

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
William Akira Shakespeare Kurosawa

Autor/es:
Vidal Estévez, M.

Citar como:
Vidal Estévez, M. (1992). William Akira Shakespeare Kurosawa. Nosferatu.
Revista de cine. (8):40-47.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40808>

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

Toshiro Mifune y
Masayuki Mori en
El idiota
(*Hakuchi*, 1951)



William Akira Shakespeare Kurosawa

M. Vidal Estévez

Dostoievski, Máximo Gorki, Ed Mc Bain, Vladimir Arseniev y Shakespeare son los escritores occidentales en los que Akira Kurosawa se ha inspirado explícitamente a lo largo de su densa y excepcional filmografía. Los resultados de tal predisposición hacia fuentes literarias occidentales son otras tantas películas no sólo admirables sino también reveladoras de esa posición intercultural que Kurosawa representa y que tan acertadamente señaló Noël Burch en su singular estudio del cine japonés (1). **Hakuchi** (*El idiota*, 1951), **Donzoko** (*Bajos fondos*, 1957, aunque este título, derivado de la traducción francesa, debería sustituirse por el más literal y ajustado de “Una vida baja”,

ya que así se le sustraerían esas connotaciones hamponas que, aunque propias del original teatral, nada tienen que ver con la película), **Tengoku to jigoku** (*El infierno del odio*, 1963; es una pena también que en la distribución española se haya prescindido de la posible traducción del original, mucho más apropiado a la mirada de Kurosawa: “Entre el cielo y el infierno”), **Kumonosu-jo** (*El trono de sangre*, 1957, igualmente menos objetivo y neutro que la posible traducción literal del original: “El castillo de la telaraña”) y **Ran** (*Ran*, 1985, traducible por “Caos” o “Batalla”), son esas obras en las que los materiales narrativos occidentales han sido ejemplarmente transferidos a un contexto japonés adqui-

riendo una nueva formulación tan singular como enriquecedora, sin menoscabo alguno de su esencia original. Todas ellas sin excepción desmienten, cada una según requerimientos distintos, el extendido lugar común de que Kurosawa se olvidó de sus propias raíces culturales para únicamente imitar, una vez asimilado, el modelo de representación cinematográfica elaborado en América; latiguillo facilitado por nuestra ignorancia de la cultura japonesa, no sólo del cine, y que nos impide ver la energía que suele desprenderse de las mezclas culturales cuando están realizadas con vigor. No hay duda de que la historia del cine japonés está determinada en gran parte por el encuentro de sus autóctonas coordenadas

culturales con el cine occidental o, si se prefiere, hollywoodiano. Pero también éste es el resultado de otros encuentros culturales, que no es el caso pormenorizar, así como se podrían encontrar sin mucho esfuerzo ejemplos de artistas occidentales (Bertold Brecht y Eisenstein, por ejemplo) cuyo trabajo ha estado alimentado por su interés y conocimiento de la cultura oriental en general y la japonesa en particular.

La vitalidad y el interés del cine de Kurosawa procede en gran parte para nosotros de esta imbricación u ósmosis cultural. A lo largo de su desarrollo y progresiva formalización se percibe el trabajo por conseguirla, los esfuerzos por perfeccionarla y la voluntad de establecerla. Hay ocasiones, como en **Yoidore Tenshi** (*El ángel borracho*, 1948), en las que el diálogo de Kurosawa con el género negro americano se percibe

tosco, rudimentario, balbuciente, como queriendo hablar su propio lenguaje sin dominarlo del todo, y ocasiones en las que este diálogo, ahora con el melodrama, abordado desde coordenadas más específicamente japonesas en origen y maneras, como en **Shizukanaru Ketto** (*Un duelo silencioso*, 1949), inspirada en una obra de teatro del japonés Kazuo Kikuta, fascina por su tersura formal y por su específica sentimentalidad. Vistas ahora estas películas en continuidad iluminan el proceso de aprendizaje de representación filmica que Kurosawa llevaba a cabo durante esos años y corroboran sus obstinadas búsquedas estéticas.

En este sentido precisamente es en el que su película **Kumonosu-jo** (*El trono de sangre*, 1957), inspirada en el "Macbeth" de Shakespeare, puede considerarse como una de las cumbres indiscutibles

de su filmografía. De los distintos encuentros explícitos con la cultura literaria occidental señalados anteriormente es en ella en donde brilla con más elocuencia la voluntad del mestizaje. Y aunque las comparaciones sean odiosas no tienen por qué ser estériles: si el **Macbeth** de Orson Welles sirvió durante muchos años para alimentar en muchos la disparatada oposición ontológica entre el teatro y el cine, este **Macbeth** de Akira Kurosawa habría servido, de ser más conocido, para denegar rotundamente semejante opinión.

A partir de la misma obra de Shakespeare con la que Orson Welles, diez años antes, realizó una película de escenógrafo fascinado por el verbo shakespeariano y los encuadres eisensteinianos, Kurosawa realiza no sólo su película más depurada sino también un deslumbrante ejercicio de adaptación al cine de



Michiyo Kogure y Toshiro Mifune en *El ángel borracho* (*Yoidore Tenshi*, 1948)

una obra de teatro. Ningún antagonismo exclusivista entre el teatro y el cine se deduce de la obra de Kurosawa. Más bien sucede todo lo contrario: la supuesta y denostada por muchos artificialidad teatral y la inmediatez realista propia del cine se abisman entre sí para generar una provechosa síntesis selectiva. Teatro y cine no son enemigos; tienen sus diferencias, pero puestos en relación se pueblan mutuamente, multiplican sus posibilidades, suscitan nuevas exploraciones, conjugan simpatías y co-funcionamientos.

A este respecto resulta muy instructivo ver **Shizukanaru Ketto** (*Un duelo silencioso*, 1949), detenerse en observar la adaptación de **Les bas-fonds** (*Los bajos fondos*, 1936), de Jean Renoir y **Donzoko** (*Bajos fondos*, 1957), de Kurosawa, ambas realizadas a partir de la obra homónima de Gorki, y el **Macbeth**, de Welles, junto a esta magistral película, de acerada belleza e

inusitada intensidad, que es **Kumonosu-jo** (*El trono de sangre*, 1957), auténtico poema visual de tono trágico que revela la posible vitalidad estética que puede obtenerse al conciliar minuciosamente modos culturales aparentemente antagónicos.

"Para mí, la película de Welles es bisutería. En ella todo es demasiado artificial y pueril" (2). "El gran problema era adaptar 'Macbeth' al gusto japonés. Los sortilegios son diferentes en Occidente y en Japón. Para ello adopté la forma del Nô. Esta forma se muestra sin ninguna complejidad. La construcción global, los comportamientos de los personajes y su colocación, todo, en fin, está realizado de acuerdo con este propósito. Por eso utilizamos los menos primeros planos posibles, casi todo está en planos más o menos generales. Incluso en las escenas más apasionadas, la cámara no se acerca a los personajes. Los técnicos estaban perplejos ante esta nueva

puesta en escena" (3). "La singularidad, la potencia, el rigor, la densidad del drama, me recordaban al Nô. En esta forma de teatro, los actores se desplazan lo menos posible, contienen sus energías; de esta manera, el menor gesto suscita una emoción de una gran intensidad. En la película, las expresiones de los actores se corresponden a las de las estilizadas máscaras del Nô" (4).

En **El trono de sangre**, en efecto, el teatro clásico occidental y el teatro clásico japonés, el Nô, se fecundan cinematográficamente con refinamiento y eficacia singulares. Con mucha más libertad frente al original que en **Hakuchi** (*El idiota*, 1951) y con la clarividencia para las estructuras narrativas que singularizan toda su obra, Kurosawa somete su mixtura a requerimientos estrictamente cinematográficos. Contrariamente a Orson Welles, que quiso igualar la fuerza visual de su película a la del texto litera-



Toshiro Mifune en
El trono de sangre
(*Kumonosu-jo*, 1957)

rio, incurriendo así en un barroquismo escenográfico exagerado, Kurosawa sustituye la potencia de los diálogos por modificaciones estructurales que no alteran la estructura original en tres actos, invenciones visuales (un espíritu maligno o Parca que recita un poema zen sobre restos de cadáveres, sin duda más acorde con la tradición japonesa que las tres brujas con las que comienza la obra teatral; invasión de la sala del castillo por una bandada de pájaros; el bosque moviéndose y la impresionante secuencia final de la muerte de Taketoki Washizu-Macbeth acribillado a flechazos de sus propios soldados son algunas de las más importantes), y aportaciones personales (el embarazo de Asaji-Lady Macbeth) que sintetizan a la vez que ahondan la fatalidad que aprisiona a los protagonistas. De esta manera, algunos personajes del drama quedan reducidos a lo esencial, cuando no desaparecen, y los brillantes diálogos de Shakespeare prácticamente abolidos. El hieratismo propio del *Nô*, con el que sobre todo están tratados los personajes de la Parca y Asaji-Lady Macbeth, así como las escenas que transcurren en interiores, contribuyen al resto. Al servirse de dos modelos de representación diferentes, Kurosawa consigue su película más estilizada, más esencializada, pero no por ello, conviene explicitarlo, meramente formalista, en la acepción de que la mixtura no vaya más allá de ser un ejercicio de laboratorio y constituya sólo un fin en sí mismo.

Taketoki Washizu-Macbeth, su protagonista, aunque fiel a Shakespeare recuerda a otros personajes de anteriores películas. Pese a que la acción transcurre en el siglo XVI

(época preferida por Kurosawa para sus reflexiones históricas sobre el poder debido a las innumerables luchas civiles que en ella se dieron), no está tan lejos del gangster Matsunaga de **Yoidore Tenshi** (*El ángel borracho*, 1948); o de Akama, en **Hakuchi** (*El idiota*, 1951); o de Koichi Nishi, de **Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru** (*Los canallas duermen en paz*, 1960). Lo que les distancia son las razones que les impulsan a tomar el camino hacia una muerte violenta. Matsunaga, por ejemplo, es asesinado por creer que el hampa se rige por un código ético y no por el afán de poder y la avidez de dinero, tal y como le señala el doctor Sanada; a su vez, Akama muere por dejarse arrastrar por unos celos desesperados; y Koichi Nishi por buscar una venganza contra el poder financiero establecido en connivencia con la política. Actitudes todas ellas con un trasfondo irracional acentuado hiperbólicamente en **El trono de sangre**, en la que se describe el proceso hacia la muerte más violenta jamás filmada (por lo menos hasta la fecha de su realización) como consecuencia de una desmesurada ambición de poder inducida por una naturaleza misteriosa y catalizada por la irracionalidad de la pasión. El poder está presente de un modo u otro, siempre ominoso, en muy distintas películas de Kurosawa. Pero constituye el objeto principal de su reflexión sobre todo en **El trono de sangre**, **Los canallas duermen en paz**, **Kagemusha** (1980) y **Ran** (1985). De estas cuatro obras, dos de ellas, **El trono de sangre** y **Ran**, están directamente inspiradas en obras de Shakespeare. Y en todas ellas la crueldad y la injusticia son consustanciales al ejercicio



Cartel original de **Trono de sangre** (Kumonosu-jo, 1957)

del poder.

La elaboración del sentido en **El trono de sangre** pasa por un evidente despliegue de signos de la naturaleza. La niebla, el viento, la lluvia, el bosque, expuestos en toda su exuberancia, configuran el inclemente paisaje en el que brotará la desenfundada pulsión de poder que conducirá al crimen, a la locura y a la muerte. Un paisaje exasperado, presidido por una atmósfera fúnebre que abre y cierra la película para señalar al discurso como un círculo infernal sin posible salida. Kurosawa inscribe así la fatalidad del afán de poder como tragedia plenamente inscrita en la naturaleza.

Lo misterioso, acaso sobrenatural pero desde luego fantástico, la aparición, está situado

SHAKESPEARE



Toshiro Mifune
en *El trono
de sangre*
(Kumonosu-jo, 1957)

en el coraz•n de ese paisaje, en el centro de ese frondoso bosque, para dictar presagios teñidos de muerte. Los huesos de cadáveres que se nos muestran una vez esfumada la aparici•n remiten a la devastaci•n de lo real. Los hallazgos visuales en **El trono de sangre** no son arbitrarios ni gratuitos, están lejos de cualquier afán escenográfico. Esa fisura del tiempo y del espacio arrastrará a Macbeth hacia su destino. A partir de entonces, una vez desorientado y dudoso, todo puede ocurrirle.

Washizu-Macbeth asesinará a Tsuzuki-Duncan, a su amigo Miki-Banquo y a otros, antes de que él mismo, una vez abismada su mujer en la locura, muera acribillado por un aluvi•n de flechas lanzadas por sus soldados que tejen a su alrededor la telaraña a la que alude el título original, a la vez nombre del castillo y trampa en la que sucumbe su fatal ambici•n.

El talante monolítico de Macbeth, y sobre todo el de su mujer Asaji, absolutamente pérfida, contribuyen a petrificar aún más esa visi•n circular y gélida que nos ofrece Kurosawa de la tragedia. No se trata tanto de reducci•n o

esquematismo, de simplificaci•n o abolic•n de la ambigüedad de los personajes del original literario, como algunos estudiosos de Kurosawa han argumentado al cuestionar los méritos de la película, sino de estilizar la representaci•n de aquello que se piensa sin soluci•n. Lo indomable no es ambiguo; s•lo permite preguntarse por qué es indomable. Y no saberlo es una trágica limitaci•n, un misterio, ese misterio que es la naturaleza humana y la violencia que genera. Una pregunta que, por otro lado, no dista mucho de la que Kurosawa expone cuando se le pregunta por el fondo de sus obras: *“Yo creo -dice- que todas mis películas tienen un tema común. Pero si reflexiono e intento definirlo, el único tema que se me ocurre es el que puede resumirse en esta pregunta: ¿por qué los hombres no son capaces de ser más felices juntos”* (5). La pugna interior en la que se debaten los personajes, su humanidad, si se prefiere, queda resumida en su desenlace: la locura; especialmente subrayada en ambos, aunque de forma particularmente asombrosa en Lady Macbeth, con una imagen (frotándose las manos con la paroxística ilusi•n de hacer

desaparecer la sangre que las mancha) de intensidad estremecedora, más potente todavía que la espectacular muerte entre flechas de su marido, aquella completamente interiorizada y ésta absolutamente exterior.

Es esta alternancia entre dentro y fuera, estatismo y movimiento, violencia y serenidad, brutalidad y nobleza, la que configura la construcci•n de los personajes y la equilibrada arquitectura de la película.

Al igual que en **El trono de sangre** la adaptaci•n que Kurosawa lleva a cabo del texto teatral dista mucho en **Ran** de ser una mera ilustraci•n a la japonesa. Para ser tan consecuente consigo mismo como con Shakespeare no duda en introducir algunas modificaciones sustanciales que a la vez que trasladan rigurosamente la acci•n al Jap•n del siglo XVI contribuyen a desarrollar un discurso personal establecido muy coherente a lo largo de su filmografía.

La primera y más evidente de estas alteraciones es la de variar el sexo de las tres hijas de Lear, Rey de Bretaña, y convertirlas en los tres hijos varones del señor feudal Hidetora Ichimonji. En **Ran**, Gonerila, Regania y Cordelia son Taro, Jiro y Saburo, herederos que se enfrentan entre sí para conseguir el dominio absoluto del feudo de su padre. A este cambio de base le suceden otros que replantean el drama original en favor de la puesta en signos del discurso pretendido. Señalémoslos, aunque s•lo sea sucintamente. El Rey de Francia y el Duque de Borgoña tienen sus homólogos en los señores Ayabé y Fujimaki. Este último está interesado en unir en matrimonio a una de sus hijas con Sa-

buro, y por ello le ofrece hospitalidad en su territorio una vez que su padre le repudia. Al final, Ayabé y Fujimaki situarán sus tropas en la frontera dispuestos a intervenir si los resultados de la batalla entre los ejércitos de Jiro y Saburo (Taro ha muerto en su previo enfrentamiento a Jiro) les pueden beneficiar. El Conde de Kent es el leal Tango, que se pone de parte de Saburo, e intenta reconciliarlo con su padre, de manera similar a como en la obra de Shakespeare permanece disfrazado al lado de Lear, le ayuda y le lleva junto a Cordelia. En la película, Tango no sigue a Saburo a las tierras de Fujimaki sino que se queda errante e intenta por todos los medios ayudar al anciano Hidetora hasta conseguir llevar hasta él a Saburo. El Conde de Gloucester es un personaje eliminado en la película, pero no así, su hijo Edgar, que tiene su equivalente en Tsurumaru. A este importante personaje añade Kurosawa una hermana, Sué, esposa de Jiro, una mujer incapaz de odiar, resignada a su mala

suerte y entregada a la oración. Y, además, como doble u opuesto de este personaje (la inclinación de Kurosawa hacia parejas de personajes simétricamente antagónicos es notable), Kurosawa inventa un nuevo personaje femenino, Kaede, esposa de Taro y amante de Jiro, sin duda uno de los personajes femeninos más importantes de su autor, nada proclive a ellos y del que sólo se podrían señalar unos pocos de cierta consistencia (Yukie Yagihara, interpretado por Setsuko Hara, en **Waga Seishun Ni Kuinashi** /*No añoro mi juventud*, 1946; Masako, la novia de Yuzo, en **Subarashiki Nichiyobi** /*Un domingo maravilloso*, 1947; Massago, la mujer del samurai Takehiro en **Rashomon**, 1950; Taeko Nasu, la Nastasia Filippovna de **Hakuchi** /*El idiota*, 1951, interpretada también por Setsuko Hara; Asaji, la mujer de Washizu-Macbeth en **Kumonosu-jo** /*El trono de sangre*, 1957; la princesa Yukihime, de **Kakushi Toride No San Akunin** /*La fortaleza escondida*, 1952 y Osugi y Okayo en



Donzoko /*Bajos fondos*, 1957). Las familias de Sué y Kaede murieron a manos del clan Ichimonji al incendiar sus castillos, y si a Tsurumaru le dejaron ciego, a Sué y a Kaede las obligaron a casarse con Jiro y Taro. La reacción de estos tres personajes ante su destino es diferente: Tsurumaru ha decidido vivir solo, en una mísera choza, aislado de todo y de todos; Sué se ha resignado y refugiado en la religión, y Kaede ha decidido aparentar sumisión con el único fin de vengarse y destruir por completo a los Ichimonji. Desde el punto de vista de la obra de Shakespeare, Kaede surge en

SHAKESPEARE



Toshiro Mifune
(al fondo), Kamatari
Fujiwara y
Minoru Chiaki en
**La fortaleza
escondida**
(Kakushi Toride
No San Akunin, 1952)



cierta medida de Edmund, el hijo bastardo del Conde de Gloucester, y de Gonerila, que, como se sabe, envenena a Regania, acción que en la película se traduce en el afán de dar muerte a Sué. Por otro lado, Kaede es un personaje tratado tan fría e hieráticamente como Asaji-Lady Macbeth en **El trono de sangre**, aunque las diferencia el hecho de que Kaede quiera el poder sólo para mejor llevar a cabo su venganza y no por ambición. Un personaje que tiene su origen exacto en la obra de Shakespeare es el lúcido, fiel y cáustico bufón Kyoami, que no vacila en acusar de sus crímenes a su señor Hidetora, aunque, eso sí, aprovechándose de la ocasión que le brinda la locura en la que ya se ha hundido y le incapacita para castigarle por su osadía. De los restantes protagonistas merece destacarse a Sué sólo por ser la esposa legítima de Jiro.

La eliminación de Gloucester y la creación de Sué y Kaede,

así como la ceguera de Tsurumaru, no afectan sólo a la estructura narrativa sino que tienen, como no podía ser menos, una clara intencionalidad discursiva. Kurosawa se sirve de ellos con evidente hincapié para aludir al pasado de Hidetora Ichimonji-Lear. Shakespeare apenas alude a este pasado; sólo Gonerila, al final de la primera escena del primer acto señala muy anecdóticamente: *"En lo mejor y más fuerte de su vida no fue sino un temerario; así que debemos esperar de su edad no solamente las imperfecciones de antiguo inherentes a su condición, sino también la desarreglada aspereza de genio que los años de enfermedades y la irritación traen consigo"* (6). En la película, sin embargo, adquiere un peso decisivo: lo evoca con orgullo guerrero el propio Hidetora, se lo recuerdan sus hijos justificando sus reacciones y se lo reprochan sus víctimas, Tsurumaru y Kaede especialmente. El pasado de Hidetora está presidido por la

violencia con la que levantó su poder. Este pasado le abruma ahora, en el momento en el que desea transmitir pacíficamente su herencia y se encuentra con un inmenso caos. Sus herederos repiten lo que él hizo tiempo atrás, antes de sentirse anciano y débil. Al subrayar el pasado de Hidetora y convertirlo prácticamente en la causa motora de la guerra fratricida, Kurosawa señala inequívocamente su condición de tirano para reflexionar en torno a los vínculos del poder con la violencia y de ésta con la locura y la muerte. La locura paroxística en la que se hundió no es consecuencia tanto del disgusto que le provoca la rebeldía de sus hijos como del ejercicio de la tiranía. Como señala Aldo Tassone, *"contrariamente al rey Lear, el señor Hidetora no es un viejo patético e inofensivo, sino un tirano que ha cometido innumerables delitos"* (7).

En **Ran**, Kurosawa vuelve a poner en juego las mismas obsesiones que en **El trono de sangre**: su pesimista visión del poder, la crueldad que requiere conquistarlo y la devastación que provoca mantenerlo. Una diferencia, no obstante, las separa: el factor misterioso desaparece en **Ran**. En ésta, la locura del poder es básicamente consecuencia de la ambición, sin otras motivaciones ignotas que la susciten; algo así como si la irracionalidad del poder fuese su paradójica racionalidad. Si **El trono de sangre** remite a una naturaleza indómita y misteriosa, **Ran** remite más a la política y a sus estrategias de dominio. En este sentido, **Ran** es una película que desarrolla las reflexiones de **El trono de sangre** y complementa el discurso de **Kagemusha** (1980), indepen-

dientemente de que ésta no cuenta con Shakespeare en el guión. La sucesión en el poder, en **Kagemusha**, se consigue mediante un simulacro (el doble) que mantiene el orden político, y el caos se produce por los afanes conquistadores del orgulloso Katsuyori Takeda, que no hace caso de la estrategia elaborada por los generales de su clan. En **Ran**, una vez estabilizadas las conquistas, la sucesión en el poder se efectúa desde el principio con el enfrentamiento y la lucha, desde la estabilidad de la primera secuencia hasta la batalla final, batalla que, por lo demás, queda abierta a sucesivos e interminables combates, sugiriendo un itinerario apocalíptico que se alimenta a sí mismo de sangre y destrucción. De este modo, los deslumbrantes frescos históricos que son **Kagemusha** y **Ran** (películas realizadas con el apoyo económico de Occidente, De George Lucas y Coppola en la primera y de Serge Silberman en la segunda) deslizan una mirada sobre el presente que no puede ser más amarga y desesperanzada, "son pelícu-

las -en palabras de Tadao Sato (8)- *que hablan de la destrucción del mundo y provocan una tristeza inmensa y profunda*".

En **Ran**, como en **El trono de sangre**, aunque quizá de un modo menos ostentoso, la hierática gestualidad teatral procedente del *Nô* alienta en situaciones fuertemente realistas, un cierto tratamiento coreográfico se impone al desorden propio de las batallas y una estilización de índole pictórica matiza los decorados y los encuadres. Poco importa que la base dramática sea en ambos casos una obra de teatro occidental lujuriosa en palabras. La especificidad de relato eminentemente cinematográfico jamás se resiente en las películas de Kurosawa. Raras veces, en fin, el teatro del que parten estas dos películas (también **Bajos fondos**) queda hecho puro cine con tanta maestría narrativa.

NOTAS

1.- *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais.* Ca-

hiers du cinéma/Gallimard. Paris, 1982. Traducido del inglés por Jean Queval.

2.- *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre de 1966.

3.- *Etudes Cinématographiques*, nº 165-169.

4.- *Akira Kurosawa*, de Aldo Tassone. Flammarion. Paris, 1990.

5.- *Akira Kurosawa*, de Michel Mesnil. Cinéma D'Aujourd'hui nº 77. Editions Seghers. Paris, 1973.

6.- *William Shakespeare.* Obras completas. Tomo II. Aguilar Ediciones. Traducción de Luis Astrana Marín.

7.- *Akira Kurosawa*, de Aldo Tassone. Flammarion. Paris, 1990.

8.- Entrevista con M. Vidal Estévez. Programa *Fila 7* de T.V.E. 2ª cadena. Madrid 1986.



Ran (Ran, 1985)