidianas, no desea condicionar ni manipular nuestros sentimientos; aunque sí se propone estimular la reflexión de sus espectadores. Son *asuntos de lágrimas* y las lágrimas, como manifestación del dolor que entraña una pérdida, bien pueden proporcionar el vehículo apropiado: “Ni el señor Noda ni yo teníamos la intención de hacer llorar a los espectadores que vinieran a ver esta película”, asegura Ozu. “Sencillamente queríamos escribir sobre la relación entre padres e hijos tal como es, ni en positivo ni en negativo. Era nuestro modesto propósito conmover el corazón de los espectadores mediante expresiones sutiles”.¹ ¿Cuáles son esas *expresiones sutiles* que, en manos de un artista excepcional, explora el dolor humano cuando se ha consumado una pérdida irreparable? Tal vez sea necesario emprender un viaje en el espacio y en el tiempo, de naturaleza cinematográfica, para indagar en los misterios de una forma de hacer películas que, con Ozu, se ha perdido para siempre.

MU: LA FUENTE DE LOS ENIGMAS

Mucho antes de filmar *Tokyo Ga* en 1985, el cineasta alemán Wim Wenders ya había reconocido su admiración por el director de *Cuentos de Tokio*, a quien ha llegado a considerar como su único maestro. Descubrió sus películas en 1973, en Nueva York. Y tanto él como su amigo y colaborador Peter Handke se mostraron entusiasmados ante el hallazgo. El director de *Alicia en las ciudades* se siente tan próximo a Ozu que llegó a asegurar que el director japonés fue el único que le ayudó a desarrollarse como cineasta. Esto justifica declaraciones como estas, con las que abre su película: “Si existieran aún en nuestro siglo los objetos sagrados... si existiera algo parecido a un tesoro sagrado del cine, para mí habría de ser la obra del director japonés Yasujiro Ozu”.

A modo de peregrino que concibe un diario filmado de su viaje, el cineasta alemán intenta localizar las huellas del genio en el paisaje contemporáneo. Pero es tarea ardua, y finalmente imposible: el Japón de Ozu murió con él, el 12 de diciembre de 1963. La cámara solo puede recoger testimonios de su au-

1. Citado en YOSHIDA, Kiju. *Ozu's Anti-Cinema*, Ann Arbor, Michigan: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.122. Declaraciones originalmente publicadas en *Tokyo Shimbun*, el 9 de diciembre de 1953.



sencia; el recuerdo de sus amigos y compañeros, que le llevaron vivo en la memoria. Las películas de Ozu estaban marcadas por la presencia continua de la muerte, por un sentimiento evanescente que es consecuencia de la fugacidad de la vida. Todo es pasajero, temporal; y este sentimiento es la base misma de la obra del cineasta japonés. También los rastros de Ozu desaparecieron tras él. Solo quedan, como rescoldos del pasado, sus testimonios cinematográficos, tan frágiles por su soporte material perecedero como perdurables por su intensidad poética.

De este modo *Tokyo Ga* comienza con un condicional hipotético que se descubre como un sentido lamento: *“si existieran aún en nuestro siglo los objetos sagrados...”*. Semejante reconocimiento parte, en definitiva, de una negación y de un desencanto; el tiempo subjuntivo niega de entrada esa posibilidad. En nuestro siglo, en los tiempos posmodernos, no hay lugar para lo sagrado. Pero si esto llegara a ser posible, si se concediera alguna vez semejante posibilidad, solo el cine de Ozu sería merecedor de tal distinción.

En su auténtica esencia, *Tokyo Ga* no es tanto una película sobre el maestro como sobre la imagen que otros guardan de él, para desembocar, finalmente, en una reflexión sobre la esencia misma del cine. La búsqueda parte del cineasta que busca a Ozu, anhelando tal vez hacerse con los secretos de un cine quintaesenciado y que hoy parece irrecuperable. A la apreciación de Wenders como cineasta y como cinéfilo se suma a la de dos personas que convivieron estrechamente con Ozu: el actor Chishu Ryu y el director de fotografía Yuharu Atsuta, compañeros de ruta en pos de una tumba y de algunos testimonios silenciosos.

Aunque Wenders asegura no haber emprendido su viaje como una peregrinación, sí se propone una búsqueda de la pureza del arte cinematográfico, ejemplificada en la obra del artista admirado: *“Para mí, nunca antes ni nunca desde entonces ha estado el cine tan cerca de su propia esencia y de su objetivo: presentar una imagen del hombre de nuestro siglo. Una imagen útil, auténtica y válida, en la que no solo se reconozca, sino de la que, sobre todo, pueda aprender sobre sí mismo”*. De este modo, acompañado tan solo de su cámara y de su propia memoria como cineasta, Wenders emprende un viaje subjetivo y personal, que se desenvuelve entre dos coordenadas: entre la permanencia y la impermanencia.

Batidos por el paso inexorable del tiempo, Ozu y su mundo se desvanecen; pero perviven su obra y sus imágenes, con más vigor si cabe que cuando fueron creadas. El tiempo, que destruye ciudades y naciones, goza sin embargo del privilegio de hermostrar los versos. Por eso mismo, y reivindicando la naturaleza poética del cine, la visión mítica del Tokio de Ozu se impone sobre la del Tokio actual.

Evidentemente, Wenders no se identifica con el Japón de nuestro tiempo, mediatizado como está por la imagen que de este mismo espacio ob-



tuvo a través de las películas de Ozu, filmadas varias décadas atrás. No hay poesía en el Tokio de nuestros días, capital de la impostura y del trampantojo. De hecho el alemán se siente como un sonámbulo perdido en aquel *Imperio de los Signos*, la mayoría de ellos extraños o incomprensibles. Por esto sus declaraciones parecen brotar de un sueño, o de una evocación borrosa: “No tengo el mínimo recuerdo... sé que fue en Tokio... Estas imágenes ahora existen y se han convertido en mi memoria”.

Pero la memoria no solo se nutre de recuerdos: también lo hace de películas. De este modo el ensayo visual de Wenders comienza con el logotipo, la música y los genéricos de la obra más emblemática de Ozu, y concluye escrupulosamente con su desenlace. En consecuencia, el prólogo de *Tokyo Ga* se abre con el logotipo de la Shochiku, y prosigue con los títulos de crédito de *Cuentos de Tokio*. Pero sobre estas imágenes se escuchan los comentarios de Wenders. Merced a este artificio, se superponen la película de 1953 y el tributo de admiración que le rinde, treinta años después, uno de los representantes más insignes del cine de autor europeo.

A partir de ese momento comienza una nueva película, con recursos muy distintos de los empleados por el maestro japonés: un fundido en negro separa la ciudad filmada por Ozu del Tokio que recorre Wenders: la ciudad *real* frente a la ciudad *soñada*. La música asimismo cambia; por añadidura, la imagen en blanco y negro original se ve sustituida por el color. Los cambios están justificados, máxime cuando se considera que el Tokio filmado por Ozu no existe ahora ni existió entonces, puesto que “un tesoro sagrado del cine como ése solo puede hallarse en el reino de la imaginación”. La voz de Wenders se escucha en fuera de campo, aunque nunca se le llega a ver delante de la cámara. En su doble condición de narrador y viajero, el cineasta alemán se encuentra presente a través de la cámara con la que recoge testimonios de su viaje, pero cede siempre la imagen a los restantes personajes a los que va retratando.

Marcando bien las prioridades, el diario de viaje privilegia las entrevistas con dos personajes que fueron fundamentales en Ozu: Yuharu Atsuta, el director de fotografía, y Chishu Ryu. Es este quien, precisamente, nos acompaña en primer lugar en nuestra visita a la tumba de Ozu, cobijada en un apacible rincón del templo Engaku-ji, en Kita-Kamakura. En su intervención, el actor habla de la convivencia y el trabajo con Ozu, a lo largo de las décadas compartidas; la vida y la muerte, según Ozu, desembocan en la lacónica inscripción que preside la lápida: *Mu, la Nada*.

Por su parte, Wenders se detiene en el mínimo epitafio para recordar que el concepto del *vacío*, de la *nada*, ya le había aterrado siendo niño. La nada, consideraba, sencillamente es algo que no puede existir. Y, sin embargo, al alcanzar la edad adulta, descubre en la obra de un cineasta lejano que ese concepto relacionado con el vacío puede estar asimismo rebosante de sentido. Acaso en el mismo se esconda el secreto de su arte.





HAY LÁGRIMAS EN LAS COSAS

Yuharu Atsuta se inició como segundo ayudante de cámara de Ozu en 1928. Más tarde pasaría a ser su primer ayudante para ejercer finalmente, y durante casi veinte años, como su director de fotografía habitual. Según reconoce en el curso de la entrevista con Wenders, este operador consagró toda su vida al servicio de Ozu. De hecho Atsuta fue, junto con el actor Chishu Ryu, el colaborador más leal y regular de toda la compañía del cineasta. Ambos encontraron el verdadero sentido de sus vidas en servir al maestro y amigo, por el que sentían una veneración casi filial, hasta tal punto que no dudaron en renunciar a su identidad artística, y a sus posibilidades de promoción personal, para permanecer fielmente junto al maestro que extrajo lo mejor de ellos mismos. Uno y otro intervinieron en prácticamente la totalidad de la obra del cineasta, desde sus primeros títulos hasta el postrero.

De hecho, los únicos momentos de sinceridad y de pureza en el Tokio actual se encuentran en compañía de los dos amigos y colaboradores del cineasta desaparecido. Con Chishu Ryu Wenders recoge testimonios de muerte: el cementerio de Kita-Kamakura; la tumba; *Mu: la Nada*. Por el contrario, con Yuharu Atsuta se reúnen muestras de vida: el tiempo (el cronómetro), la cámara, las fotografías que nos permiten recuperar parcialmente el espacio y el tiempo de las películas de Ozu. Y también su escritura: Atsuta prestó a Wenders el original de uno de sus guiones, que es hojeado con veneración, pero del que no se consigue descifrar nada. Ni una sola palabra. El suceso rebasa la mera anécdota: el arte de Ozu resulta hoy irrecuperable, y muy en particular es inaprensible para el observador distante, materializado esta vez en la emblemática figura del cineasta alemán.

“Yo era el guardián de la cámara. Me sentía orgulloso de ser el guardián de la cámara de Ozu. Quería permanecer junto a Ozu. Ése era mi propósito”, recuerda sin falsa modestia Atsuta: *“Servir a Ozu, ése fue mi orgullo y mi alegría”.*

El encuentro con el operador permite recuperar los usos de trabajo del maestro desaparecido. Frente a Wenders, Atsuta realiza una demostración con los instrumentos profesionales de Ozu, lo que autoriza a exhumar viejos objetos, testigos mudos de tiempos pasados: en primer lugar, la vieja cámara Mitchell, la misma con la que ambos habían rodado las últimas películas que hicieron juntos; pero además se recupera el trípode especial que usaba Ozu, que le permitía filmar a una altura mucho más baja de lo habitual.

Atsuta recuerda que su cámara y su trípode eran para él algo parecido a una novia, con la que se mantiene una relación estrecha y cordial, aunque no exenta de dificultades. Por esta razón se privilegia ahora su presencia. En un momento singular, Wenders exalta la máquina, el artificio, concediendo el protagonismo absoluto a un objeto de tiempos remotos: la vieja y entrañable



Mitchell con la que Ozu rodara sus películas. La cámara, reliquia del pasado, se encuadra hoy ante la vegetación, lo que asimismo nos remite al anterior cementerio del templo Engaku-ji, el espacio de lo sagrado. Además el instrumento mecánico aparece asentado sobre la esterilla *tatami*, tal como hacen las personas que la manejan –Ozu y Atsuta, así como los personajes de sus dramas domésticos–, con las que llega a fundirse. La vieja Mitchell aparece incluso sobrecuadrada por los paneles corredizos *shoji*. Es filmada, por tanto, tal como Ozu hubiera filmado a uno de sus personajes, privilegiando de este modo su presencia. Se trata de un nuevo intento de exhumar el recuerdo del cineasta fallecido veinte años atrás. No en vano, y a modo de sinécdoque del propio director, la cámara representa sus ojos como cineasta, o las manos de las que brota su escritura.

Wenders separa los distintos episodios de su entrevista con Atsuta mediante insertos de fotografías de rodaje en blanco negro, que devuelven parcialmente el tiempo de Ozu. Además, en el curso de las entrevistas que el cineasta alemán mantiene con Ryu y con Atsuta en sus casas, la cámara del viajero permanece estática, y en una posición baja, como guardando una respetuosa afinidad con la mirada de Ozu.





Al igual que el trípode de la cámara, también el cronómetro de Ozu fue construido de acuerdo con indicaciones muy escrupulosas del cineasta: debía permitirle calcular con precisión cada toma en segundos, con la cantidad de metros correspondientes, según rodase en 16 o en 35 mm. La anécdota cobra sentido si se tiene en cuenta la particular percepción creativa del cineasta: Ozu se hizo fabricar su propio cronómetro, del mismo modo que fue capaz de esculpir su propio tiempo cinematográfico. Un tiempo poético, y al tiempo riguroso y preciso. Años después, Ozu regaló a Atsuta este aparato. No es difícil reconocer en el obsequio un rito de transmisión equivalente a la entrega del reloj de la abuela a Noriko en *Cuentos de Tokio*, al que ya nos hemos referido: en ambos casos se trata de entregar el tiempo de una persona mayor, cuya vida se extingue, a otra que a partir de entonces se convertirá en su heredero. Ozu regaló a Atsuta su reloj, como si de su propio hijo se tratase. También el padre de *Cuentos de Tokio* había regalado a Noriko, su hija política, el reloj de la madre. Esto es: en ambos casos el reloj se entrega a los hijos, aunque no sean carnales sino espirituales. Ambos serán transmisores de la palabra y de la memoria de los difuntos, y guardianes de su tesoro personal. Por esta razón, y gracias a la magia del cine, Atsuta y Noriko, guardianes del reloj y depositarios del tiempo, terminarán compartiendo el llanto tras la muerte.

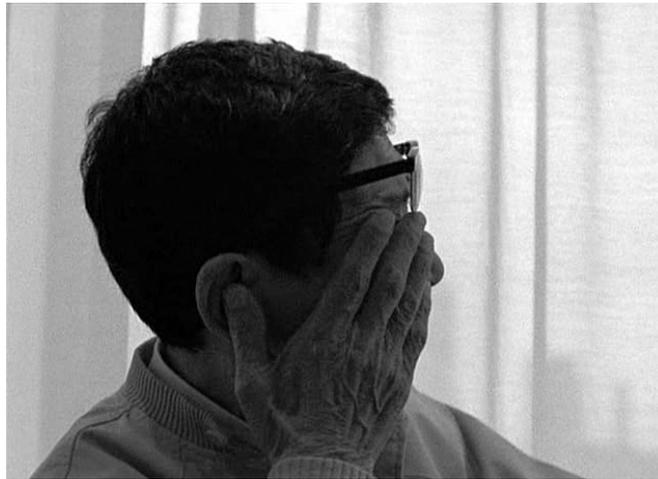
Tras el fallecimiento del maestro, Atsuta continuó trabajando con otros directores, si bien reconoce el estado de abatimiento y desgana con que lo hizo. *“Ozu había sacado lo mejor de mí, y yo le había dado lo mejor. Con los demás... lo mejor de mí ya no estaba disponible”*. En este momento, el más emocionante de la película, Atsuta rompe a llorar, recordando al maestro desaparecido. También la cámara de Wenders se contagia de emoción y se tambalea junto con el entrevistado, en un extraño caso de correspondencia emotiva entre ambos. Atsuta llora, como también lo hace Wenders a través del objetivo.

A continuación, y ultimando un hermoso juego de montaje, el objetivo se eleva hacia la cortina blanca junto a la que se sitúa el fotógrafo, y que por un instante se convierte en un remedo de la pantalla. Justo entonces, sobre el blanco telón, surgen las imágenes que concibiera Ozu y filmó Atsuta. Y la primera que se ve nos muestra a Setsuko Hara llorando en la escena de *Cuentos de Tokio* anteriormente comentada. En este momento, mágico y emocionante, las lágrimas de Noriko se funden con las de Atsuta, y las de este con las de su entrevistador a través de la cámara que le está filmando. Y su emoción se contagia y traspasa a los espectadores.

La película de Wenders termina al tiempo que lo hace la de Ozu porque ambas experiencias, finalmente, se han fundido en el crisol del llanto: una y otra se han convertido en una misma experiencia cinematográfica. Desvanecida Noriko, y tras el fundido sobre el que se imprime la dedicatoria, aún resuenan las palabras de Atsuta: *“Estoy en deuda con Ozu... Era más que un director... Era como un rey... Yasujiro Ozu era un hombre bueno”*.



Creador de una poética cotidiana, rebosante de emoción y de misterio, el cine de Ozu cautiva porque representa con sensibilidad y sin artificios la experiencia humana, en la que todos podemos reconocernos. Las lágrimas de Noriko, las de Atsuta y las de Wenders son también las nuestras. Iluminan un sentimiento, una reacción natural ante la vida. Son *lacrimae rerum*, como ilustraba Virgilio en el pasaje de *La Eneida* en el que el héroe troyano se enfrenta con su pasado; porque hay *lágrimas en las cosas*, y hay lágrimas en quienes portan esas cosas. En la realidad y en el cine, en Ozu y en Wenders, ayer y hoy, *porque lo mortal conmueve al alma*. El cine recoge y destila esas lágrimas; las transforma en imágenes para redoblar, a través de la pantalla, en lo más profundo de la conciencia humana.







Dedicado a la memoria de Setsuko Hara (1920-2015).
Nunca hubo, en la historia del cine,
una sonrisa más triste, ni un llanto más luminoso.