

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
COMPROMISO CON EL HUMANISMO

Autor/es:
José Enrique Monterde

Citar como:
José Enrique Monterde (2003). COMPROMISO CON EL HUMANISMO. Nosferatu.
Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41338>

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:



Compromiso con el humanismo

El cine de Akira Kurosawa

José Enrique Monterde

Zinegile gutxi dago Kurosawa bezala joan den XX. mendean beren herrialdeak hainbeste asaldura eta transformazio jasaten ikusi duenik. Aldaketa bizkor horien guztien behaketak betiko arrastoa utzi dute bere lanean, bere film historikoetan nahiz garaiko guien inguruan egin dituen pelikuletan.



Vivir

Más allá de la obviedad de que todo film nace en una circunstancia histórica, de tal forma que incluso por reducción al absurdo el producto más escapistista no deja de ser un testimonio de su tiempo, cabe plantearse la manera en que a lo largo de la amplia trayectoria de un cineasta consagrado como Akira Kurosawa podemos encontrar el reflejo -por indirecto que sea- de la contemporánea realidad

histórica de su país. Por supuesto que las formas de ese reflejo pueden ser variadas, ya que no sólo se trata de localizar aquellos momentos con voluntad testimonial inmediata, sino rastrear en qué medida esa realidad se inmiscuye incluso más allá de la voluntad de su autor, hasta en los resquicios aparentemente más resguardados de su filmografía. Por ello, no basta con volver a insistir en las diferencias entre los *gendai-geki* y los *jidai-geki*, entre los filmes de

ambiente contemporáneo y aquellos que se inscriben en un marco cronológico más o menos alejado (¿histórico?), para simplificar su respectivo valor testimonial.

Quede claro, pues, que el interés como reflejo de la sociedad contemporánea puede plantearse tanto desde la dimensión llamemos "histórica" como desde el abordaje de cualquier asunto "de actualidad". Por otra parte, también cabe matizar los diversos aspectos de esa realidad contemporánea que puedan interesar en primer grado al cineasta o que pueden penetrar en su obra, aunque sólo fuese por lo que podríamos llamar "ósmosis social". Y desde luego, tampoco deberá ser ajena la sensibilidad con la que el cineasta -en este caso Kurosawa- asume ese valor de reflejo y que se corresponderá con actitudes tan diversas como las que van desde la intervención militante en la coyuntura inmediata hasta la inscripción de la reflexión sobre el presente en una filosofía de la vida o una personal concepción del mundo, pasando sin duda por la mera constatación (¿documental?) de la realidad, la denuncia de aquellas circunstancias que lastran el presente o incluso su ocultamiento, cuando no edulcoración.

Recordemos unas palabras pronunciadas por Kurosawa a principios de los años cincuenta, la época en que comenzó su prestigio internacional: "*El cine debe reflejar su tiempo, ser comprendido por sus contemporáneos*" (1). En esos mismos momentos, con motivo del éxito de *Rashomon* (1950) en la Mostra de Venecia, el cineasta declaró que hubiera preferido ver coronar por el éxito un film "*reflejando mejor la vida contemporánea del Japón*", según indicaba Georges Sadoul. Parece pues razonable lanzar la sencilla pregunta que motiva estas líneas: ¿qué presencia tiene la historia del Japón contemporáneo en la obra filmica de Akira Kurosawa? Pregunta tal vez sencilla, pero de respuesta -como veremos- algo más compleja.

La trayectoria creativa de Kurosawa se inscribe entre los primeros años cuarenta y la década de los noventa, lo cual significa un periodo amplio, pero sobre todo extraordinariamente pregnante de la historia de su país. Vamos, pues, desde la plenitud de la guerra imperialista -en el marco de la II Guerra Mundial- durante la que dirigió su primera película, *La leyenda del gran judo* (1943), hasta la constatación del declive de un modelo de expansión económica que ha asolado al Japón de los años noventa. Entre medio podemos contar nada menos que la crucial experiencia de un apocalipsis nuclear, una dura y crucial derrota militar, un periodo de ocupación extranjera, una reconstrucción económica y moral aceleradas, una adaptación a las formas

políticas y sociales "occidentales" en compleja convivencia con las formas y costumbres tradicionales, un despegue económico casi incomparable que conduce a una nueva forma de expansionismo internacional, etc. Pocas veces un cineasta ha podido contemplar a su alrededor un hundimiento nacional de semejante hondura y una transformación tan vertiginosa hacia un cierto éxito; y desde luego, ninguno de los "clásicos" del cine japonés (Mizoguchi, Ozu, Kinugasa, Naruse, etc.) tuvieron ocasión de ser testigos de semejante proceso: Kurosawa sí. ¿Hasta qué punto se manifiesta todo eso en su filmografía?

Tras sus experiencias como guionista y sobre todo ayudante de dirección -especialmente al lado de Kajiro Yamamoto-, Kurosawa debutó con *La leyenda del gran judo*, un film digamos "histórico" (2), en cuanto que transcurre hacia 1882, todavía en época Meiji, y en el que no parece encontrarse ningún rastro de las graves circunstancias por las que pasaba un Japón en plena guerra. En realidad, según la sinopsis argumental del film, parecería que nos encontráramos con un antecedente de cualquier *Karate Kid* (*Karate Kid*; John G. Avildsen, 1984) -con más lirismo y autenticidad, sin duda- en esta historia de la iniciación y consolidación en el judo del joven Sugata Sanshiro. Todo lo más, algunos exégetas han planteado una lectura metafórica sobre el enfrentamiento entre dos concepciones de las artes marciales -jui-jitsu versus judo- como una vertiente más de la



La leyenda del gran judo



la obediencia debida a la jerarquía militar -aspecto esencial de la tradición nipona- aceptan su condición de muertos se aleja de cualquier consideración realista de la guerra y en todo caso remarcan la condición de pesadilla que aquella alcanzara para el cineasta con el paso del tiempo.

Muy distinto fue el papel jugado por la experiencia de la posguerra en el cine de Akira Kurosawa: podemos decir sin ninguna restricción que el segundo segmento de la filmografía del cineasta, anterior a su explosión internacional, estará profundamente afectado por las vivencias de un Japón entre la derrota y la esperanza, entre la ocupación y la forzada asunción definitiva de la occidentalización en muchos aspectos de la vida japonesa. De hecho, las siete películas que tras la guerra anteceden a **Rashomon** (1950) corresponden en su casi totalidad al ámbito del *gendai-jeki*, aunque su valor testimonial, su voluntad de reflexión sobre el incipiente nuevo Japón o su nivel de implicación resulten diversos.

oposición entre lo antiguo y lo moderno que sin duda caracterizó ese periodo Meiji. Desde una cierta perspectiva, esa mirada hacia un pasado reciente podría entenderse -tan ambiguamente como ocurre con los coetáneos "caligrafistas" italianos- bien como una forma de escapismo respecto al incómodo presente, bien como un voluntario apartarse de un cine propagandístico y militante en favor del imperialismo vigente en el Japón bélico.

Curiosamente, Kurosawa deniega su estricta paternidad de **Los que construyen el porvenir** (1946), tanto por el hecho de compartir su forzada dirección de un episodio (con Kajiro Yamamoto e Hideo Sekigawa al frente de los otros dos) como porque la iniciativa de la película provino del sindicato de los estudios Toho, como film propagandístico en un periodo de alta conflictividad social. Pero, en vez de

6
NOSFERATU 4445

Sin embargo, la continuación que significó **La nueva leyenda del gran judo** (1945) pareció lo suficiente excedida en su espíritu xenófobo -disculpado por Aldo Tassone (3) en favor de su tono irónico- como para ser confiscada por los ocupantes norteamericanos. Entre medio, antes del final de la guerra, todavía Kurosawa presentó otro film **La más bella** (1944); en este caso el tema era abiertamente "contemporáneo", al centrarse en las jóvenes voluntarias trabajadoras en la Nippon Kogaku, una fábrica de lentes de precisión para el ejército. Cuando el propio Kurosawa alude en su autobiografía a un estilo "semi-documental" y explica que el tema de la película era "*el autosacrificio por el propio país*" parece situarnos -ahora sí- ante un típico film de propaganda bélica, en la vertiente de la exaltación del esfuerzo de guerra de la retaguardia. Pero además del militarismo nacionalista, la película parece asumir sin problemas una concepción netamente paternalista de las relaciones entre el director de la fábrica y sus estajanovistas empleadas (4).

En realidad, con la excepción de su truncada presencia al frente de la parte japonesa de **Tora! Tora! Tora!** (*Tora! Tora! Tora!*; Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, 1970), Kurosawa no ha "escenificado" la Guerra Mundial salvo de una forma fantasmagórica en *El túnel*, cuarto sueño de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990), aunque esa historia de espectros disconformes con su condición que sólo trasponiendo



La nueva leyenda del gran judo



poderlo considerar como un film militante y comprometido, parece que debe ser tomado como una penosa obligación por parte del cineasta, descartando cualquier iniciativa de orden personal.

Por su parte, *No añoro mi juventud* (1946) resulta mucho más interesante respecto al compromiso de Kurosawa con la historia reciente del Japón. Esa historia centrada en Yukie, la hija de un profesor expulsado de la Universidad en los tiempos de la invasión de Manchuria, a principios de los años treinta, por causa de su antimilitarismo y progresismo, es probablemente la película más explícitamente política de la filmografía de Kurosawa. A través de sus relaciones con Noge, un joven campesino enrolado en la militancia izquierdista y muerto en la clandestinidad, Yukie conocerá las cárceles e interrogatorios policiales y luego se trasladará al pueblo de Noge, donde residirá con sus padres, pasando la guerra -bajo la sospecha de espía y antipatriota- hasta que su final signifique el reingreso de su padre en la Universidad y el doble homenaje -público e íntimo- al sacrificado Noge; Yukie retornará al pueblo e intentará luchar por las condiciones de vida de la mujer.

Más plenamente de temática contemporánea son los siguientes trabajos del cineasta, aunque con desigual nivel de implicación en la realidad del momento. Se trata del periodo que en algunos momentos se ha considerado más afín a un cierto neorrealismo nipón:

se trata de reflejar mucho más los desastres de la posguerra que los de la guerra, aunque sea como trasfondo inevitable -e irrenunciable- de las historias narradas. En *Un domingo maravilloso* (1947) ese trasfondo se hace omnipresente al establecer un contraste entre las ilusiones y sueños de la joven pareja protagonista y la cruda realidad que los enmarca. El minimalismo argumental aproxima *Un domingo maravilloso* a la crónica neorrealista: se trata simplemente del devenir de esa pareja de enamorados durante un domingo cualquiera en esos tiempos de posguerra (5). Las estrecheces económicas marcan tanto los planes de futuro como las más inmediatas intenciones de disfrute del día festivo, de la misma forma que su itinerancia por la ciudad -entre otras cosas les falta un techo donde acogerse razonablemente- permite a su vez un recorrido entre las lacras de una sociedad sujeta a las consecuencias del trauma bélico. Parece evidente que a Kurosawa no le interesa aquí -como en sus inmediatamente siguientes filmes- un registro llamemos documentalístico del momento social; antes bien, se trata de asumir un entorno físico y social realista para plantear en él no tanto las vicisitudes de sus personajes como su desarrollo psicológico y moral. De hecho, el contexto urbano -pues todos esos filmes tienen la gran ciudad como escenario- se identifica ante todo con un ambiente moral que impulsa los filmes más hacia un plano de debate ético-moral que no a una constatación social. Con ello alcanzamos una evidencia decisiva: el alcance del

cine de Kurosawa como reflejo de la historia contemporánea se inscribirá mucho más en su dimensión moral que no en una inmediatez político-social. Mucho más que una "crónica histórica" del Japón contemporáneo, los filmes del autor de **Rashomon** definen una "crónica moral" que se ofrece como inapelable trasfondo del devenir cotidiano del país. De ahí que los dos momentos centrales de esa empresa deriven de dos circunstancias éticamente pregnantes de la reciente historia del país: la posguerra y el gran despegue económico de finales de los cincuenta y primeros sesenta.

Un domingo maravilloso se cerraba con una llamada a la esperanza, en la medida en que, pese a todas las contrariedades sufridas por sus protagonistas, aún se podía soñar con que el siguiente domingo fuese maravillosamente feliz (cuando probablemente estaría más próximo a aquellos "*domingos tan tristes como los lunes*" de los que hablaba la protagonista de **Un día de campo** -*Une partie de campagne*; Jean Renoir, 1936-); mucho menos voluntariosamente optimista resultaba **El ángel borracho** (1948), entre otras cosas primera colaboración con su actor fetiche Toshiro Mifune. Mucho más compleja que sus anteriores películas en el plano psicológico, ésta se centra en el duelo entre sus dos protagonistas, tan próximos y antagónicos a la vez. De nuevo el contexto geográfico adquiere de una parte una indudable fisicidad: el triste suburbio, cuya degrada-

ción se simboliza por la omnipresencia de una inmundada charca y el rastro ruinoso de los bombardeos. Pero el interés mayor de Kurosawa radica en su capacidad de demarcar la atmósfera moral de los personajes y sus circunstancias: el desengaño y la derrota arrastradas por Sanada, ese médico alcoholizado cuyo único refugio es la salvaguardia de una exagerada ética profesional que se impone incluso sobre el desprecio experimentado hacia el joven delincuente, cuya insolencia y orgullo -casi olvidados ya por el médico- tienen algo de suicida. Y no otra será la actitud final del joven cuando se enfrente al gángster retornado de la cárcel que le ha desplazado del control del barrio: entre la tuberculosis o la defensa de una especial dignidad asociada al código del hampa, Matsunaga escogerá lo primero, mostrando una coherencia en el fondo hiriente para Sanada. Se trata evidentemente de un forzado melodrama (véanse el papel del azar o la circularidad de las relaciones entre un puñado de personajes como pruebas) social, cargado de elementos simbólicos más que de anotaciones verosímiles, donde en todo caso lo que revela es tanto el clima moral general que rodea a los personajes como las repercusiones ético-psicológicas de tal clima de derrota, con lo que el film adquiere el sentido de una parábola moral sobre un tiempo presente en que orgullo y derrota, voluntad de poder (y de vida) y tendencia al nihilismo (la muerte) se enfrentan como resultante de la radiografía implícita de un país en tiempos difíciles.



El ángel borracho



Duelo silencioso

También un médico será el protagonista de **Duelo silencioso** (1949), donde los efectos de la guerra se concretan bajo la forma de la sífilis contagiada en un descuido durante una operación en un hospital de campaña. Unos efectos que -alcanzada la posguerra- afectarán (¿infectarán?) sus relaciones personales y profesionales. De nuevo las consecuencias de la guerra derivan en un conflicto ético: el matrimonio con su novia a riesgo de propagar la infección o el sacrificio de sus sentimientos y la frustración superada exclusivamente mediante la abnegación profesional. Así pues, la ética profesional se ofrece como refugio ante el fracaso personal, el sentimiento de pérdida -como el que puede experimentar la derrotada nación toda- puede superarse mediante la multiplicación exponencial de una ética laboral capaz de absorber todas las fuerzas de la nación...

Probablemente la culminación de esta etapa de la trayectoria de Akira Kurosawa se alcance -según muchos- con **El perro rabioso** (1949). El punto de partida vuelve a ser un problema profesional convertido en dilema ético: el robo de su pistola sufrido por el detective Murakami deriva no sólo en un error sino en un problema ético, al considerar no tanto el castigo por el descuido como las consecuencias mortíferas que puede tener el suceso y su condición de culpable moral. Ése será el motor de una desesperada búsqueda por la ciudad que llevará al disfrazado de vagabundo Murakami -como a personajes anteriores y posteriores en el cine de Kurosawa- a recorrer los lugares moralmente más inhóspitos de la urbe: cabarets, prostitución, mercado negro, gánsters, tráfico diversos, etc., son otros tantos retazos de esa sociedad de posguerra, a los que se añade otro factor determinante: las nuevas costumbres importadas por la presencia ocupante norteamericana, que se hacen tan significativas en la secuencia del estadio de béisbol.

Ya Georges Sadoul subrayaba con agudeza que "se trata menos de un film policíaco de suspense que de una descripción de Tokio, en el desarraigo y la miseria que siguieron a la derrota, con sus parados, sus bandidos, sus prostitutas, sus ocupantes de las ruinas...", mientras que para Manuel Vidal Estévez, "la búsqueda del ladrón deviene inmersión en la realidad a la vez que introspección y búsqueda de sí mismo, de la propia razón de ser, y de la esperanza para proseguir adelante confiando en el futuro" (6). En efecto, esa feliz mezcla entre una estructura de *film noir* americano y crónica neorrealista, que justificó numerosas alusiones a su equivalencia con la desesperada búsqueda urbana de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948), no se plantea en términos meramente imitativos de sus supuestos modelos, trascendidos por la



concreta y particular situación en que quedan inscritos: "Y si *Ladrón de bicicletas* dio lugar a una amplia exégesis metafísica donde la bicicleta robada por De Sica/Zavattini alcanzaba la categoría de lo absoluto, la pistola perdida por el detective Murakami puede seguir un camino semejante, con fáciles connotaciones añadidas en un país desarmado y sujeto a una transformación capitalista acelerada" (7). Al contrario, **El perro rabioso**, vuelve a delatar el gusto de Kurosawa por el desdoblamiento moral de su protagonista con la construcción de un *álter ego* y por tanto con la estructuración dramática a partir del conflicto dialéctico entre las dos figuras desdobladas: "Algo de razón hay, no obstante, cuando se habla de cómo Murakami y Yuro, el criminal, son las dos caras de una misma moneda, cómo es precisamente en su confrontación donde se demuestra que cada uno de ellos no es más que una respuesta particular a una misma situación de partida, cómo en definitiva Murakami se está enfrentando a otra parcela de su yo y cómo de su triunfo saldrá la esperanza en un futuro. La rabia de Yuro puede ser la de un pueblo que al sentirse engañado no confía tampoco en la 'liberación'; un pueblo que como Murakami está en poses de su identidad, del sentido de su existencia, hasta ser capaz de imponerse sobre el peligro de la autodestrucción y el desorden aún a base de enfrentarse al enemigo interior -su otro yo- con las manos desarmadas" (8).

La capacidad de extraer una dimensión colectiva de lo que es un problema personal tan cara a Kurosawa



se ve -según la mayor parte de la crítica- disminuida en *Escándalo* (1950). Siendo un film cuyo arranque parece más vinculado a la actualidad "periodística" que nunca, *Escándalo* parece no haber logrado ensamblar adecuadamente su voluntad de denuncia general sobre la irresponsabilidad de la prensa sensacionalista -al parecer sufrida por el propio Kurosawa en aquellos tiempos- y la construcción de un nuevo profesional en el dilema entre su ética profesional y sus sentimientos paternos. Más allá del trucado final -la muerte de la hija para cuya curación el abogado Hiruta había aceptado el soborno de la revista "del corazón" enfrentada a su cliente- y de la superficialidad del hecho denunciado

por el film, *Escándalo* se ofrece como una reiteración de un esquema -la denuncia/reflexión social mediante el dilema ético-profesional de un personaje- que comenzaba a aproximarse peligrosamente al tópico, dejando de lado lo discutible del desplazamiento del centro de interés del film, algo muy criticado en su momento.

No puede extrañar así que el siguiente film de Kurosawa, *Rashomon* significase no sólo su revelación internacional sino también un cierto giro en su trayectoria, que a partir de ese momento mezclaría los filmes de temática contemporánea y los de ubicación en el pasado mítico-histórico, sin que ello significase el olvido del reciente conflicto. Durante la década de los cincuenta, entre los primeros -los *gendai-geki*- cabe situar otros tres títulos, el primero de los cuales *El idiota* (1951) ha sido uno de los más discutidos por la crítica, con serias discrepancias entre la nacional y la extranjera. Una vez más, el punto de partida de la trama basada en la novela de Dostoievski deriva de las consecuencias de la reciente guerra, en la medida en que la demencia epiléptica de Kinji Kameda -el sosias del príncipe Mishkin, el idiota- tiene su origen en sus traumáticas experiencias bélicas que él mismo nos relata en el arranque del film. Claro que la condición de inocente acusado de crímenes de guerra y salvado en el último momento antes de la ejecución no tiene mayor interés para Kurosawa, excepto la justificación clínica de la "idiotez" de Kameda; en realidad, los aspectos coyunturales del Japón del momento apenas inciden en el desarrollo del film, que más allá de su trasposición cronológica se mueve -a diferencia por ejemplo de lo que hará Visconti en *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*; Luchino Visconti, 1960)- en un neto margen de intemporalidad. De nuevo son los aspectos éticos los que centran la atención en *El idiota*; mejor dicho, si antes situábamos ese interés ético en relación a la actuación profesional, aquí se trata de una aproximación mucho más genérica, casi antropológica, en la medida en que se trata de la "condición humana" de lo que en el fondo tratan tanto la novela como la película. El amor, la ambición, los celos, el orgullo, la amistad, el deseo, etc., son los motivos que mueven a los personajes, incluso en esa remota Sapporo, en la nevada isla de Hokkaido, donde Kurosawa situó la acción.

También de la condición humana habla la siguiente e indudable obra maestra de Akira Kurosawa, *Vivir* (1952). Evidentemente se puede aludir a la crítica explícita que el film plantea sobre la sagrada burocracia que tan bien representa Kanji Watanabe desde su jefatura de la Sección de Ciudadanos del ayuntamiento de Tokio, pero resultaría completamente abusivo considerar ese aspecto como el eje central de la



película. Como mucho podríamos establecer una relación simbólica entre el terreno pantanoso que Watanabe logrará que se transforme en parque infantil con la charca a la que aludíamos en relación a **El ángel borracho**: ¿se trata de una parábola sobre la transformación del propio Japón, desde el decaimiento de posguerra hasta el comienzo del "milagro japonés"? Más allá de eso, **Vivir** se constituye en una obvia reflexión sobre el sentido de la vida, no en el aspecto metafísico, sino en el psicológico y social, en perfecta coherencia respecto a filmes anteriores. Véanse, por ejemplo, los dos encuentros de Watanabe tras la noticia de su inminente muerte: con el escritor que le lleva a recorrer la ciudad nocturna, ofreciendo un modelo banalmente considerado como epicúreo; con la joven administrativa transformada voluntariamente en obrera que desde su sencillez le abre los ojos sobre un posible sentido de la vida. Si antes hablábamos de **Ladrón de bicicletas** en relación a **El perro rabioso**, ahora -recordando que la joven Toyo tenía su antecedente en la protagonista de **Un domingo maravilloso**- deberíamos remitirnos a otra película de De Sica-Zavattini, **Umberto D** (*Umberto D*, 1952), con la que tiene ciertas concomitancias. Pero por eso mismo, más que volver a hablar de una intención neorrealista, cabría hacerlo de aquel "neorrealismo de los sentimientos" que luego se aplicaría al -por otra parte muy distante- cine de Antonioni, pero que en todo caso resultó una de las salidas del neorrealismo clásico. Desde una visión histórica, pues, **Vivir** abría una brecha de renovada esperanza más allá de la desolación a una sociedad que comenzaba a remontar tras la pesadilla vivida y para muchos merecida.

Tres años después, tras el paréntesis de **Los siete samuráis** (1954), **Crónica de un ser vivo** (1955) abordaba -por fin- un aspecto de la posguerra prácticamente ausente hasta el momento en los filmes de Kurosawa: el holocausto nuclear. Evidentemente, la historia del Japón contemporáneo no estaba condicionada sólo por la derrota bélica, sino por el cierre de la guerra con el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki. **Crónica de un ser vivo** no habla directamente del terrible suceso, sino una vez más de sus consecuencias, de su carácter de trauma tal vez implícito, pero aquí revelado por la demencia de Kiji Nakajima, el anciano protagonista del film cuyo temor nuclear devendrá en obsesión por construir un refugio antiatómico, luego por emigrar al Brasil y finalmente, en plena demencia, por intentar incendiar su propia fábrica. Por supuesto, no se trata de un temor retrospectivo, sino que en 1955, tras el conflicto coreano y en lo más crudo de la "guerra fría", la advertencia del peligro nuclear -que en el cine japonés adquiere formas tan diversas, incluidas las películas de Godzilla- era sobre una hipótesis verosímil. Sin embargo, una vez más la atención del



film y su contextura próxima a lo melodramático desplazaba el centro de atención de lo colectivo a lo individual, de lo social a lo psicológico, al seguir el progresivo deterioro mental de Nakajima, que sólo recibe una generosa comprensión por parte del dentista Harada. Todo ello redundaba en una lectura ambigua, ya que no acabamos de saber si la hipertrofia del temor nuclear significa una postura irracional o si la irracionalidad se sitúa entre los que no le creen: familia, tribunal, psiquiatras, etc.

¿Y qué decir de los otros cinco filmes dirigidos por Kurosawa durante esa década de los cincuenta? ¿Podemos simplemente dejarlos de lado por su situación

Vivir





12 NOSFERATU 44-45

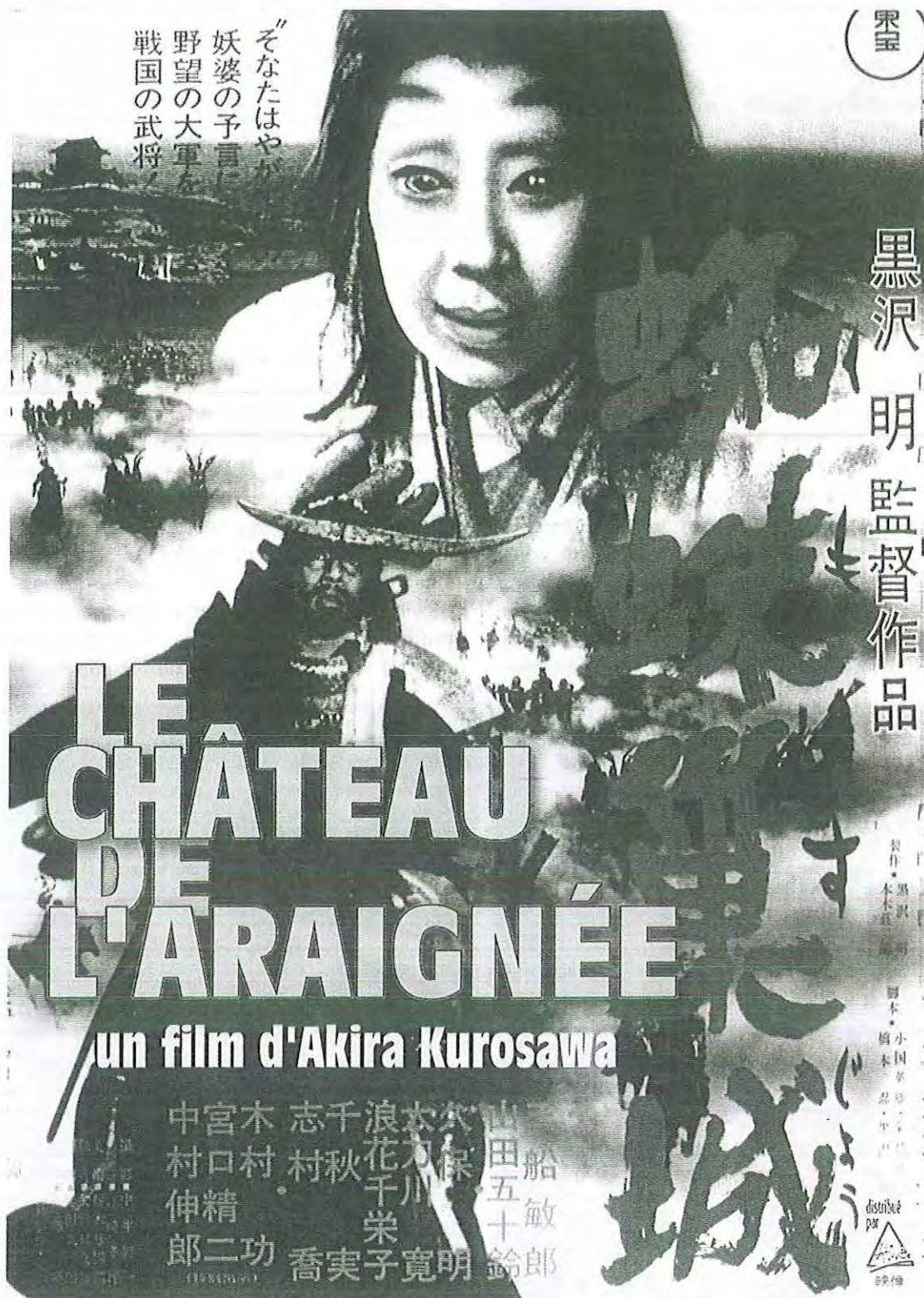
cronológica en un pasado más o menos remoto? Bien sabemos que la historia -en el supuesto de que se tratase de filmes "históricos", algo no demasiado claro- ha servido muchas veces para hablar del presente, en clave más o menos metafórica, por supuesto. ¿Interpretaremos así *Rashomon* -como algunos hicieron- en clave contemporánea? Hace unos años yo mismo asumía esa opción (9), aunque bajo un prisma distinto a como en su momento lo abordaban Georges Sadoul -"sus cuatro relatos contradictorios conducían a la destrucción de los estereotipos samuráis: el bandido, el gran señor y su noble esposa aparecen como pervertidos, cobardes, mentirosos, criminales en el relato final, el del campesino, hombre del pueblo al que aterrorizaban y al que la conclusión magnífica"- o Barthélemy Amen-gual: "Un film histórico ponía en cuestión el orden moral de los samuráis en el momento mismo en que la historia llevaba a Japón a una autocrítica nacional, a la contestación de un sistema político y cultural fundado sobre los valores militares y el espíritu de casta. En efecto, el esplendor del combate a muerte del primer relato va desapareciendo a medida que se van sucediendo las narraciones hasta llegar a la pura parodia; con ello, la figura del samurái muerto y del bandido pierden epicidad. La mujer queda ambiguamente dividida entre la fidelidad y la instigación a la muerte. El leñador no es sólo una mirada neutra, sino que su codicia le otorga un papel en el relato; denigrando a sus protagonistas su falta será más fácilmente olvidada".

Más extemporánea puede parecer la actualización de *Los siete samuráis* en relación a la creación de la Fuerza Nacional de Seguridad en el año 1952. No olvidemos que una de las condiciones del armisticio fue la imposibilidad de que Japón constituyese un nuevo ejército; no obstante, la situación internacional en 1952 -de nuevo la "guerra fría"- motivó la creación de ese sucedáneo, no sin un fuerte debate interior; de ahí la posibilidad de entender la presencia de ese colectivo de mercenarios profesionales -los samuráis- en apoyo de los campesinos amenazados por los bandidos como una indirecta vindicación del ejército profesional.

Aún más oblicua es la lectura en clave contemporánea de *Trono de sangre* (1957), dejando de lado lo que tenga de reflexión sobre la metafísica del poder, una reflexión que proseguirá en filmes posteriores, muy especialmente en *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980) y *Ran* (1985), con los que forma una más o menos explícita aproximación al mundo shakesperiano. Concediendo que esa intemporal reflexión constituye el núcleo básico de esos tres filmes, no deja de ser razonable entender la primera entrega -*Trono de sangre*- bajo otra dimensión: "Macbeth es el soporte para plasmar las consecuencias de una ambición fatal, de una locura de sangre que, como tela de araña, enreda a los culpables y arrastra a los inocentes. De nuevo es una clase dominante, los samuráis, la que se ve acusada y condenada, y con ella toda una concepción del

mundo, que ante todo es una concepción del poder. La intriga política apoyada en una mística irracional es la trama que desarrollan Taketoi Washizu y su esposa Asaji" (10). Esa supuesta dimensión crítica irá desvaneciéndose en los otros dos grandes frescos resultantes de la vocación histórico-shakespeareana, en un aparentemente definitivo alejamiento del presente; o más que alejamiento, deberíamos hablar de nuevo de la intemporalidad y perennidad de ciertas pasiones -como la ambición de poder- en cualquier tiempo y lugar.

No parece que ni **Bajos fondos** (1957) -trasposición ahora de la novela homónima de Máximo Gorki al Japón de la época Edo- ni **La fortaleza escondida** (1958), clara inspiradora de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977), como tampoco filmes posteriores como **Yojimbo** (1961) o **Sanjuro** (1962) ofrezcan ninguna aproximación, siquiera parabólica, de la realidad coetánea japonesa, más allá de alguna curiosa interpretación como la de Max Tessier: "Es una parábola (anti)política, donde Mifune/Sanjuro expresa la actitud soberana de un cineasta que



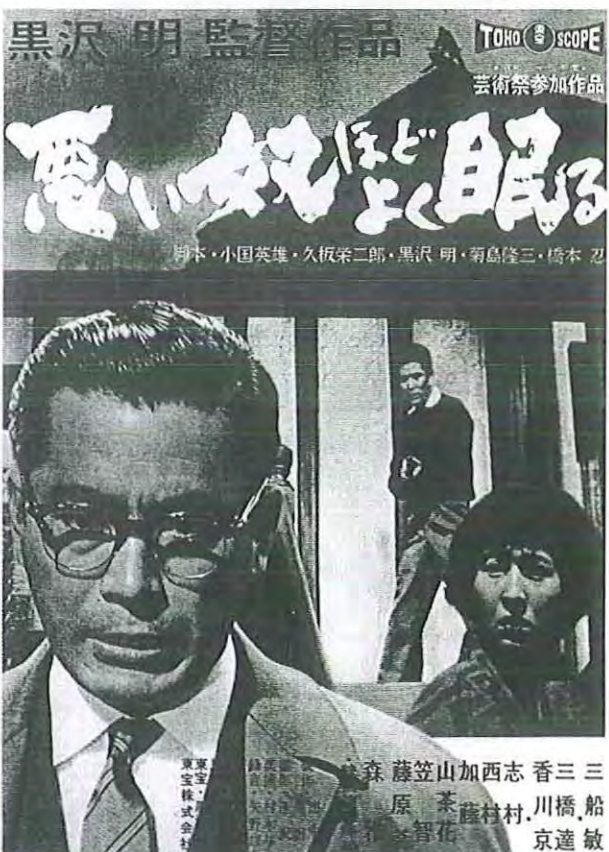
Trono de sangre



siempre ha sido presentado como au-dessus de la melée: rodada en 1960/61, poco después de los violentos enfrentamientos que marcaron la firma del tratado de seguridad americano-japonés en Tokio, Y. puede ser percibido como la expresión de un desengaño soberano frente a los 'combates fútiles' entre los dos bloques, entre los cuales Mifune podría representar un Japón a la vez fuerte y despegado de las contingencias, pero que se hace respetar ante las exigencias de los dos clanes" (11). Distinta es la significación de Barbarroja (1965), que supone un claro retorno a la dimensión individual del conflicto ético, aunque no contemporáneo. De nuevo son médicos los protagonistas -el joven doctor Noburo Yasumoto y el veterano director del hospital que lo acoge, Kyojo Nihide, conocido como

"Barbarroja"-, y su choque es también la confrontación entre dos conceptos de la medicina, entre una visión tradicional e inicialmente acomodaticia de la condición del médico (Yasumoto y su objetivo de ser el médico de algún shogun importante) y otra profesional y socialmente inflexible (Barbarroja), no muy lejana de la ostentada por el doctor Sanada en El ángel borracho. Por supuesto que la dimensión ética del conflicto vuelve a hacerse intemporal y abstracta, aun desde la descripción truculentamente realista de la sociedad del momento, con sus lacras, hambre, miseria, etc.

Mucho más interesantes son desde nuestro punto de vista los gendai-jeki que realizó Akira Kurosawa a lo largo de los años sesenta, especialmente los dos

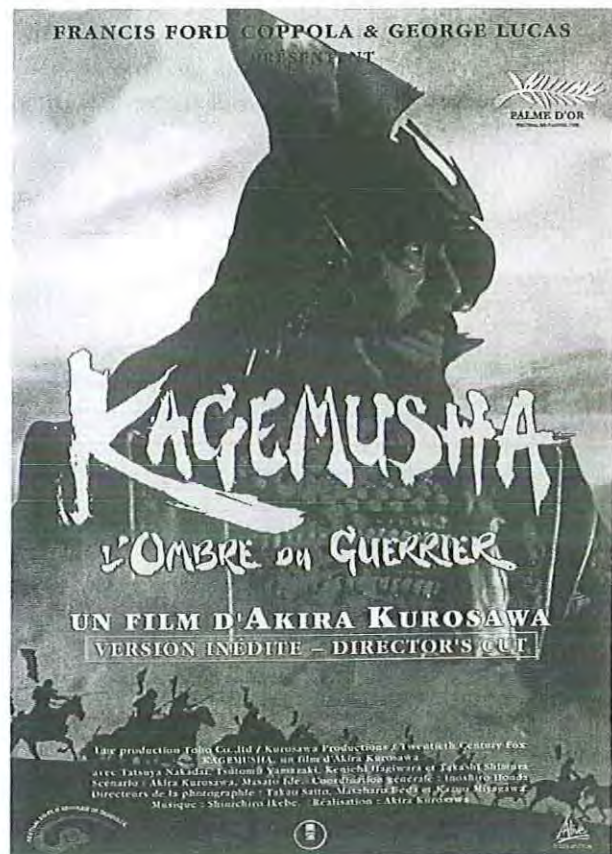




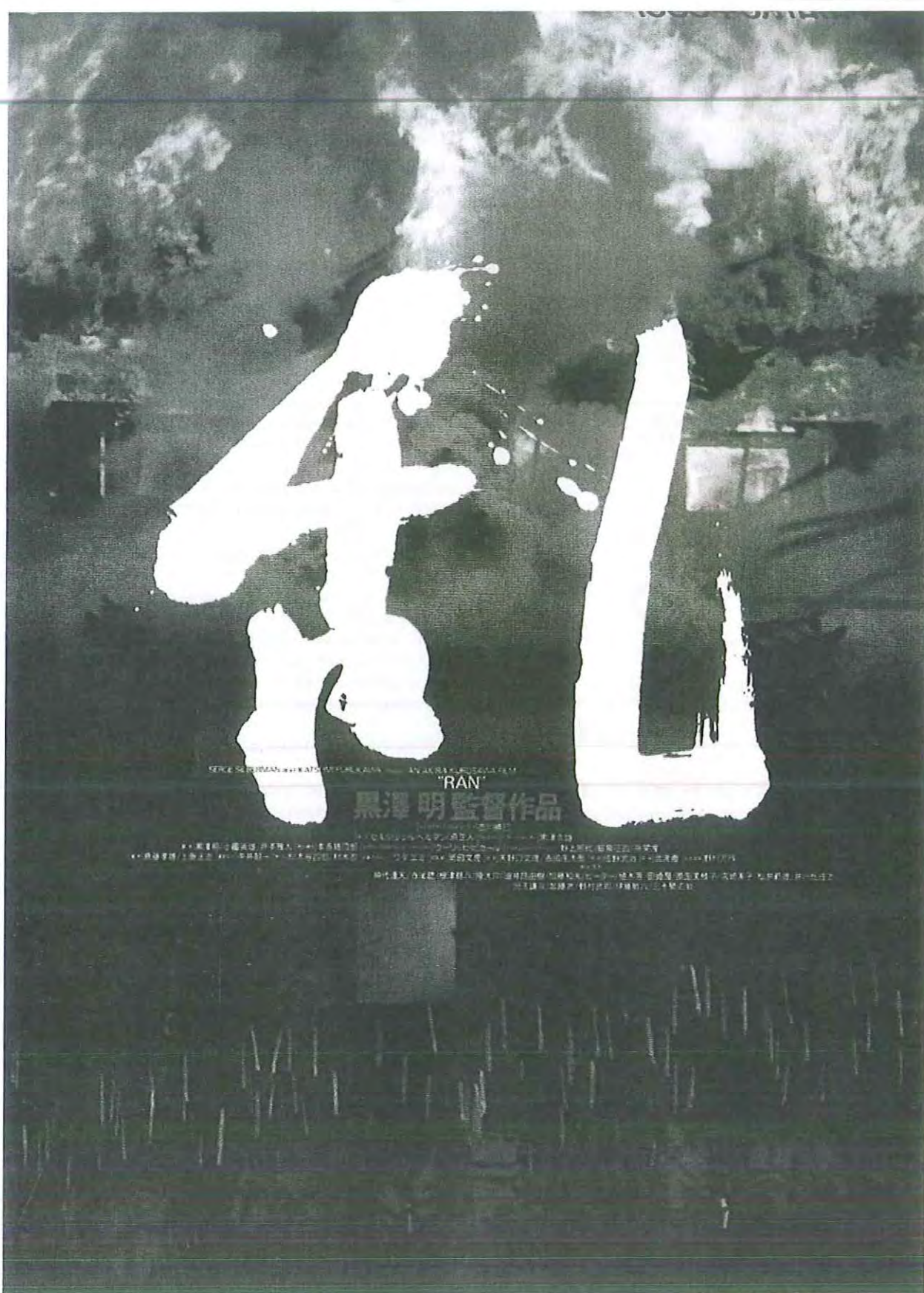
También la alta empresa es el contexto -parcial- de la historia de *El infierno del odio* (1963), aunque aquí se derive mucho más rápidamente hacia ese doble enfoque: el relato policíaco y el drama provocado por un dilema ético (12). Tomando *King's Ransom*, novela de Ed McBain, el perverso dilema de ese alto dirigente de una compañía zapatera que cuando está a punto de tomar el control de la empresa tiene que responder al secuestro del hijo de su chófer, secuestrado -sólo aparentemente- por error en vez de su propio hijo. Si la primera parte del film se centra en ese dilema ético (renunciar a su carrera profesional, llegando a la ruina, y satisfacer la desmedida petición de rescate o dejar de lado la vida de la víctima en pro de culminar su ascenso profesional), retomando pues el esquema del dilema profesional remitido ahora a un problema ético más general, la segunda -tomada ya la decisión- se dedica a la minuciosa investigación policial que llevará hasta la detención y castigo (capital) del secuestrador y también asesino. La primera parte insiste, como en *Los canallas duermen en paz*, en los intrínquilis, la corrupción y el juego sucio del mundo de las grandes empresas; pero la segunda se convierte en una alargada alabanza del trabajo policial, adquiriendo en muchos momentos un tono documental y apologético que aproximaría *El infierno del odio* a aquellos filmes americanos -¡o españoles!- dedicados a exaltar el trabajo de la policía, como los de Henry Hathaway. Sí es cierto que a lo largo de esa indagación se va configurando el perfil del criminal, que acabará de redondearse en el extraño y sospechoso epílogo de la visita del extorsionado

industrial al reo poco antes de su ejecución, y que ese proceso permite entender que el móvil no era tanto económico como el odio de clase, el rencor de los de abajo hacia los de arriba (brillantemente subrayado por la distribución espacial de las respectivas viviendas), aunque, eso sí -como siempre en Kurosawa-, planteado en términos psicológicos (individuales) y nunca sociológicos (de clase) (13). Además, a lo largo del film se ofrecen numerosas anotaciones que alcanzan cierto relieve histórico: la discusión sobre la ética de la producción (cómo deben ser los zapatos: baratos y mal hechos o bien hechos y más caros), la "americanización" de las costumbres (los niños jugando a vaqueros), los barrios de la "mala vida" ahora inundados por la presencia de la droga, la compulsividad del odio social del secuestrador, tan próxima al enfermizo mundo dostoiévskiano, etc.

Como no hay dos sin tres, de la misma manera que antes mencionábamos *Ladrón de bicicletas* y *Umberto D* por sus posibles paralelismos con filmes como *El perro rabioso* y *Vivir*, tal vez podríamos decir que *Dodeskaden* (1970) sería el equivalente a *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950) de De Sica-Zavattini. La aproximación a la vida cotidiana de un mísero barrio de chabolas de una gran urbe es el punto de partida para la recopilación de un conjunto de apuntes que mezclan el realismo más descarnado -prácticamente el miserabilismo- con la fantasía desatada de unos personajes que sólo en ella pueden encontrar algún refugio o escape. Evidentemente, el talante de Kurosawa no es el mismo que el del dúo



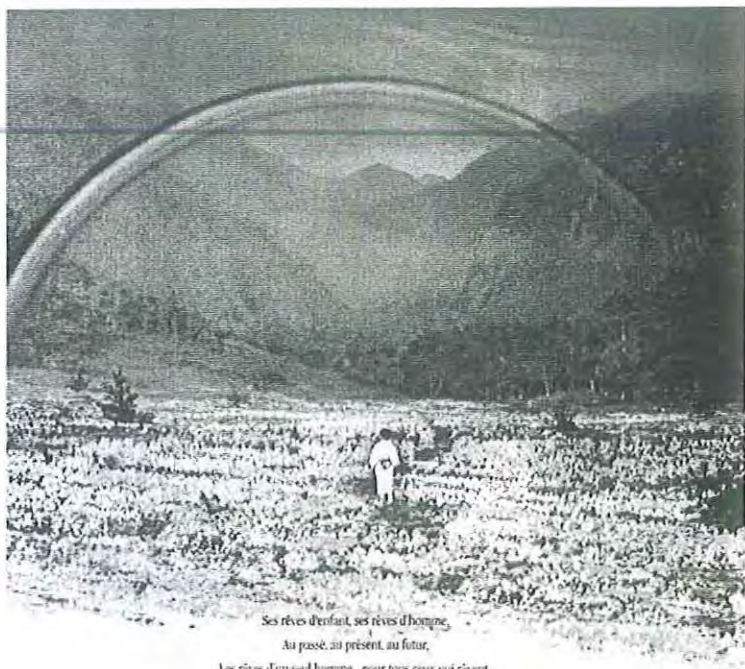
Kagemusha, la sombra del guerrero



italiano, y allí donde radicaba el humorismo humanista ahora aparece un cierto existencialismo pesimista que en su radicalidad acaba apartándose de la realidad. Dejando de lado la supuesta relectura "ecologista" de *Dersu Uzala* (1975), que siempre me pareció más forzada que otra cosa, al confundir el canto a la vejez y a unas formas de vida en su fase de desaparición -aproximadamente en la época en que la victoria japonesa en la guerra contra Rusia significaba la defi-

nitiva irrupción del país en la historia mundial- en el marco de una reflexión netamente panteísta con un simplista ecologismo de manual, *Dodeskaden* abrió un largo paréntesis ocupado por los dos títulos antes citados -*Kagemusha, la sombra del guerrero* y *Ran*- y una clara ralentización de su carrera.

Situado ya más allá del bien y del mal dentro del panteón cinematográfico, los postreros trabajos de



Ses rêves d'enfant, ses rêves d'homme.
Au passé, au présent, au futur,
Les rêves d'un seul homme... pour tous ceux qui rêvent.

STEVEN SPIELBERG Présente

RÊVES

d' Akira Kurosawa

SELECTION OFFICIELLE
CANNES 1990
FILM DOCUMENTAIRE

Une Production A. KUROSAWA "RÊVES D'AKIRA KUROSAWA"
(AKIRA KUROSAWA'S DREAMS) Produit par HISAO KUROSAWA et MIKE Y. INOUE
Écrit et Réalisé par AKIRA KUROSAWA.

COLIBRY STUDIO
DISTRIBUE PAR WARNER BROS. (France) Inc.
FANAVISION
WARNER BROS. ATOME WARNER COMPANY

Kurosawa constituyen mucho más el reflejo de una introspección del cineasta que una voluntad de intervención en la realidad del momento. Cuando menos eso ocurre en el caso de **Sueños de Akira Kurosawa**, donde de forma literal se corporeizan los recuerdos oníricos del propio autor, su amor por la pintura, sus sueños infantiles rememorados, sus pesadillas nucleares (la explosión nuclear y el monte Fuji) o la utopía de la disolución en la naturaleza, que no es más que la disolución en la muerte, tan próxima desde su perspectiva. Unas pesadillas que reaparecen en **Rapsodia de agosto** (1991), donde el recuerdo del holocausto de Nagasaki se mantiene vivo en esa simbólica relación entre una hermana y su hermano emigrado a Hawai (allí en Pearl Harbour, donde ocurrió el principio del fin) y sobre todo en la transmisión de ese recuerdo hacia sus nietos, en la documentalística visita a los restos del bombardeo de la ciudad; parecería que dentro de esa fase testamentaria de Kurosawa uno de sus legados fuese impedir el olvido, más allá del odio pero sin dejar que el recuerdo se desvanezca. Y tal vez ese replegarse hacia sí mismo, hacia un universo personal donde realidad, recuerdos, sueños e ilusiones alcanzan su fusión -en cierto modo como también ocurrirá en **Madadayo** (1993), su postrero film en torno a la relación entre un anciano profesor retirado y sus alumnos en plena guerra- adquiere el neto valor testamentario de un auténtico humanista que hizo cine. Eso le permitió desbordar cualquier nacionalismo estrecho -olvidemos lo de la occidentalización...- pero también integrar la cultura cosmo-

polita (sobre todo aquella como la de Shakespeare y Dostoievski que ahonda en las profundidades de la condición humana) en una tradición y cultura tan ricas como la japonesa, no al servicio de la performatividad técnica y económica, como ha ocurrido en el Japón contemporáneo, sino desde una dimensión radicalmente humanística.

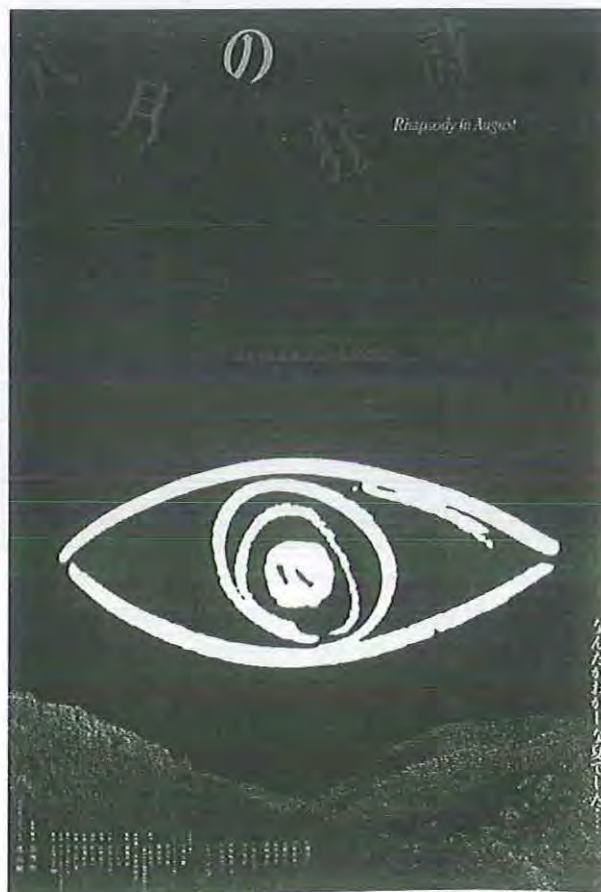
NOTAS

1. AA.VV: "Entretien avec Akira Kurosawa", en *Akira Kurosawa*, Études Cinématographiques, n° 164-169, ed. Minard, París, 1990, pág. 7. Esa entrevista fue publicada originalmente en dos partes en la revista japonesa *Kinema Jumpo* en los números de abril de 1952 y febrero de 1953.

2. Una aclaración: los interrogantes o las comillas en torno a la condición "histórica" de muchos filmes de Kurosawa -y de otros muchos cineastas, por supuesto- quieren indicar la diferencia entre la mera situación en el pasado de cualquier anécdota argumental -hablaríamos pues de un historicismo débil o de primer grado- y aquellos otros filmes que pretenden constituirse en un discurso histórico, esto es, incluso más interpretativo que no meramente reconstitutivo del pasado.

3. *Akira Kurosawa*, Flammarion, París, 1990.

4. En los momentos finales de la guerra Kurosawa rodó **Los hombres que caminan sobre la cola del tigre** (1945), a partir de una obra de teatro *kabuki* situada en el Japón medieval.



Rapsodia en agosto

5. Recuérdese, aunque sea bajo clave de comedia coral, un título posterior como *Una domenica d'agosto* (1949), de Luciano Emmer

6. Akira Kurosawa, ed. Cátedra, Madrid, 1992, pág. 47.

7. Monterde, José Enrique: "La memoria del pueblo japonés", *Dirigido por...*, n° 118, octubre 1984, pág. 25.

8. *Ibidem.* pág. 25.

9. "Si *Rashomon* mantiene hoy alguna vigencia, más allá de su espléndida potencia visual, de su interpretación y de su papel histórico, será por representar otro tipo de respuesta a las mismas preocupaciones que latían tras *El perro rabioso*. *Rashomon* es un descenso al mundo posterior al apocalipsis; las imágenes más alucinantes del film no son las del recuerdo, sino las del tiempo presente. Esos como naufragos reunidos bajo una implacable e insistente lluvia semejan los desgraciados supervivientes de un apocalipsis nuclear; sólo tras Hiroshima y Nagasaki puede entenderse en toda su tragedia. (...) Las consecuencias de la guerra no son sólo materiales sino primordialmente morales. Enfrentarse al mundo nuevo sólo será posible desde la esperanza y la verdad. El pasado está manchado de sangre, y lo que es más dramático, todos se sienten culpables; no existe ya la inocencia, ni siquiera los muertos claman por su inocencia. (...) Todos tienen culpa de la muerte del viajero, desde el bandido al espectro. (...) No encontrar la verdad significa no comprender ese pasado reciente y no tener unas bases para el futuro, para la esperanza". *Ibidem*, pág. 26.

10. *Ibidem*, pág. 28.

11. *Écran* 79, n° 84, octubre 1979, pág. 59.

12. Kurosawa declaró respecto a este film: "Entre los 'cerdos' de este mundo, los que utilizan la estafa son peor que los otros. Bajo la cobertura de una organización, cometen el mal hasta un punto inimaginable para la gente común. He pensado que no era inútil desvelar las intrigas engendradas por este crimen. Trabajando, sin embargo, he encontrado que había un límite no rebasable y que no he podido ir hasta el final de mis intenciones. Detrás de los 'cerdos' se esconden las relaciones políticas que se encadenan unas a otras y cuyo desvelamiento habría podido influenciar mi oficio. Estoy desolado por mi falta de perseverancia en esta vía cuando comparo mi film con obras extranjeras de este tipo, sobre todo americanas, que gozan de una gran libertad de palabra", en "Notes à propos de mes films", *Études Cinématographiques*, n° 165-169, ed. Minard, París, 1990, pág. 21.

13. En ese sentido escribe Michel Estève: "Lejos de ser de orden social, el empeño más profundo de *El infierno del odio* es de orden metafísico. (...) El mecanismo de la encuesta policial no era más que un molde, la evocación de los barrios pobres el pretexto para la elección de un decorado: la sátira social se borra ante una parábola del paraíso perdido. La transcripción literal del título dado por Kurosawa a su film es 'El paraíso y el infierno'. (...) Para el industrial, el paraíso se ha transformado en infierno (véase el primer movimiento del film) sin que muera la esperanza de vivir. Para el interno, el infierno no puede metamorfosearse en paraíso pues la esperanza se ha reducido a la satisfacción del odio", en "Une parabole du paradis perdu", *Études Cinématographiques* n° 165-169, ed. Minard, París, 1990, pág. 98.

今、忘れられているとても大切なものが、ここにある。



まあただよ

黒澤明監督作品

Madadayo