

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Breves apuntes sobre Akira Kurosawa. Su cine y el sexo

Autor/es:

Rebordinos, José Luis

Citar como:

Rebordinos, JL. (2003). Breves apuntes sobre Akira Kurosawa. Su cine y el sexo. Nosferatu. Revista de cine. (44):91-94.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41347>

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:



donostiakultura.com

Breves apuntes sobre Akira Kurosawa

Su cine y el sexo

José Luis Rebordinos

Kurosawaren unibertsoarekin itxuraz zerikusirik izan gabe, sexua eta erotismoa bigarren mailako gaiak dira bere filmografiaren barruan, gizonezko pertsonaia ugariaren presentzia nagusi den filmografian. Hala eta guztiz ere, bi gai horiek oso modu sotilean agertu ohi dira bere pelikuletako batzuetan eta zinegileak horiei buruz duen iritzia ezagutzeko aukera ematen digu nolabait ere.



Rashomon

Intentar establecer un discurso coherente sobre el lugar que ocupa el sexo en el cine de Akira Kurosawa no es tarea fácil. Sobre todo, teniendo en cuenta la sutileza con la que este gran hombre del cine japonés se acerca a los sentimientos y a las pasiones humanas. Pocas veces aparecen representadas en su cine de forma explícita las pulsiones sexuales y, en el caso de que aparezcan, las expresa de forma metafórica.

Más interés tendría el estudio del discurrir de su cine en relación con la producción cinematográfica erótica y pornográfica japonesa, teniendo en cuenta el desconocimiento que sobre la misma existe en occidente (desconocimiento que podría generalizarse a gran parte del cine japonés). El vídeo y el vertiginoso desarrollo de las comunicaciones están terminando con los falsos "especialistas" en cinematografías exóticas. El acceso a películas de realizadores como

Tetsuji Takechi, Seijun Suzuki, Yasuzo Masura, Susumu Hani o Noburo Tanaka, así como el visionado en profundidad de filmes de la llamada *nuberu bagu* japonesa, tiran por tierra muchas teorías formuladas basadas en traducciones de libros anglosajones y repetidas una y otra vez diversas en obras y artículos relativos al cine erótico. El cine pornográfico japonés no se agota en las películas de Shindo, Tereyama, Ichikawa, Oshima o Imamura e, incluso, no tiene en estos interesantes realizadores a sus más importantes representantes. La extensión de este artículo, sin embargo no permite intentar una aproximación al sugerente tema de la expresión sexual en el cine japonés, y debe contentarse con esbozar unos breves apuntes sobre Akira Kurosawa, el sexo y su cine.

En su autobiografía, Kurosawa relata un incidente que le ocurrió a su amigo Keinosuke Uekusa -quien más adelante sería su coguionista en dos de sus películas: **Un domingo maravilloso** (1947) y **El ángel borracho** (1948)- cuando tenía diecisiete años. Uekusa le había escrito una carta de amor a una compañera suya y la había citado en la montaña Kuseyama. Pero en vez de aparecer la muchacha, el que acudió a la cita fue su padre, que era comisario de policía.

Lo que llama la atención de esta anécdota contada por Kurosawa no es ella en sí misma, que no pasa de ser un simpático relato de un fugaz amor adolescente, sino el hecho de que prácticamente sea uno de los pocos momentos en los que el realizador

cuenta una anécdota relacionada directamente con la ceremonia del sexo. Y lo hace no refiriéndose a sus propias aventuras y vivencias de adolescente y joven, sino a las de su amigo y compañero de estudios, al que ya en la madurez, con cierto aire de broma, acusa de viejo verde porque sólo recuerda aquellas historias que tenían que ver con mujeres.

Esta especie de elipsis definitiva, en lo relativo al sexo, con la que el propio Kurosawa clausura el relato de su vida narrado en su autobiografía (que abarca desde su infancia hasta **Rashomon**), es la misma que está presente en la mayoría de sus películas. No hay que olvidar, además, que el tema central de muchas de ellas es el del aprendizaje en la vida. Muchos de sus personajes recorren ante los ojos del espectador un ciclo vital en el que desarrollarán su autodominio y disciplina, a veces de la mano de un maestro que Kurosawa coloca a su lado. Ello hace que, como señala Max Tessier, "*el binomio arquetípico hombre-mujer esté reemplazado por el de hombre-hombre*" (1). Y como consecuencia de esto, en palabras de Manuel Vidal Estévez, "*en el cine de Kurosawa, las mujeres suelen tener una presencia funcional, rara vez son protagonistas, el conflicto principal no gira en torno a ellas*" (2). Aunque, indudablemente, también hay excepciones en sus películas, como Asaji, la mujer de Washizu en **Trono de sangre** (1957), versión libre del *Macbeth* shakespeariano, o Masago, la mujer protagonista de **Rashomon**, film sobre el que volveré más adelante.



Trono de sangre



El cine japonés de antes de la Segunda Guerra Mundial y, todavía en mayor grado, el que se realizó durante la misma, tuvo que soportar el férreo control de la censura, con la excusa de que era necesario cerrar filas a favor de la reunificación cultural nacional. Estaba prohibido totalmente mostrar en una pantalla escenas con besos o con cualquier tipo de alusión a los órganos sexuales. Kurosawa sufrió diversas modificaciones en algunos de sus trabajos como guionista, y otros fueron, directamente, sepultados para siempre en la oficina de censura del Ministerio del Interior.

En 1943, a la edad de treinta y tres años, Kurosawa estrena **La leyenda del gran judo**, su primera película como realizador, que pudo proyectarse a pesar de los censores gracias a la intervención del director Yasujiro Ozu, que formaba parte del Comité Examinador.

Los censores dijeron que casi toda la película era "británico-americana", especialmente la escena en las escaleras del templo entre Sugata y Sayo, la hija de su rival Murai. Esta escena, de una belleza y tensión increíbles en una primera obra de un realizador, es una de las más sexuadas (a pesar de su carácter metafórico) del cine de Kurosawa y una de las más sugerentes escenas de amor del cine japonés conocido por quien suscribe estas líneas. En poco más de seis minutos asistimos al conocimiento, posterior enamoramiento y constatación de la imposibilidad de

su relación entre Sugata y Sayo en una única unidad espacial, las escaleras que conducen al templo, y varias unidades temporales, marcadas por los sucesivos encuentros entre los protagonistas.

Sugata contempla a Sayo por primera vez (Kurosawa nos introduce en la mirada de Sugata mediante la utilización de un plano subjetivo) cuando llega al final de las escaleras que conducen al templo, en cuya puerta reza ella, pidiendo a los dioses la victoria de su padre sobre un rival que la joven no conoce y que no es otro que Sugata. A continuación, la imagen nos muestra a Sugata bajando las escaleras con un paraguas abierto, con el que se protege de la lluvia. Alcanza a Sayo, ayudándola, y el plano se cierra sobre el rostro de ésta, ruborizado y protegido por el paraguas abierto. El fetichismo sugerido de este momento se hace explícito en los dos primeros planos que siguen a continuación. Uno de ellos muestra el paraguas cerrado de Sugata; el otro, la parte superior (redondeada) del paraguas abierto de Sayo: los sexos masculino y femenino sutilmente representados. Sugata y Sayo volverán a encontrarse nuevamente dos veces más en estas escaleras. En el último encuentro, Sugata descubrirá que Sayo es la hija de su rival y ésta conocerá quién es su enamorado. Sugata se marchará corriendo y desesperado, mientras Sayo le mirará alejarse desde las escaleras que, por primera y única vez en estos seis magistrales minutos, parecerán una pesada losa que se desploma sobre su soledad.

Otra película que puede aportar nuevos matices al tema que nos ocupa es **Rashomon**. Mediante una serie de complicados *flashbacks*, un samurái y asiste a la violación de su mujer a manos del bandido Tajomaru, desde distintos puntos de vista: el del bandido, el de la mujer del samurái, el del propio samurái (mediante una bruja que se comunica con su espíritu) y el de un leñador, presente de forma accidental en el lugar en el que ocurrieron los hechos. **Rashomon**, auténtica obra de vanguardia en el momento de su realización, sigue conservando todavía toda su fuerza y poder de sugestión. La fotografía, la utilización de la luz y de las sombras, los encuadres de los rostros de los protagonistas (que evocan al cine mudo, como el mismo Kurosawa cuenta), así como la complejidad de la estructura narrativa del film, convierten el mismo en una fuente inagotable de enseñanzas.

Aunque la película trate fundamentalmente sobre la imposibilidad de alcanzar la verdad absoluta, sobre cómo "los seres humanos somos incapaces de ser sinceros con nosotros mismos" (3), permite, al mismo tiempo, diversos niveles de lectura y comprensión. Es, también, una compleja reflexión sobre la mirada, sobre el carácter voyeurístico que todo texto filmico implica: Tajomaru observa al samurái y a su mujer mientras atraviesan el corazón del bosque; el samurái, una vez maniatado, observa cómo el bandido viola a su mujer; la mujer observa la pelea en la que el bandido asesina a su esposo; el leñador, escondido en el bosque, observa toda la escena; y, por último, el espectador lo ve todo, ve las imágenes del film, cada uno de sus *flashbacks*, conoce la historia desde "la mentira" de cada uno de los personajes. El samurái, su mujer y el bandido protagonizan su tragedia en ese espacio cerrado, no por hermoso me-

nos agobiante, que es el corazón del bosque. El personaje femenino, Masago, la mujer del samurái, es un personaje fuerte e independiente, que acabará dominando la voluntad de los dos hombres obligándoles a combatir el uno contra el otro. Reparte su odio entre ambos por igual y, como en otras muchas películas de Kurosawa, aquí también las pulsiones sexuales y el ansia de poder se confunden.

Me gustaría terminar estos breves apuntes haciendo referencia a una de las mejores películas de Akira Kurosawa, **Vivir** (1952), y, más concretamente, a las escenas entre Watanabe (empleado municipal que a sus sesenta años descubre que tiene cáncer) y Toyo, una joven empleada de su oficina, que renuncia a su trabajo burocrático para buscar otro en el que se sienta más útil. La vitalidad de Toyo representa la vida frente al pasado de Watanabe, que es la muerte. En la alegría que transmite esta muchacha se encuentra la más hermosa de las metáforas del cine de Kurosawa: la de la vida que se desborda y encuentra un lugar entre la tristeza y la miseria; como en **Rashomon**, como en tantos otros filmes de Kurosawa, la amarga filosofía de la desesperación deja entrever, al final, un lugar para la esperanza.

NOTAS

1. Tessier, Max: *Images du cinéma japonais*, Éditions Henry Veyrier, París, 1990.
2. Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992.
3. Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1989.



Vivir