

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
ENTRE LA SUPERFICIE Y LA PROFUNDIDAD

Autor/es:
Santos Zunzunegui

Citar como:
Santos Zunzunegui (2003). ENTRE LA SUPERFICIE Y LA PROFUNDIDAD.
Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41339>

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

Entre la superficie y la profundidad

El arte cinematográfico de Akira Kurosawa

Santos Zunzunegui

"Japoniako zinegileetatik mendebaldirrena" gisa hartu izan dute Kurosawa. Bere lanari ia beti lagundu izan ohi diote topiko batzuk, urmael baten uhinen antzera ideia horren inguruan mugituz. Hala eta guztiz ere, bere filmografia aztertuz gero errealitatea dezente konplexuagoa dela ikusiko dugu.



Kagemusha, la sombra del guerrero

20

NOSFERATU 44-45

Los avatares de la distribución cinematográfica en nuestro país, siempre tan insensible ante la idea de ofrecer al espectador medio apenas otra cosa que una representación suficiente del cine adscrito a lo que se conoce como *mainstream cinema* (en otras palabras, cine de Hollywood, con independencia de su lugar geográfico de origen). pueden considerarse responsables de que para nosotros la cinematografía japo-

nesa siga siendo esencialmente una gran desconocida. Hasta el punto de que durante mucho tiempo (y aún hoy en día) el imaginario del cinéfilo español más o menos advertido apenas haya reservado espacio en su interior para tres nombres en los que ha venido a coagularse la idea que nos hacemos, en términos históricos, del cine producido en aquellos confines del mundo: Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, con la ventaja a favor de este



último de que su cine se ha beneficiado, en su contacto con los espectadores occidentales, tanto de su supuesta (pero, como veremos, falsa) mayor adecuación a los cánones de la "occidentalidad", como del hecho de que su obra se haya prolongado hasta la década de los años noventa del pasado siglo, mientras que la de los otros dos cineastas se clausuró en fechas tan lejanas como mediados de los cincuenta en el caso de Mizoguchi o principios de los años sesenta en el de Ozu (1).

Sin duda estos tres cineastas se han convertido con el paso del tiempo en los iconos de una cierta "japonesidad" culta, representantes *malgré soi* de la idea que en occidente nos seguimos haciendo de un cierto exotismo lejano en el que conviven, en un equilibrio complejo e inestable, el respeto y cultivo de tradiciones ancestrales con el capitalismo exacerbado, el desarrollo técnico y la aculturación galopante, "japonesidad" conflictiva que se ha tratado de controlar significativamente mediante dos movimientos opuestos. El primero, del que ofrece un ejemplo perfecto André Bazin cuando, al calor de las primeras exhibiciones en Francia de **Rashomon** (1950), que, como es bien sabido, es el film que sirvió para abrir la vía de occidente al cine japonés, adelantó la idea, en sus ya clásicas páginas de 1952 sobre esta obra de Kurosawa, de la convergencia en **Rashomon** de la universalidad fundamental, estética y gramática, del vocabulario cinematográfico manejado por el cineasta, con esa "japonesidad" (para decirlo, de nuevo, a la manera barthesiana) que Bazin pensaba se ponía de manifiesto en aspectos tales como la elección del tema, el uso expresionista del sonido, la gestión rítmica de la acción o en el estilo trágico de la interpretación. Poco tiempo después Jacques Rivette, con motivo de la llegada a Francia de las primeras películas de Mizoguchi a finales de los años cincuenta del siglo pasado (películas que, de hecho, eran las que correspondían al final de la dilatada carrera del cineasta nipón), al interrogarse sobre qué es lo que nos afectaba a nosotros, espectadores occidentales, en una obra que, en principio, nos habla en una lengua extranjera, nos relata extrañas historias ajenas a nuestras costumbres y hábitos, respondía, con argumentos similares a los de Bazin, afirmando que, como el de la música, también el de la "puesta en escena" es un idioma universal. Por tanto era éste y no el japonés el lenguaje que había que aprender para comprender "el de Mizoguchi".

Diametralmente opuesta a esta actitud estaría la que proclama la excentricidad radical del cine japonés (y, por razones de precisión, la amplitud de la expresión "cine japonés" quiero, ahora, limitarla prudentemente a la obra de los tres maestros citados) con relación a los supuestos cánones que regulan la producción cinematográfica en occidente, de tal manera que *"para un*

observador lejano" -por utilizar la expresión hecha célebre por Noël Burch (2)- el "imperio de signos" visuales que nos llega desde los confines de Oriente, puede y debe ser visto y evaluado como una alternativa conceptual a las prácticas y convenciones que han venido configurando el sistema estandarizado en el que se ha convertido el cine producido bajo la égida de la cinematografía americana clásica y que, sin duda, tras sufrir no pocos avatares históricos sigue siendo el dominante en las pantallas del mundo globalizado. De esta manera se pensaba el cine japonés como esencialmente "extraño" al "cine de todos los días" y se lo ubicaba en un territorio de resistencia a las prácticas inscritas en el interior de lo que el propio Burch había bautizado bajo la aparatosa denominación de "modo de representación institucional" (MRI).

Por eso, si no queremos caer prisioneros de una dicotomía que nos obligaría bien a reconocer nuestra esencial extrañeza ante unas obras que aparecerían ante nosotros como aerolitos dotados de la opacidad que les confiere el desconocimiento de sus orígenes, o bien a dar por resuelto antes de que se plantee el



Rashomon





problema de la heterogeneidad de unos productos culturales que, sin duda, responden (al menos en parte) a normas específicas que requieren ser primero explicitadas y luego comprendidas en su alcance estético, no se me ocurre mejor manera que proponer un sistema de trabajo que, primero, "*caracterice adecuadamente los elementos*" que forman el corazón estilístico de los filmes de esos cineastas señores, que, a continuación "*explore la historicidad de la aparición*" de esos rasgos constituyentes y, finalmente, vaya más allá del mero inventario de "formas de hacer" (pozo en el que se abisman las lecturas neoformalistas) para "*mostrar cómo esas formas hacen eco, prolongan, transforman y convierten en términos cinematográficos*" elementos que provienen tanto de la tradición cultural específica como de áreas conceptuales diversas. Todo ello con la finalidad de mostrar cómo en las formas producidas por cualquiera de esos cineastas, y en concreto en la obra de Akira Kurosawa, se expresan diferentes "formas de la japonesidad".

No debe resultar extraño para nadie que, en este contexto de relativa indefinición sustantiva del objeto de estudio, hagan su aparición todo tipo de estereotipos que permitan el aparente control de la obra de cada uno de los autores convocados. Me parece que, precisamente uno de los más extendidos, es el ya citado y que sostiene que la obra de Akira Kurosawa supone el mayor grado de occidentalización detectable entre los cineastas japoneses de mayor relevancia histórica.

¿Cuáles son los motivos que suelen aducirse en favor de semejante lugar común? Su simple enumeración pone de manifiesto la superficialidad de los mismos. Veámoslo de cerca: primero, la admiración, reiteradamente expuesta, de Kurosawa por el cine americano y por un artista como John Ford y su interés declarado, en el campo de la literatura, hacia obras, tan diversas, como las de George Simenon o Leon Tolstoi, primero; su adaptación a la pantalla de autores tan centrales en nuestra tradición cultural como son Shakespeare, Gorki y Dostoievski -se tiene buen cuidado de dejar fuera en esta lista a Evan Hunter, que le facilitó el argumento de **El infierno del odio** (1963), dado su escaso pedigrí cultural-, después; la utilización en algunos de sus filmes de las estructuras del *thriller* o el *western* tal y como las codifica el cine yanqui de la época dorada, finalmente. Lo que, además, ha terminado recibiendo una curiosa vuelta de tuerca al encontrarse obras (y no de las menores) del maestro japonés tanto en el origen de ciertas perversiones genéricas posteriores, como puede ser el caso del *spaghetti-western*, en la medida en que el primer gran film de Sergio Leone -**Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964)- era un inconfeso plagio de **Yojimbo** (1961) como en el punto de partida de *remakes* más o menos brillantes -**Los siete samuráis** (1954)/**Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960); **Rashomon/Cuatro confesiones** (*Outrage*; Martin Ritt, 1964)-, además de proporcionar otra de sus películas, en concreto **La fortaleza escondida** (1958), buena parte del esqueleto narrativo de la ce-

lebérrima obra de George Lucas -que años más tarde financiaría parcialmente *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980) junto con Ford Coppola- *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977).

En resumidas cuentas el tópico se sustenta sobre la poco probada afirmación de que los gustos de un autor nos dicen algo sensato sobre el sentido de su obra y sobre las "formas" que adopta la misma, en un caso; la vieja idea de que la intriga narrativa de superficie y la dimensión temática de las películas, como elementos fundamentales que pueden ser tomados en préstamo, son lo que configura básicamente a un autor, en otro; la incapacidad para ver las torsiones significativas a las que se someten los rasgos definitorios de un género que se simula aceptar en un principio, en el tercero.

¿Es posible ir un poco más allá? ¿Desde qué ángulo plantear un acercamiento productivo al complejo problema de la doble inserción de una obra, al mismo tiempo, en una tradición artística precisa y en un universo dominado por la existencia de un lenguaje que parece haber sido codificado con carácter de validez general? Para intentar responder estas preguntas puede resultar útil volver sobre las consideraciones de Bazin antes citadas acerca de lo "propriadamente japonés" del cine de Akira Kurosawa. No hace falta insistir mucho en el hecho de que, por ejemplo, los dos últimos aspectos destacados por el crítico francés (los vinculados con el uso del sonido, primero, el ritmo y la acción, después) apuntan

en dirección de la vinculación de la práctica del cineasta con toda una serie de técnicas, típicas del teatro *Nô*, que conducen a la utilización de los efectos sonoros como manera privilegiada de amplificar los efectos de una acción presentada de manera sustancialmente estilizada o a convertir cualquier ínfimo movimiento, situado en un contexto de radical hieratismo, en una expresión privilegiada de la más intensa violencia (3). Un ejemplo memorable de la primera de dichas actitudes puede observarse en una película como *Ran* (1985), en el momento del ataque al Tercer Castillo, cuando Kurosawa decide representar la primera parte de dicho asalto privando a la escena de cualquier ruido realista para dejar que sea la música de Toru Takemitsu la que se haga cargo del *pathos* de la situación (se nos priva, por ejemplo, del sonido de la descarga de fusilería que acaba con las mujeres del anciano Hidetora Ichimongi que interponen sus cuerpos entre su señor y los asaltantes). Los ruidos sólo retornarán con el asesinato por la espalda de Taro, primogénito del clan Ichimongi, abatido de un disparo por uno de los sicarios de su hermano. A partir de ese momento, el espacio sonoro del film se torna de nuevo "realista", combinándose el ruido de los fusiles, el silbar de las flechas, el crepitar de las llamas y el rugido del viento, con el bajo continuo proporcionado por la música no diegética sobre la que se desliza el sonido sibilante de maderas y metales, todo ello acordado en una irrefutable representación del caos al que alude, precisamente, el título del film.



Ran



Todavía cabría añadir algo mucho más sustancial. Es fácil identificar como uno de los estilemas básicos que atraviesan toda la obra de Kurosawa la gestión personalísima del incremento y la disminución de ritmos que se refieren no sólo a la relación entre planos de larga o corta duración en el interior de una misma secuencia, sino que se extienden al esqueleto estructural de cada film. Esquema organizativo que da lugar a un juego que, las más de las veces, adopta la forma de una explosiva dialéctica entre retención y descarga, bien patente en obras como **El perro rabioso** (1949) o **Trono de sangre** (1957) y que puede encontrarse, tal cual, en no pocos de los deportes tradicionales de Japón como el sumo o el judo. Si a esto le añadimos la sabia combinación entre repetición y diversidad del conjunto de parámetros movilizados en la puesta en escena (y que van desde aspectos como el tamaño de los planos, los ángulos de filmación elegidos, la posición y movimientos de los actores, hasta otros a los que ya he hecho alusión como son las configuraciones cromáticas seleccionadas o la selectividad del universo sonoro convocado), tendremos una primera idea del peso específico de esa dimensión, que podemos denominar, de manera aproximativa, musical, y que, en el trabajo de Kurosawa, se superpone siempre al estricto nivel narrativo. De esta manera se contribuye a explicitar una fuerte voluntad formal que constituye en auténtica "música visual" el conjunto de rasgos audiovisuales manipulados por el cineasta antes, incluso, de que éstos se configuren como figuras de un relato.

Con respecto a la manera en que la acción se vincula con la dimensión plástica de la imagen en la obra de Kurosawa, bastaría recordar el plano de arranque de **Kagemusha, la sombra del guerrero** para caer en la

cuenta de cómo se combinan inmovilidad y movimiento a lo largo de un largo plano estático de casi seis minutos de duración en que se confrontan el poderoso Shingen Takeda, su hermano Nobukado y el ladrón llamado a ocupar más adelante el rol de "sombra" del gran señor feudal. En este plano-secuencia, en el que se ponen en escena todos los temas fundamentales que la película va a desarrollar a continuación, se utiliza de forma magistral y extraordinariamente económica la combinación del hieratismo de una composición organizada en torno a una sabia y simplicísima estructura triangular con los estallidos de ira de la "sombra", cuyos desplazamientos en semicírculo o arrojándose al suelo sirven para expresar la tensión que opone y hermana, al mismo tiempo, al ladronzuelo y al cruel señor de la guerra.

Pero si hablamos de efectos de composición plástica sin duda uno de los puntos más altos del arte del Kurosawa de madurez se encuentra en la primera parte de **El infierno del odio** (4). Este sorprendente film, que parte de una banal idea de corte policíaco, no sólo presenta una construcción narrativa inusual (se divide en dos partes bien diferenciadas, en las que a la claustrofobia de la primera se le opone la más "aireada" y dinámica apariencia de la segunda), sino que presenta un magnífico uso de la pantalla horizontal del Tohoscope, sobre todo en la primera parte de la película, que sucede, prácticamente en su integridad, en el gran salón, abierto al exterior sobre la gran ciudad a través de grandes ventanales, del industrial zapatero Kingo Gondo. Detengámonos un instante en los momentos que giran en torno a la tercera llamada telefónica efectuada por el secuestrador del hijo del chófer del empresario. La escena se abre con un amplio plano que ubica en los extremos del encuadre a Gondo y a Kawanishi, su hombre de confianza, al que va a enviar a Osaka con el dinero que le permitirá hacerse con el control definitivo de la empresa Calzados Nacional. Plano que define el espacio de la escena en puros términos de proscenio teatral, hecho subrayado por la abolición de la "cuarta pared" (Kurosawa elige como punto de vista principal para la escena el lugar imposible de la pared que se sitúa tras un gran sofá) y por el hecho de que los visillos que cubren los grandes ventanales estén cerrados, lo que contribuye a que el espacio adquiera una fuerte dimensión claustrofóbica. Hasta el punto de que todo lo que va a seguir se puede evaluar en términos de entradas y salidas de campo (el fuera de campo funciona a modo de "bambalinas cinematográficas") y desplazamientos por el "escenario": Cuando el subordinado de Gondo está a punto de abandonar la habitación suena el teléfono, lo que propicia la entrada en escena del expectante chófer y de los miembros de la policía desplazados a la mansión de Gondo. Precisamente la irrupción de éstos facilita, mediante un *raccord* en movimiento, el paso



El infierno del odio



Kagemusha, la sombra del guerrero

al tercer y postrer plano de la escena. Este plano está concebido a la manera de una serie de "estaciones" (se trata, propiamente, del vía crucis de Gondo) en las que las distintas ubicaciones de los personajes, sus combinaciones, sus apariciones en campo y sus desplazamientos por el mismo se harán cargo de la evolución de la construcción narrativa. Pasaremos así de ese grupo compacto formado por Gondo, los tres policías y el chófer agrupados en torno al teléfono, a un segundo estadio que descubre al fondo, en profundidad de campo (aquí utilizada como elemento de refuerzo dramático), a la esposa de Gondo. A continuación, un tercero, obtenido mediante un encuadre, aislará a Gondo y Kawanishi mientras escuchan el discurso del secuestrador. Un cuarto se focalizará sobre la petición del chófer que, tras haber oído la voz de su hijo, no puede reprimir el solicitar a Gondo que pague el rescate pedido. Un quinto momento nos mostrará a Gondo que recorrerá una parte del salón abrumado por las dudas mientras el chófer, que terminará suplicando de rodillas, insiste en su demanda. La entrada en campo de la esposa de Gondo, que consolará al abatido empleado ("*yo le pediré que te ayude*"), señalará una nueva "estación". Cuando el hijo de Gondo -amigo del secuestrado- aparezca en escena despertado de su sueño por los gritos, Gondo tomará la decisión de posponer la operación financiera y dedicar su dinero al rescate del secuestrado. El encuadre final, que reproduce el del primer plano de la escena (con la diferencia de que ahora el espacio horizontal de la pantalla se encuentra lleno de personajes estratégicamente situados), nos permitirá ver cómo Gondo sale de la habitación, no sin antes haber cogido a su hijo en brazos. Una arcaica cortinilla cerrará la escena tras de la cual la suerte de Gondo estará echada (5).

Con todo, me parece que no es en estos aspectos, con ser importantes, donde puede rastrearse la manera extremadamente original en la que Akira Kuro-

sawa reformula, a través de su trabajo específicamente filmico, sus vínculos con la tradición cultural que le sirve de humus. Basta atender a los requerimientos más superficiales que el cine de nuestro autor realiza al espectador para caer en la cuenta de que cada una de sus imágenes se presenta ante el mismo como dotada de una fuerte impronta "visual" que la vincula, explícitamente, con la historia de la representación plástica tal y como ha venido constituyéndose históricamente en Japón. Representación plástica que se asienta, como veremos de inmediato, sobre una personalísima gestión del espacio filmico que debe no poco a la transcripción de ciertas técnicas pictóricas en puros términos cinematográficos.

Planteado el tema con gran rapidez puede decirse que Kurosawa combina dos tradiciones de origen pictórico, en personalísima síntesis. Una primera, que encuentra un ejemplo privilegiado en los *emaki-mono* (que alcanzaron su apogeo en los siglos XII y XIII), pinturas realizadas sobre rollo vertical u horizontal en los que se desplegaba, en ausencia de límites que aislaran cada acción de las inmediatamente anteriores o posteriores, una composición, sabiamente orquestada (y hay que tomar esta expresión en su sentido estrictamente musical), en la que cuenta, tanto o más que la historia que se narra, la "puesta en forma" de la misma. Sin duda, en los encuadres de Kurosawa, llenos de composiciones excéntricas, dominados por una notable asimetría compositiva y tensados mediante un vigoroso equilibrio de complejas líneas oblicuas contrapuestas, podemos oír un eco de esas pinturas arriba evocadas. Baste comparar la presencia de estos rasgos estilísticos en filmes como *La fortaleza escondida* (1958), *Kagemusha, la sombra del guerrero* o *Ran* con la manera en la que este tipo de problemas se plantean y resuelven en ciertas obras señeras de la pintura japonesa como el *Incendio del palacio Sanjo* (de la serie *Cuentos de la insurrección Heiji*, siglo XII, museo de



Boston) para poder medir la cercanía del arte de Kurosawa con una de las más exquisitas tradiciones visuales de su país.

La segunda línea explorada por Kurosawa para la "composición" plástica de sus obras tiende a vincularlas con el arte del *sumi*. El *sumi* o pintura a tinta, exagera, mediante el peso del "rasgo caligráfico", esa dimensión común a gran parte del arte japonés por la que se tiende a prescindir de la profundidad de campo, del volumen y de las sombras a la hora de producir un mundo en el que se privilegia la línea de acción sobre la perspectiva, y donde se deja en un segundo plano el aspecto de las figuras para destacar la esencial dimensión plana de las manchas y signos que conforman las configuraciones visuales.

Para producir este efecto, Kurosawa filma, sistemáticamente, gran parte de sus escenas con potentes teleobjetivos que le permiten tratar la pantalla como auténtica página en blanco, sobre la que los desplazamientos de los actores funcionan como trazos, como pinceladas puras capaces de condensar, en un gesto caligráfico, el movimiento y el cambio en estado puro. Dos ejemplos tomados del mismo film: el primero, ubicado en el inicio de **Kagemusha, la sombra del guerrero**, describe el descenso del mensajero que porta la noticia de la interrupción del suministro de agua a los cercados desde lo alto del castillo hasta el lugar en que se concentran los generales sitiadores. Escena en la que la agitación del suceso descrito es expresada mediante la "escritura"

que el gesto físico del actor es capaz de trazar sobre el soporte interminable del celuloide. La decena de planos filmados con teleobjetivo (lo que aplana la composición enfatizando las manchas de color que la organizan) que forman la escena -y que Gilles Deleuze (6) considera, con justicia, como un "*trazo único*" y "*rúbrica personal de Kurosawa*"- registran el histórico descenso de un soldado que atraviesa, teñido de color marrón a causa del barrizal en que se ha venido moviendo, los lugares ocupados por las tropas (cada grupo o compañía señalado por un color diferente) agolpadas junto a las murallas. El efecto conseguido se asemeja al de un pincel que trazara una línea ondulante y vertical sobre un espacio interminable. Con lo que el uso del teleobjetivo deja de ser el instrumento de simplificación del rodaje utilizado por tantos cineastas para convertirse en una manera de reconciliar el pasado con el presente a través de una tecnología que se pone al servicio de la tradición. El segundo, que insiste en la misma dirección, se encuentra en el desenlace del mismo film: en la gran batalla final, Kurosawa juega la carta de la elipsis para escamotearnos el núcleo del drama y concentrarse en los preliminares y las postrimerías del enfrentamiento entre los ejércitos de los clanes rivales. Pero no se limita a desplazar el centro dramático de la escena del núcleo previsible hacia aspectos a priori secundarios, sino que elige filmar esos antecedentes y consecuentes (en especial los primeros) de tal manera que tanto la aproximación de los ejércitos rivales como la descripción del horror y la destrucción que siguen a la batalla, se convierten en un autén-



Kagemusha, la sombra del guerrero

tico "ejercicio caligráfico" que subraya la dimensión plástica de la escena enfatizando la estilización de la misma. Porque, ya es hora de decirlo, Kurosawa está lejos de ser un cineasta realista en el sentido convencional del término. Antes bien, forma parte de ese grupo de artistas para los que no existe otra "realidad" que la de la pantalla, concebida como un espacio por llenar tanto en términos narrativos como plásticos.

Un último aspecto a destacar permite medir, definitivamente, la manera en que toma forma la ya citada "japonesidad" de Kurosawa. Estoy pensando en su manera de entender y usar una de las reglas de oro que han servido para definir la estilística que se suele predicar como constitutiva del cine de occidente. Me refiero a la famosa línea de los 180° y a su corolario que organiza el espacio del relato en una semicircunferencia ideal, sucesivamente explorada por una cámara que goza de una ubicuidad tan notable como limitada. Se sabe que Kurosawa suele filmar sus escenas con varias cámaras (generalmente tres), lo que le permite no sólo gozar de un rodaje en continuidad, sino también, y esto es lo realmente importante desde mi punto de vista, desagregar el espacio de la acción desde puntos de vista que suelen salirse de lo establecido en términos canónicos. Muy notoria en sus filmes rodados en cinemascope (formato del que no resulta enfático afirmar que es uno de los grandes maestros) es la existencia de encuadres que balancean de manera poco ortodoxa (si se me permite la expresión) la verticalidad del actor con la horizontalidad de la pantalla, o que (en nuevo guiño a la historia mediante la referencia al *ukiyo-e*) cortan los cuerpos, en lo que es menos un desprecio confesado a ciertas reglas compositivas de obligado cumplimiento en el cine occidental que el uso de una opción estética firmemente documentada en la pintura oriental.

De esta manera, mediante el uso de varias cámaras, se consigue evitar la retórica del plano/contraplano para elaborar una auténtica "poética del espacio" que, en palabras de Gilles Deleuze, puede dar lugar al nacimiento de un "espacio-aliento" en el que cuenta más su dimensión conflictual que su característica (vital en el cine clásico occidental) de marco ideal, continuo, capaz de unificar sensiblemente la narración. Bien entendido que para Kurosawa no se trata tanto de violar una regla como de mantenerse "al margen" de toda preceptiva prefijada. Un rápido ejemplo, también tomado de *Kagemusha, la sombra del guerrero*, puede ilustrar esta toma de postura: cuando en el contexto del enfrentamiento entre los clanes Takeda y Nobunaga, el señor de este último clan recibe la noticia de la muerte de su rival Shingen, antes de decidir el ataque a sus enemigos pronunciará una oración fúnebre en la que rendirá un homenaje a su antagonista. La escena, rodada hasta



ese momento con exquisito respeto a la preceptiva convencional, estallará a través de una serie de saltos de eje imprevistos, de tal manera que cada cambio de plano que ritma el recitado acerca de la caducidad de la vida humana a que se entrega el personaje se sitúa en perfecta concomitancia con el contenido vehiculado por el discurso explícito. Además, estos saltos de eje son tanto más interesantes en la medida en que expresan de forma radicalmente cinematográfica el conflicto interior del personaje, escindido entre sus lazos con las tradiciones y su alianza con los misioneros jesuitas y su conversión al catolicismo.

Sin embargo, uno de los más efectivos (por su extrema simplicidad, que lo hace pasar casi inadvertido) usos de esta estrategia lo encontramos en una de las secuencias nodales de *Barbarroja* (1965) (7). El curtido médico Kyojo Nihide, conocido con el apodo de "Barbarroja", reclama la presencia de uno de sus jóvenes colegas (Naburo Yasumoto, que considera que, por su formación y extracción social, estaba destinado a ejercitarse en un hospital menos menesteroso) para que le ayude a atender a un anciano moribundo a causa del cáncer. Tras pedirle que realice un diagnóstico del mal que aqueja al paciente, diagnóstico que el veterano galeno deberá rectificar, Barbarroja colocará al dubitativo e inexperto doctor ante el hecho de que la enfermedad de cualquier ser humano hunde sus raíces en las miserias de la vida social, para, finalmente recordarle que *"nada hay más solemne que los últimos momentos de la vida de un hombre"*. Buena parte de la escena que se ha abierto con la cámara situada, en el estrecho espacio en que sucede la acción, en el lado del lecho que ocupa Barbarroja, está resuelta mediante una serie de sencillos planos y contraplanos que recortan las cabezas de los dos interlocutores sobre el fondo neutro de las paredes del habitáculo y que sitúan al espectador de acuerdo con un eje que deja a ambos médicos a la derecha de dicho eje. Justo en el momento en

que, tras haber apuntado hacia las causas sociales de la enfermedad, Barbarroja comience a relatar la historia particular del moribundo, la cámara de Kurosawa establecerá un nuevo punto de vista en el que se combinan dos elementos: el plano incluye a los dos médicos y al paciente en un encuadre que reproduce simétricamente el de apertura de la secuencia (se ha vuelto el espacio como un guante, viajando el espectador al otro lado del camastro en un giro de 180°) y se establece un nuevo eje entre los dos personajes principales, que ahora quedan ubicados a la izquierda del mismo. De esta manera tan discreta como efectiva, Kurosawa encuentra un equivalente visual para el terremoto emocional que pone en crisis las convicciones del joven médico. Cuando Barbarroja abandone la escena, reclamado para atender una urgencia, Yasumoto quedará cara a cara con la singularidad radical de la experiencia de la agonía humana, apenas hecha de otra cosa que de estertores y rechinar de dientes.

¿De qué hablamos, por tanto, cuando hablamos de la occidentalización del cine de Akira Kurosawa? Como ya hemos dicho al principio de este texto, de un auténtico estereotipo. Por mi parte tampoco querría reivindicar aquí su estricta "japonesidad" entendida, en expresión de Roland Barthes, como una "especie de identidad enfática" de Kurosawa. Simplemente hacer notar que la obra de un autor (de un gran artista) es siempre la reescritura de parámetros provenientes de horizontes muy diversos y que, quisiera insistir en esta idea para terminar, no sólo se extraen del campo filmico. Por eso es vital caer en la cuenta de que el cine es un avatar más de un problema que no es (no puede ser) cinematográfico, sino la actualización del problema virtual (y mucho más general) de la representación visual. Problema que recibe respuestas históricas diversas según épocas, países y, cómo no, autores. Kurosawa es, sin duda, momento privilegiado de una de esas respuestas, en la que se reformulan los elementos de una antigua cultura y se los transforma al ponerlos en contacto con una moderna tecnología.

Kurosawa, por otra parte, se ha expresado siempre con claridad meridiana, poniendo el acento en la dimensión estilizada de su trabajo filmico, apartado de cualquier noción superficial de "realismo": "No me considero un realista. Me esfuerzo por serlo, pero no lo soy. No consigo nunca ser realista porque soy sentimental. Me siento vinculado profundamente a las artes plásticas, a la belleza. No puedo mirar friamente la realidad".

NOTAS

1. Por supuesto, hay que recordar el caso de la popularidad de que gozó entre nosotros Nagisa Oshima, por razones que todos recuerdan, a finales de los años setenta del pasado siglo con motivo de su renombrada *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, 1976). Otro tema aparte es el éxito de géneros como el *manga* y ciertos dibujos animados de origen nipón.

2. Burch, Noël: *To the Distant Observer*, Scolar Press, Londres, 1979.

3. Kurosawa hablando del teatro *Nô*: "Hay en el *Nô* un cierto hieratismo: hay el menor movimiento posible. De esta forma el menor gesto, el menor desplazamiento, producen un efecto realmente intenso y violento" (en "Kurosawa: Declaraciones", *Contracampo*, n° 21, pág. 61).

4. La traducción literal del título sería, en castellano, "Cielo e infierno", lo que se ajusta muy bien a la opción espacial fundamental que sitúa en lo "alto" de una colina que domina la ciudad la casa del acaudalado Gondo y "abajo", en los "bajos fondos", el claustrofóbico tugurio en que vive el criminal.

5. Burch, tan sensible a las opciones formales de Kurosawa, evaluará el "contenido" del film (bien sintetizado en esta escena) con las siguientes palabras: "Fiel a la ideología que ha dominado las películas de Kurosawa desde sus inicios, ésta nos dice que 'hay mucha miseria entre nosotros pero nuestra policía es excelente' y que 'un chófer puede ganar menos que un capitalista pero la diferencia de clases puede borrarse mediante la buena voluntad y la solidaridad humana'" (*Op. cit.*, pág. 320).

6. Deleuze, Gilles: "El aliento en Kurosawa: de la situación a la pregunta", en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984, págs. 264-269.

7. Esta película es despachada por Burch (*Op. cit.*, págs. 320-321) en su, por otra parte, preceptivo análisis de la obra de Kurosawa con un lapidario juicio difícil de compartir: "Este film tiene poco que recomendar más allá de un sensacionalismo catártico típico tanto de los cines americano como japones de los años sesenta y setenta".