

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
"Tuve un sueño como éste"

Autor/es:
Elena, Alberto

Citar como:
Elena, A. (2003). "Tuve un sueño como éste". Nosferatu. Revista de cine.
(44):84-90.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41346>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

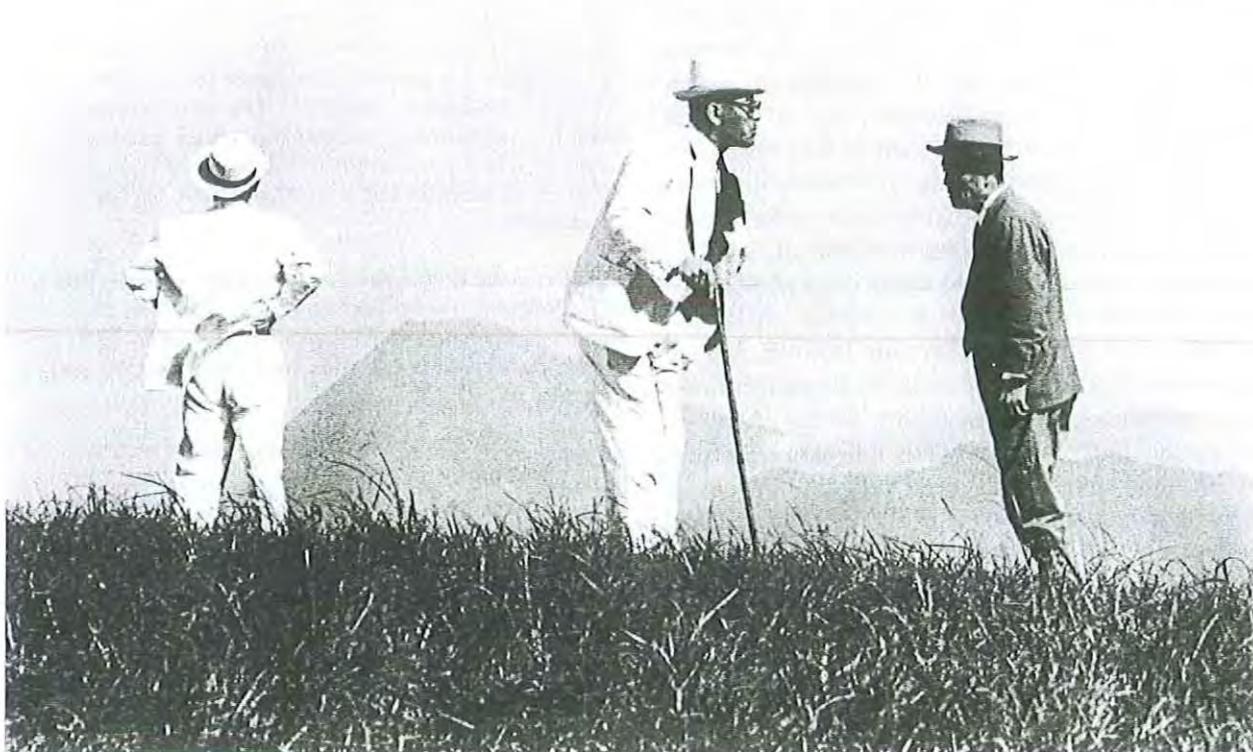


“Tuve un sueño como éste”

El apocalipsis según Kurosawa

Alberto Elena

Hiroshima eta Nagasakiko leherketa nuklearren ondoren, Japonian ezer ez zen lehen bezala izango. Kurosarak bere pelikula batean baino gehiagotan aipatu zituen gertaera haiek, baina Crónica de un ser vivo, Sueños de Akira Kurosawa eta Rapsodia en agosto filmek osatutako trilogian eskainiko zuen hekatombeari buruz zuen ikuspegia.



Crónica de un ser vivo

Mis agradecimientos a Giulia Pratesi, Juan Pablo Ramos y Manuel Vidal Estévez por su colaboración durante la preparación de este texto.

De no haber sido un personaje de Bergman, Jonas Persson -el angustiado feligrés que se suicida en **Los comulgantes** (*Nattvardgästerna*, 1962) por no soportar la angustia generada por la supuesta amenaza de una inminente explosión nuclear china- hubiera podido ser tal vez un personaje de Kurosawa. En cierto modo, Persson no sería sino un lejano pariente escandinavo del industrial Nakajima, el atormentado

protagonista de **Crónica de un ser vivo** (1955), con quien compartiría la generalizada zozobra de los años de la Guerra Fría y el arraigado temor a una irreversible hecatombe nuclear. Pero Nakajima no es un personaje cualquiera en la filmografía de Kurosawa; antes bien, su "persona" cinematográfica tiene mucho de emblemática, y aun de autobiográfica, en el seno de la obra del maestro, que retomaría explícitamente tales preocupaciones en dos ocasiones más,

ya en la recta final de su carrera, con un par de segmentos de sus celebrados **Sueños de Akira Kurosawa** (1990) y la no menos popular **Rapsodia en agosto** (1991). Estos mediocres filmes, fruto de una postrera y bonancible etapa creadora del cineasta a comienzos de los noventa, habrían sido - en palabras del crítico Yomota Inuhiko- "*lanzados al circuito de festivales como delicadas antigüedades y tratados con reverencia digna de ofrendas al altar más que como obras vivas y recientes*" (1), erigiéndose a la postre en una suerte de *summa* del pensamiento del autor a propósito de los problemas suscitados por la era nuclear, en tanto que la más rica y polémica **Crónica de un ser vivo** continúa siendo una obra virtualmente desconocida en la filmografía de Kurosawa.

Aunque a lo largo de su vida Kurosawa se manifestara en múltiples ocasiones sobre el profundo temor que en él despertara la brusca eclosión de la era atómica tras el lanzamiento de sendas bombas sobre Hiroshima y Nagasaki los días 6 y 9 de agosto de 1945, pocas declaraciones son tan nítidas y precisas como las que hiciera a Gabriel García Márquez en una célebre entrevista contemporánea al lanzamiento internacional de sus **Sueños de Akira Kurosawa**. Allí el cineasta expresaba sin rodeos su punto de vista: "*Yo pienso que la energía nuclear está fuera de las posibilidades de control que puede establecer el ser humano. En el caso de que se cometiera un error en el manejo de la energía nuclear, el desastre inmediato sería inmenso, y la radioactividad perma-*

necería por cientos de generaciones" (2). Ésa es justamente la perspectiva -por no decir la moraleja- que adoptan los dos episodios de **Sueños de Akira Kurosawa** que abordan tal problemática, "El monte Fuji en rojo" y "El ogro que llora". Si bien el primero arranca con una espectacular visión del célebre pico inflamado por el resplandor de las explosiones de los distintos reactores de una central nuclear vecina, pronto el episodio deriva hacia el más plano didactismo que un tono marcadamente declamatorio hace todavía más ostensible. La huida de las masas atemorizadas, inequívocamente deudoras de las *kaiju-eiga* o películas de monstruos de su colega y buen amigo Inoshiro Honda (acreditado en **Sueños de Akira Kurosawa** como asesor visual y responsable de los efectos especiales) ceden inmediatamente paso a una prosaica y tópica discusión sobre la naturaleza incontrolable de la energía nuclear, que se desdobra en el siguiente segmento del film en una visión posapocalíptica no menos afectada por un didactismo y un moralismo inhabituales -al menos en esta forma tan burda y carente de matices- en la filmografía de Kurosawa.

No es éste el momento de reabrir algunas polémicas discusiones acerca de la supuesta "senilidad" del cineasta y de sus ecos en esta etapa final de su carrera (3), ni tampoco de explorar en profundidad la evidente limitación que para su obra representa la decisión de escribir -a partir precisamente de **Sueños de Akira Kurosawa**- sus guiones en solitario (4), pero sí en todo caso de subrayar la particular fisonomía



Sueños de Akira Kurosawa



de estas últimas obras de Kurosawa, de la cual ciertamente también participa **Rapsodia en agosto**. Stephen Prince, en su espléndida monografía sobre el cineasta, ha sabido caracterizar con agudeza estos rasgos definitorios del "último Kurosawa" y ha hablado, naturalmente, de una actitud contemplativa en la que sus protagonistas, ancianos como él, recapitulan de algún modo toda su experiencia vital en una suerte de aproximación "psicobiográfica" (5). Pero este particular interés no está reñido ni mucho menos con una valoración negativa de los resultados, en razón básicamente de la escasa entidad dramática y el didactismo exacerbado de estos filmes, completamente carentes de matices y por ello mismo susceptibles -como veremos- de ser malinterpretados en algunos extremos (6). En ese sentido, y a propósito justamente del tema que nos ocupa, Linda Ehrlich ha podido considerar **Sueños de Akira Kurosawa** y **Rapsodia en agosto** "*oportunidades perdidas -y no tanto en el plano estrictamente filmico, aunque también- para que una voz respetada en todo el mundo pudiera presentar una imagen rigurosa y comprensiva de los efectos de la guerra*" (7). Porque si **Sueños de Akira Kurosawa** aborda de manera impresionista y fragmentaria los horrores de la guerra y la amenaza nuclear, **Rapsodia en agosto** aspira a hacerlo de manera un tanto más articulada y aludiendo concretamente al bombardeo de Nagasaki por los Estados Unidos en el verano de 1945.

Producida por la Shochiku apenas finalizada la experiencia de los **Sueños de Akira Kurosawa**, **Rapsodia en agosto** es así la primera película de Kuro-

sawa desde **Dodeskaden** (1970) que cuenta con una financiación íntegramente japonesa. Prueba evidente de que las preocupaciones socio-políticas acompañaron al realizador hasta el final de su carrera, **Rapsodia en agosto** es no obstante un film moderadamente ambiguo y elusivo, lo que le valdría verse emplazado en el centro de algunas controversias y malentendidos por su presunta actitud crítica frente a los Estados Unidos y su silencio acerca de la responsabilidad de los propios japoneses en la Segunda Guerra Mundial (8). Nada más lejos de la intención de Kurosawa, que opta por plantear el conflicto metafóricamente en el cerrado ámbito familiar y al hilo de su consabido discurso sobre el hiato generacional, que abordar con voluntad polémica tales temas, pero no menos cierto es que su notable torpeza y falta de tacto en la resolución de la secuencia de la visita infantil al monumento de Nagasaki y la poco elaborada confrontación entre la anciana Kane y su sobrino de Hawai se convertirían en ocasiones propicias para la confusión (9). Porque, como bien apunta Donald Richie, **Rapsodia en agosto** no escapa, pese a sus pretensiones, al carácter convencional y perentorio de los últimos filmes de Kurosawa y "*el estilo sentencioso* (de la película) *tan sólo se ve amortiguado por los maravillosos cinco minutos finales*" (10), una hermosa y poética secuencia -plena de resonancias simbólicas- en la que la anciana se aleja de su familia (y de nosotros, espectadores) bajo una fuerte tormenta.

El estilo contemplativo de **Rapsodia en agosto**, su peculiar discurso sobre la memoria de la guerra y la

explosión atómica, se articulan de hecho más sobre lo "indecible" y lo "inefable" que sobre lo "evidente" o "mostrable", deviniendo -a juicio de Linda Ehrlich, en su magnífico análisis del film (11)- los momentos de silencio e introspección los únicos momentos en que la propuesta es efectiva en términos cinematográficos. **Rapsodia en agosto** ensaya una reconciliación con el traumático pasado a través de una amarga resignación "quietista" que contrasta con el tradicional empuje y combatividad de los personajes de Kurosawa, pero que se convierte en uno de los rasgos definitorios de la última etapa de su filmografía, incluyendo por supuesto **Madadayo** (1993), su obra testamentaria. De este modo, incluso Kurosawa terminaría por adoptar la actitud elegíaca del *mono no aware* que, según Donald Richie, en un importante y celebrado ensayo (12), habría caracterizado históricamente a la inmensa mayoría de las películas japonesas sobre la bomba atómica y la amenaza nuclear. Pero ésa no fue, sin duda, la perspectiva adoptada décadas atrás en su incisiva **Crónica de un ser vivo**, considerada por el propio Richie como una de las contadas películas japonesas del periodo de posguerra que elude esa fatalista actitud frente a la bomba atómica y sus efectos, al tiempo que la mejor de las películas sobre el tema realizadas en aquellos años (13).

Crónica de un ser vivo -apuntaba no obstante Richie- "*diste mucho de ser una película completamente lograda, y el peor de sus defectos es su vaguedad, fruto de la indecisión del cineasta acerca de cómo decir lo que quería decir*" (14). Pero, con

todas sus limitaciones, la historia del industrial Nakajima, obsesionado con la amenaza nuclear y empeñado en emigrar a Brasil (supuesto lugar seguro) con toda su familia, reviste un insólito *pathos* dentro de las coordenadas del cine japonés de la posguerra, eco de una realidad social de la que el propio Kurosawa fue un lúcido y apasionado cronista en obras como **El ángel borracho** (1948), **El perro rabioso** (1949) o incluso la memorable **Vivir** (1952). Como muy bien apunta Stephen Prince, para Kurosawa y su generación "*las dudas acerca de si Japón podría modernizarse sin por ello dejar de ser esencialmente Japón contribuyeron a fomentar una percepción cultural de la modernidad en términos ambivalentes y, a veces, incluso negativos. En las películas de Kurosawa la modernidad entraña valores políticos como son la democracia y el individualismo, pero también concita una imaginería de suburbios, pobreza, night clubs en los que resuenan estridentes compases de jazz occidental, corrupción empresarial y el eclipse del ideal mismo del guerrero, al tiempo que en sus últimas películas irrumpen con fuerza los temas de la destrucción de la naturaleza y la contaminación del medio ambiente. Las contradicciones inherentes a la modernidad terminaron por parecerle irresolubles a Kurosawa y, a medida que envejecía, se mostró crecientemente nostálgico por cuanto creía que se había perdido*" (15). **Rapsodia en agosto** y, sobre todo, **Sueños de Akira Kurosawa** constituyen -como hemos visto- expresiones paradigmáticas de esta actitud, que conlleva asimismo un severo ajuste de cuentas con la amnesia y el oportunismo de toda una generación a la que el bienestar económico ha empu-



Crónica de un ser vivo



jado, en opinión del cineasta, a la más completa y miserable desmemoria histórica (16). Pero **Crónica de un ser vivo**, rodada apenas diez años después de las explosiones de Hiroshima y Nagasaki, cuando Kurosawa tiene tan sólo 45 años y se encuentra en plena madurez creativa, tras haber realizado **Los siete samuráis** (1954) e inmediatamente antes de embarcarse en el proyecto que daría lugar a su magistral **Trono de sangre** (1957), modula de manera muy distinta estas hondas inquietudes del cineasta.

"*Todos estamos perdidos en las tinieblas de la posguerra*", reza el rótulo que precede a los créditos de **Una tragedia japonesa** (*Nihon no higeki*; Keisuke Kinoshita, 1953), y sin duda esa desencantada visión de un desolado panorama caracterizado por la quiebra del tejido social, las dificultades económicas, el sufrimiento personal o la pérdida de los valores tradicionales, se reencuentra en numerosos filmes japoneses de aquellos años, incluyendo algunos de los más representativos del propio Kurosawa (17). **Crónica de un ser vivo** no escapa a esta angustia, por más que la incomprensión encontrada por Nakajima a la hora de transmitir a cuantos le rodean la "necesidad" de oponerse a la amenaza nuclear, incomprensión que acabará por arrojarle a los abismos de la locura, adquiera un patetismo profundamente sombrío y completamente alejado, por tanto, de la mirada costumbrista de otros filmes coetáneos. Uno de los mayores logros del film radica precisamente en la creación de un ambiente sofocante y ominoso, gracias por un lado a la acostumbrada utilización del teleobjetivo por parte de Kurosawa (con su ostensible efecto de "aplanamiento" y "compresión" del espacio), pero también a la recurrente alusión al sofocante calor estival y las violentas tormentas que pa-

recen enmarcar las peripecias de su protagonista, particularmente en la celebrada secuencia en que Nakajima, sobresaltado por truenos y relámpagos como si de una nueva bomba se tratara, corre a proteger a su pequeño nieto.

Crónica de un ser vivo, desde las muy expresivas imágenes urbanas sobre las que aparecen sobreimpresionados los títulos de crédito, articula su discurso en torno a la insólita indiferencia que respecto del peligro nuclear cree reconocer Kurosawa en sus compatriotas. "*Todos están egoístamente preocupados por las cuestiones de su vida personal -apunta al respecto Joan Mellen-, habiendo olvidado hace tiempo el sufrimiento de la gente de Hiroshima. Nakajima se nos presenta como una persona mejor sencillamente porque es el único que recuerda esa matanza de inocentes y quiere proteger a su familia de un destino similar*" (18). Es cierto que algunas otras producciones japonesas, incluyendo las variantes del *kaiju-eiga* o películas de monstruos inauguradas por **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, 1954) -la primera entrega de Godzilla, realizada por Inoshiro Honda, un buen amigo de Kurosawa- e incluso un par de visiones paródicas, habían abordado esta problemática desde comienzos de la década (19), pero nunca con la intensidad y vehemencia de **Crónica de un ser vivo**. Es también cierto que las pruebas atómicas norteamericanas en el Pacífico -y, de manera especial, la realizada en el atolón Bikini el 1 de marzo de 1954, que afectaría trágicamente a los tripulantes de un pesquero japonés- suscitarían movimientos puntuales de repulsa y protesta en todo el Japón, pero nada alteraría sustancialmente la percepción elegíaca habitualmente plasmada en el cine de la época. Tan sólo Nakajima emerge en este contexto como un utópico y solitario luchador, naturalmente -por las propias exigencias del discurso- condenado al fracaso.

Indudablemente todos estos acontecimientos influyeron poderosamente en la decisión de Kurosawa de consagrar un film a la amenaza nuclear y a la que él consideraba una profunda amnesia de sus conciudadanos. Surgida en el contexto de algunas conversaciones con su amigo Fumio Hayasaka, compositor de muchas de sus películas (y fallecido al final del rodaje de ésta), **Crónica de un ser vivo** se planteó inicialmente como una sátira, si bien Kurosawa pronto abandonó esta perspectiva al sentirse incapaz de avanzar más en esa dirección (20). Subsiste en el film, en todo caso, el retrato de un prototípico personaje claramente emparentado con otras figuras de la extensa galería de personajes del cineasta: como muchos de éstos, Nakajima no se resiste a la pasividad y debe imperativamente actuar en uno u otro sentido. Sus soluciones son obviamente inadecuadas, pero sin duda Kurosawa comparte con él esa energía para cuestionar una situación que le desagra-

da profundamente. Sólo que, a diferencia de otros héroes de la filmografía de Kurosawa, Nakajima se revela impotente para actuar, enfrentado a las instituciones sociales, sí, pero sobre todo a la propia estructura familiar, extremo éste que el insólito estatismo del film subraya convenientemente (21). De hecho, distintos autores han querido ver en *Crónica de un ser vivo* más un potente drama familiar que una película sobre la amenaza atómica (22), pero, en todo caso, Nakajima jamás se resigna a aceptar aquélla en la estoica y elegíaca manera del *mono no aware* y, aunque derrotado, habiendo fracasado en su lucha, la postrera locura -cuando, internado en un psiquiátrico, se convence finalmente de que la energía atómica no representa ningún peligro- no deja de constituir una irónica vuelta de tuerca en el discurso del film.

Sin duda tiene razón Joan Mellen cuando apunta que, en su tramo final, *Crónica de un ser vivo* se revela tan desigual como moderadamente confusa, multiplicando los "mensajes" en direcciones diversas y aun contradictorias. Tan pronto el psiquiatra que atiende a Nakajima se plantea con gravedad quiénes son verdaderamente los locos en esa situación como el dentista Harada, suerte de espectador-dentro-del-film que ha de formarse una opinión sobre la presunta demencia de Nakajima, exclama al hilo de la lectura de *Las cenizas de la muerte*, un libro sobre los efectos de la bomba atómica: "*Si los pájaros y los animales supieran leer, huirían inmediatamente de Japón*". Pero, más allá de estos mensajes divergentes, Kurosawa tiene perfectamente claro que sólo el fracaso de Nakajima -un personaje lleno de matices y que no concita necesariamente las simpatías del espectador- puede actuar como verdadero revulsivo, y así lo sentencia el frecuentemente malinterpretado plano final de la película (23). Sin embargo, los espectadores japoneses no recogerían el desafío y *Crónica de un ser vivo*, estrenada en Tokio el 22 de noviembre de 1955, sería recibida con indiferencia y constituiría de hecho el más sonado fracaso comercial de la carrera de Kurosawa, desanimando a sus productores de cualquier tentativa de distribución internacional (24).

En su controvertido ensayo, frecuentemente inexacto, pero siempre estimulante, *To the Distant Observer*, Noël Burch apuntó con agudeza algunas posibles claves para entender la fría recepción de *Crónica de un ser vivo* en el Japón de mediados de los cincuenta: "*La película se adelantaba en varios sentidos a la época en que se realizó. Su mensaje colisionaba con los intereses de la clase dirigente y reflejaba las aspiraciones populares, pero los tiempos aún no estaban maduros para el reconocimiento de esta desesperada expresión del sentimiento de las masas...*" (25). Más que probablemente esque-

mática, esta opinión remite sin embargo a una cuestión todavía no esclarecida por los especialistas en Kurosawa y a la que sin duda valdría la pena prestar alguna atención, a saber: si *Crónica de un ser vivo* no sería un nuevo eslabón conflictivo en la difícil relación entre los cineastas japoneses interesados por abordar el problema de los efectos de la bomba atómica y las autoridades -tanto las de ocupación como las japonesas-, que tan atentas y puntillosas venían mostrándose desde el final mismo de la Segunda Guerra Mundial (26). Sea como fuere, la (in)oportunidad de Kurosawa con esta rabiosa diatriba, muy alejada de las visiones simplistas y complacientes de sus ulteriores revisiones del tema, hace de *Crónica de un ser vivo*, todavía hoy, una de las obras menos conocidas de la filmografía del cineasta, una película tan necesaria como necesitada de una urgente revisión. Aunque sólo sea para, más allá de sus evidentes imperfecciones, comprender por qué en su momento muchos se sintieron viéndola como si les hubieran "*golpeado en la nuca con una barra de hierro*" (27).



Crónica de un ser vivo

NOTAS

1. Inuhiko, Yomota: "Transformation and Stagnation: Japanese Cinema in the 1990s", *Art & Text*, nº 40, 1991, pág. 77.
2. García Márquez, Gabriel: "Esperando el tifón", *El País*, 9 de junio de 1991. Recogido en Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 139.
3. Desser, David: "*Madadayo*: No, Not Yet, for the Japanese Cinema", *Post Script*, vol. 18, nº 1 (otoño 1998), págs. 52-58.
4. Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, 1999 (2ª edición, ampliada y revisada; edición original, 1992), págs. 313-314. Véase también Goodwin, James: "Akira Kurosawa and the Atomic Age", en Goodwin, James (ed.): *Perspectives on Akira Kurosawa*, Simon & Schuster/Macmillan, Nueva York, 1994, citado aquí por su reimpresión en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, Kegan Paul International, Londres y Nueva York, 1996, págs. 195-196.
5. Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, págs. 293-294.
6. Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, pág. 313.
7. Ehrlich, Linda C.: "The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies", en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, pág. 172.
8. Véase, en particular, la conocida invectiva de Bernstein, Matthew y Ravina, Mark: "Rhapsody in August", *American Historical Review*, vol. 98, nº 4 (octubre 1993), pág. 1.163. Algunas recientes -e inteligentes- defensas del film se encuentran en Yoshimoto, Mitsuhiro: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000; Shapiro, Jerome F.: *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, Routledge, Nueva York y Londres, 2002, págs. 294-300; y Nazzaro, Giona A.: "Lascito di memoria", *Filmcritica*, vol. 53, nº 534 (abril 2003), págs. 152-154.
9. Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, págs. 319-323.
10. Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, Tokio, Nueva York y Londres, 2001, pág. 279.
11. Ehrlich, Linda C.: "The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies", págs. 161-162.
12. Richie, Donald: "'Mono no aware': Hiroshima in Film", en Hughes, Robert (ed.): *Film: Book 2. Films of Peace and War*, Grove Press, Nueva York, 1962, págs. 67-86; reimpreso en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, págs. 20-37.
13. Richie, Donald: "'Mono no aware': Hiroshima in Film", pág. 33. Véase también la opinión coincidente de Mellen, Joan: *The Waves at Genji's Door. Japan Through Its Cinema*, Pantheon Books, Nueva York, 1976, pág. 202.
14. Richie, Donald: "'Mono no aware': Hiroshima in Film", pág. 33. Para una crítica rotunda, véase Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Florencia, 1981, págs. 40-41, donde no sólo se cuestiona la eficacia de la esforzada interpretación de Toshiro Mifune caracterizado como un anciano, sino sobre todo la frialdad analítica del film y su deficiente construcción dramática.
15. Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, pág. 312.
16. Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, págs. 317-319, y Linda C. Ehrlich, "The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies", págs. 164-169, donde desarrolla su discurso sobre la función de los "extremos de inocencia" en *Rapsodia en agosto*.
17. Véase el penetrante análisis de Joan Mellen en el capítulo 8, "The Devastated Homeland", de su conocido *The Waves at Genji's Door. Japan Through Its Cinema*.
18. Mellen, Joan: *The Waves at Genji's Door. Japan Through Its Cinema*.
19. Elena, Alberto: *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 180-186.
20. Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1965, pág. 109.
21. Mellen, Joan: *The Waves at Genji's Door. Japan Through Its Cinema*, pág. 204; Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, págs. 163-164; y Yoshimoto, Mitsuhiro: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, pág. 246.
22. Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, pág. 112; Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha International, Tokio, 1982, pág. 129; Galbraith IV, Stuart: *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, Faber and Faber, Nueva York y Londres, 2002, pág. 217; y Shapiro, Jerome F.: *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, págs. 291-292.
23. El origen de su interpretación como una suerte de inesperado y simbólico *happy end* parece encontrarse en Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, pág. 112. Para una interpretación probablemente más ajustada, véase Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, págs. 169-170.
24. Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, pág. 114, y Galbraith IV, Stuart: *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, pág. 221. La primera exhibición de *Crónica de un ser vivo* tendría lugar en el marco de la Retrospectiva Kurosawa del Festival de Cine de Berlín en 1961, donde despertaría un notable interés.
25. Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1979, págs. 306-307.
26. Kirano, Kyoko: "Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema during the U.S. Occupation Period", en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, págs. 103-119.
27. La vívida expresión corresponde a las impresiones de Nagisa Oshima, entonces todavía un joven ayudante de realización en la Shochiku, a raíz de su primer visionado del film. Citado por Galbraith IV, Stuart: *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, pág. 223.