

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
LAS BUENAS INTENCIONES

Autor/es:
Luis Miranda Mendoza

Citar como:
Luis Miranda Mendoza (2003). LAS BUENAS INTENCIONES. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41343>

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

Las buenas intenciones

Tres miradas de Kurosawa sobre la literatura rusa

Luis Miranda Mendoza

Kurosawak Dostoievskiri zion miresmenak eraginda egokitu zuen haren obra bat (Ergela) eta bertako pertsonaien herentzia jaso zuen pertsonaietako batzuk karakterizatzeke garaian. Sentitzen zuen miresmen hura Errusiako literaturara hedatu zen eta, izan ere, Máximo Gorki eta Vladimir Arsenieven obra bikainak ere pantailara eramatu zituen.



57

NOSFERATU 44-45

El idiota

A pesar de la honda afinidad confesada por Akira Kurosawa hacia la obra de Fédor Dostoievski, su filmografía cuenta sólo con una adaptación de una de sus novelas, **El idiota** (1951), una película que, sin embargo, se encuentra entre las más discutibles de su carrera. Kurosawa realizó otras dos adaptaciones de textos literarios rusos en dos momentos muy diversos de su carrera: **Bajos fondos** (1957), según la

obra teatral de Máximo Gorki, y **Dersu Uzala** (1975), a partir de la novela de Vladimir Arseniev. No obstante, la simple referencia a la literatura rusa como un todo produce un cómodo y engañoso efecto de *corpus*, cuando, en realidad, el único rasgo común a las tres películas sea su singularidad dentro de la filmografía del director japonés. Al margen del ostensible peso que tiene la palabra en las dos primeras. Hay algo deliberado en este efecto de corpus,

que puede no ser indiferente al hecho de que la devoción de Kurosawa por la literatura rusa haya servido a los exégetas y al propio cineasta como punto de apoyo sobre el que reafirmar la universalidad del maestro como *auteur* cinematográfico. Y más cuando la "monumentalidad" de esos referentes se utiliza como vara para medir la talla del "gigante" del cine japonés. A fin de cuentas, las obras de Tolstoi, Dostoievski, Gorki, e incluso una crónica aventurera novelada como *Dersu Uzala*, ofrecen terreno fértil para el cultivo de "grandes temas" (1).

No obstante, la figura de Dostoievski introduce una clave permanente que recorre toda la filmografía de Kurosawa. Posiblemente, lo mejor de *El idiota* se encuentra casi al final del relato, en la larga secuencia, de más de quince minutos, protagonizada por Akama (Masayuki Mori), el idiota, trasunto del príncipe Mishkin en la novela, afectado por una especie de deficiencia psíquica que lo vacía de toda maldad; Kameda (Toshiro Mifune), Rogochin en el texto literario, ambicioso y brutal, corroído por la idea de que el corazón de su esposa Taeko Nasu (Setsuko Hara), mujer de todos y de nadie, sólo puede pertenecer a Kameda, el hombre puro; y el cadáver de la propia Taeko, trasunto de Nastasia Filippovna en el libro, quien acaba de ser asesinada, al parecer, por su esposo Akama. Secuencia nocturna que acontece bajo la precaria luz de unas velas, en ella los dos hombres, amigos y opuestos a la vez, se hermanan ante el horror. Kameda observa aterrado la pérdida

de la razón de Akama, y ambos caen en un sopor de demencia.

El motivo del doble es, según James Goodwin (2), una de las figuras de la "paradoja", signo dostoievskiano por antonomasia. El doble es paradójico en la medida en que se manifiesta en la intimidad que establecen dos personalidades antagónicas, y en tanto supone un desafío de autoconocimiento. La filmografía de Kurosawa está repleta de dobles: el médico y el gángster en *El ángel borracho* (1948), el policía y el ladrón en *El perro rabioso* (1949), el maestro y el discípulo en *Barbarroja* (1965) o Arseniev y Dersu en *Dersu Uzala*, entre tantos otros. Por ésta y por otras razones, Kurosawa ha merecido ser considerado como un cineasta dostoievskiano.

Gilles Deleuze describe análogamente la filiación de Kurosawa con Dostoievski cuando afirma que los héroes de sus relatos deben hallar los "*datos necesariamente irreales de una pregunta que acosa a la situación*" (3). La paradoja reside en la irrealidad de los datos: un trayecto moral que no logra desvelar los oscuros mecanismos (psíquicos o sociales) que conducen al inevitable desenlace. Paradoja o pregunta, lo que una u otra desvelan afecta siempre, en Dostoievski como en Kurosawa, a la propia condición humana, sometida a la prueba de una situación extrema. Pero, ¿qué es la condición humana? La condición humana es el mal. La posibilidad del mal es lo que nos iguala. Confrontada a la humana posi-



Bajos fondos



bilidad del mal, la subjetividad se abisma en la intuición del horror, hasta bordear la enfermedad y la locura, al menos en Dostoievski. En Kurosawa, este conocimiento es a la vez causa y consecuencia de una exigencia heroica (4).

Ninguna de sus películas se edifica tan explícitamente en torno a la "pregunta" o la "paradoja", como *Rashomon* (1950), obra antiépica con la que *Bajos fondos* guarda más de un parentesco. *Rashomon* no sólo gira en torno a la ausencia de una verdad estable. Gira en torno a la angustia ante la mentira, que se convierte pronto en una enmienda a la totalidad de la condición humana. En este sentido, la historia es para Kurosawa el escenario donde se actualiza el mal. El trastorno que afecta al protagonista de *El idiota*, por ejemplo, no es hereditario o casual, sino la secuela de un trauma de guerra: Kameda había sufrido un *shock* del que no pudo salir cuando se vio a punto de ser fusilado por las tropas americanas. Pero, en todo caso, lo histórico será siempre una variable y la condición humana una constante (5). Lastrado por sus orígenes literarios, el tapiz de la historia se desdibuja en las incursiones kurosawianas sobre *El idiota* y *Los bajos fondos*. Por el contrario, *Dersu Uzala* es un relato indisolublemente vinculado a un paisaje y un drama históricos: la extinción de una forma de vida "natural" bajo el peso de la modernidad (6).

Si para dar cuenta de los conflictos y paradojas de un sujeto enfrentado a dilemas gigantescos Dostoievski desarrolló una forma dialógica antes que descriptiva para sus relatos, se podría aventurar que

el montaje en Kurosawa sigue un principio análogo. Su estilo persigue convertir las relaciones entre lo íntimo y lo social, o entre lo psíquico y lo físico, en un diálogo trágico. La evolución del montaje en Kurosawa merecería un capítulo propio, pero, aun a riesgo de generalizar, puede verse como el trayecto que va desde una retórica basada en la fragmentación del espacio y los cambios de perspectiva, hasta una dialéctica de la acción que absorbe y amplifica el movimiento. En el primer caso, el montaje hace "chocar" los cambios de perspectiva para expresar emociones y significados a través de la disposición de los personajes en el espacio y sus permutaciones. Es la forma que predomina en *El idiota* y en buena parte de *Bajos fondos* que, no en vano, son relatos contruidos sobre la palabra. El segundo se efectúa "sobre" una figura en movimiento, y adoptaría una forma extraordinariamente sofisticada a partir del uso simultáneo de tres cámaras y de focales largas para ciertas tomas móviles, procedimiento ensayado en *Los siete samuráis* (1954) y practicado sistemáticamente desde entonces. El resultado es un potente gesto quebrado -casi un trasunto cinematográfico de la estilizada gestualidad del teatro *Nô*- que absorbe y amplifica la violencia de las acciones, y que, en lugar de cargar las emociones de explicitud y significados, transforma la acción en emoción.

La palabra

Hay en *El idiota*, la película, un déficit de dialéctica. Los comentaristas ven la causa en la literalidad de la



adaptación, demasiado lastrada por su fidelidad al original (7). Este juicio no carece de fundamento. El ensamblaje de imágenes y diálogos es, a menudo, redundante. Asfixiada bajo el peso de la explicación (los personajes exponen los motivos de cada acción y el discurrir de sus más inmediatos sentimientos), las imágenes sólo alcanzan a desplegar un inventario de reacciones congeladas, de expresiones de horror, vergüenza o furia. Tal vez podría demostrarse estadísticamente hasta qué punto es mayoritario el número de veces en que cada corte de montaje nos golpea con la reacción de un personaje ante una frase, para ofrecer luego su correlato en una línea de diálogo que la explica o subraya. Kurosawa intenta atrapar con los encuadres y la planificación la densa circulación de miedos, remordimientos, rencor y amor que se establece desde unos personajes hacia otros y hacia sí mismos. Pero el diálogo dostoiévskiano queda aquí reducido a una suerte de teatro de las emociones, si por tal entendemos un espacio donde éstas no se desarrollan, sino que se exhiben.

La forma elegida por Kurosawa para tan chato despliegue no deja de ser concienzuda y, a veces, espectacular: una planificación muy fragmentada en secuencias de *close-ups* en plano-contraplano, y de planos medios que reúnen y enfrentan a dos personajes en su interior ante la presencia de un tercero. Éste, como "espectador" implicado, hace resonar la lucha dialéctica entablada por los otros dos con sus reacciones, y cierra una especie de esquema triangular susceptible de un cierto número de permutaciones. La figura clave en estos triángulos es Kameda, el idiota. Héroe involuntario de la pureza, su total ausencia de egoísmo desactiva los sobreentendidos y las ocultaciones y, paradójicamente, precipita la lógica del desastre hasta sus últimas consecuencias: la ruptura de Ayako Ono (Yoshiko Kuga), la Aglaia de la novela, y Kayama (Minoru Chiaki), trasunto de Gania; la muerte de Taeko Nasu, la disputada mujer

de mala fama (una insólita Setsuko Hara ataviada siempre como una especie de mujer-vampiro), la locura de Akama...

Tal vez el relativo fracaso del film se cifre en el hecho de que los "datos de esa pregunta" sobre el mal que gobiernan el relato emanan de los diálogos sin traducirse en acciones -a diferencia de lo que ocurre en los más discursivos filmes de Kurosawa-, acaso por la propia naturaleza del texto de Dostoievski. Se diría que el prólogo introductorio que aparece después del encuentro de Akama y Kameda (texto escrito y *voice over* de narrador) es ya demostrativo de las dificultades de Kurosawa para dar una forma audiovisual a un texto tejido de acontecimientos psíquicos en lugar de físicos. Por otra parte, los abundantes personajes secundarios que configuran ese juego social de compraventa de almas descrito por la novela, queda muy diluido en el film. Sin duda, la reducción en una hora del metraje original de doscientos sesenta y cinco minutos, por imposición de la Toho, tuvo algo que ver en el desaguisado.

En todo caso, la película gana enteros en cuanto el diálogo oscila hacia el monólogo demencial. Dos momentos de fantasmagoría, íntimamente ligados entre sí, estallan en el interior del triángulo formado por Akama, Kameda y la figura ausente de Taeko Nasu. El primero es aquel plano en el cual el rostro de Taeko Nasu aparece por vez primera, en una fotografía expuesta en un escaparate de Sapporo. El segundo es la secuencia que ha sido descrita al principio de este artículo. En la secuencia del escaparate, Akama y Kameda se detienen a contemplar la imagen de Taeko. El cristal que protege la foto de la mujer refleja los rostros de los dos amigos-antagonistas. Reducidos a su pura imagen reflejada, ambos están dentro y fuera de campo a la vez. Kameda interroga a la imagen de la joven, que sugiere tormentos escondidos. El deseo y la furia de Akama es también una "pregunta": ¿a qué extraña verdad da acceso el desinterés de Kameda, su compasivo amor por Taeko? Desde este instante, la trágica suerte de los tres personajes quedará definitivamente unida.

Como en aquella gran secuencia final que hemos descrito al inicio, y de la que ésta es premonición, Kameda y Akama aparecen como dos opuestos condenados a identificarse. En ambos casos, el vínculo, el tercer elemento, es la figura ausente de Taeko. Aquí, inmovilizada sobre el papel fotográfico. Allí, presente ya sólo como cadáver, relegada a un siniestro fuera de campo. En las dos secuencias, el diálogo deja paso al delirio. Evocan el paso de la vida a la muerte, de la amenaza de la oscuridad a lo oscuro mismo, de la asfixiante cordura a una locura infernal y compartida. El teatro de emociones deja paso a un teatro de sombras.

Retórica de la miseria

Bajos fondos, realizada a partir de la obra teatral de Gorki que ya fuera estrenada en 1910 por la compañía teatral del influyente Kaoru Osanai, precursor del drama realista occidental en Japón (8), es un retrato fatalista de la miseria. Película coral y antiépica, sus personajes viven en la indigencia, son mezquinos, autocomplacientes y practican un egoísmo de supervivencia. Habitan una cochambrosa pensión del arrabal de alguna ciudad japonesa del Japón Meiji, que consta básicamente de dos espacios yuxtapuestos: el interior del albergue, un destartado espacio común tapizado por diminutas cámaras-dormitorio, y su patio delantero, donde se encuentra la vivienda del dueño. Ante el reto de trasladar a la pantalla un texto teatral limitado a estas coordenadas espaciales, Kurosawa opta por dinamizar el espacio a base de planos generales cuya organización dramatiza las relaciones entre los personajes.

Las dos tendencias del montaje que se esbozaron con anterioridad aparecen bien delimitadas aquí. Si la fragmentación en primeros planos y planos medios de **El idiota** se corresponde con una claustrofobia psíquica, en **Bajos fondos** la asfixia existencial tiene un correlato en el espacio escénico. De hecho, la película ofrece sendos ejemplos de eso que André Bazin catalogó como montaje-dentro-del-plano. Así pues, las posiciones relativas de los personajes dentro del plano, el contraste violento en los cambios del ángulo de toma, y el aprovechamiento de la profundidad de campo y el *off screen*, proponen una cartografía de relaciones y conflictos que obliga al espectador a leer el cuadro e "interpretar" la situación de los personajes en su interior. Sin embargo, en el patio exterior de la pensión Kurosawa recurre eventualmente al montaje sobre movimiento a partir de tomas simultáneas para registrar los estallidos de violencia que acabarán con la muerte -presuntamente involuntaria- del dueño de la pensión (Ganjiro Nakamura) a manos de Sutekichi, el ladrón (Toshiro Mifune). No en vano es allí -en el espacio común de los indigentes y los explotadores- donde las tensiones latentes se transforman en actos, en energía desatada.

La singularidad de **Bajos fondos** radica en la ausencia de todo heroísmo. El fracaso es la situación de partida, y la ausencia de voluntad es la condición que obliga a los personajes a soportar su condena. Una conversación entre Sutekichi y Tomekichi, el calderero (Eijiro Tohno), se despliega mediante una serie de planos que sitúan la cámara en idéntico eje, tomas perfectamente paralelas, perpendiculares y centradas con respecto a cada personaje. Sutekichi aparece de espaldas; el calderero, de frente. La idéntica posición de la cámara parece redundar en la idea que Sutekichi defiende: que ambos comparten una misma con-

dición, idea clave del humanismo de Kurosawa. Esta planificación iguala a los personajes al tiempo que los enfrenta. Governa un diálogo sin interferencias ni "observadores distantes".

El idiota no dudaba en impregnarse de la actitud compasiva de su protagonista. En el drama de Gorki, la "pregunta" gira en torno a la superación de la piedad. Su diagnóstico es claro: la piedad es un gesto nocivo si se basa en una ilusión de carácter espiritual, pues la miseria está determinada por circunstancias materiales. Aunque este fondo determinista permanece en la adaptación de Kurosawa, sobre la superficie aflora la añoranza de un gesto heroico. La contradicción reside en que, cuanto más claro aparece que la maldad es la respuesta de los supervivientes y los desheredados, más se afirma la nostalgia de la compasión.

Hay un elemento paradójico, "dostoievskiano", en la obra de Gorki, y esto se debe en parte precisamente a que la misma fue escrita contra Dostoievski, como respuesta al espiritualismo de *La casa de los muertos*. El hombre bondadoso y espiritual, el peregrino, tiene una doble cara, un pasado presumiblemente turbio. Y el relato demuestra que su intervención en los asuntos de los inquilinos acaba por resultar nociva. No obstante, la paradoja que el peregrino introduce, aunque guarda paralelismos con el carácter destructivo de la bondad que encarna Mishkin/Kameda en **El idiota**, no se halla precisamente en su desconcertante fe en la vida, en lo sagrado y en la posibilidad del bien, sino en la falsedad de sus premisas. En **El idiota**, la compasión es un arma destructiva porque es "verdadera", con lo cual introduce un elemento de contradicción irresoluble en el mundo. El caos que provoca puede ser visto como una purificación o, más bien, como un fracaso heroico. En **Bajos fondos** la compasión, encarnada en el peregrino, resulta cuestionable por sostenerse sobre una



Bajos fondos

ilusión religiosa. Es decir, por recubrir la verdad de las cosas con una capa de falsedad bienintencionada.

Las circunstancias que cada personaje expone (cómo han llegado a su situación, cómo esperan librarse de ella) no hace sino confirmar un determinismo del medio. Pero la pregunta no se vuelve hacia las condiciones del medio (hacia la "denuncia"), sino hacia la debilidad de quienes no son capaces de sustraerse a las falsas ilusiones y carecen de voluntad para reconocer el abismo. Años después, *Dodeskaden* (1970) enriquecería considerablemente esta visión.

En este sentido, y mal que le pesara a Gorki, su texto no alcanza la audacia ideológica del "espiritualista" Dostoievski. En parte porque el drama no hace sino confirmar un diagnóstico previo, de acuerdo a los modos de cierta retórica realista. Pero, sobre todo, porque dibuja "prototipos" con los que exponer una tesis social, a partir de un universo tan cerrado que la historicidad se pierde en beneficio de la abstracción. Kurosawa, más preocupado por la dimensión existencial de los dilemas que por su lectura social, no parece haber querido eludir el escollo del prototipo (9). Cada personaje encarna una actitud, cada uno de ellos elabora su propio análisis y anticipa una acusación.

Oriente remoto

En 1972, la productora estatal Mosfilm invitó a Kurosawa a realizar una película en la Unión Soviética. El cineasta propuso un proyecto largamente acariciado: la adaptación de la novela de Vladimir Arseniev

Dersu Uzala. La oleada de aceptación del film resultante puso fin a una larga crisis personal y artística de Kurosawa, un largo periodo de diez años sobre los que se cernía la crisis general del sistema de estudios japonés. A partir de este momento, se abrió para el cineasta un nuevo periodo marcado por la realización de grandes frescos monumentales financiados con capital internacional.

La novela recoge las experiencias vividas por Arseniev (1872-1930), explorador y etnógrafo ruso, durante sus expediciones a la región siberiana del Ussuri, que se extiende entre la frontera de Manchuria y el mar del Japón. Narra su encuentro (real) con un cazador *gold* de la región, Dersu Uzala, las peripecias compartidas en un entorno salvaje, y la mutua admiración y afecto surgidos entre ambos. A partir de este material de amplio aliento y espíritu aventurero, Kurosawa dibuja una pesimista reflexión sobre el encuentro con el otro y sobre la irreversible destrucción de un mundo natural y prehistórico por el mundo civilizado e histórico. El ruso es la quintaesencia de la civilización: hombre culto, sensible, dotado de una generosa capacidad de asombro. Pero, desde la perspectiva del film, Arseniev, el narrador, representa la avanzadilla de una modernidad tan bienintencionada como devastadora. Dersu, por otro lado, es un nómada sin familia ni escritura, pero posee un conocimiento ancestral del medio, tejido sobre una visión animista del entorno.

El relato se inicia en 1910, cuando Arseniev visita el lugar donde reposan los restos de Dersu tras su asesinato a manos de un ladrón. A continuación, nos traslada a 1902, al Ussuri, donde Arseniev conocerá a Dersu. La segunda parte tiene lugar en 1907, cuando Arseniev regresa a la región y se reencuentra con Dersu. En ambos casos, la misión del militar consiste en explorar y delimitar el territorio, reducirlo a la abstracción de un mapa, con sus señales y sus jerarquías, y someterlo a una escala que lo haga dominable. En definitiva, "crear" territorio. Arseniev busca puntos de referencia en un espacio que la película ofrece desprovisto de toda frontera, de toda demarcación. Para Dersu, la taiga no es un espacio que pueda unificarse a través de la mediación simbólica de una escritura cartográfica. Su escala no puede ser otra que la de su relación directa y constante con el medio, la de su presencia como un elemento más de la tierra. Dersu mantiene una relación simbiótica con la taiga, poblada de una infinidad de seres, de espíritus que merecen ser llamados "gente": los árboles, los pájaros, el fuego de una hoguera, o Amba, el tigre.

Impregnado de la fascinación de Arseniev por la taiga, Kurosawa "pinta" ésta como un espacio enigmático y casi impenetrable, en pantalla ancha, pero sin incurrir en el paisajismo, que es una forma de





domesticación. Tampoco cae en la tentación de apropiarse del conocimiento de Dersu, que no equivale tanto a un saber práctico como a un extraño sentido común. Más allá de la imagen, se oculta la diversidad de procesos que tienen lugar en el interior de la taiga. La cámara observa, serenamente, dejando atrás el habitual despliegue kurosawiano en el montaje. Su punto de vista es estático. La relación de Dersu con el medio, sin embargo, es dinámica, dialógica en un sentido literal. El relato filmico rastrea esta relación, consciente de que se trata de una relación extraña a la mirada de la cultura que encarnan Arseniev y, aun a su pesar, el propio Kurosawa.

El viejo cazador arregla el techo de una cabaña vacía y solicita algunos víveres para dejarlos allí, en previsión de que algún desconocido los pueda necesitar algún día. Los soldados observan. Más tarde, dos hermosos planos consecutivos insertan a los hombres en un diálogo con los elementos. Reunidos en torno a la hoguera y con la corriente de un río como fondo, Dersu explica que el agua, el fuego y el aire son gente, la gente más poderosa. En un momento dado, el tercer elemento invocado, el aire, irrumpe levantando la hojarasca. El siguiente plano muestra a Dersu y Arseniev ante un crepúsculo presidido por el sol septentrional, a un extremo del plano, y la luna, al otro extremo. La convivencia en una sola imagen del sol y la luna se "repite" en la afinidad del militar ruso y el cazador *gold*, seres opuestos pero -en principio- no antagónicos. Las ingenuas enseñanzas de

Dersu sobre la interdependencia de todos los elementos de la naturaleza constituyen así una pedagogía de la mirada y de la acción, que tiene en la secuencia de la tempestad de nieve uno de sus momentos álgidos. Pero también son una invitación al misterio de lo atávico, que disuelve los límites entre lo vivo y lo inerte y afirma la continuidad de las cosas.

Sometidos a la naturaleza, los rusos son para Dersu "como niños" traviesos y sin maldad, que observan sin entender. Dersu enseña a mirar, y su decadencia, en la segunda parte del film, es consecuencia de su pérdida de visión. Inteligentemente, Kurosawa nunca adopta el punto de vista de Dersu. La única ocasión en la que el relato se apropia de la mirada de Dersu es para evocar, indirectamente, su visión distorsionada de Amba, el tigre que, según él, ha sido enviado por el espíritu del bosque para matarlo. Encarnación animista del miedo a la vejez y la muerte en un entorno salvaje, la imagen de Amba cierra el ciclo de aventuras en la taiga para dar paso al episodio final de la estancia de Dersu en la ciudad.

Dersu debe elegir entre la falsa salvación del mundo civilizado y la muerte bajo las garras de Amba. Persuadido por Arseniev, huye a la ciudad y se refugia en la casa de su amigo ruso. Pero Dersu enferma de melancolía. Cuando decide regresar a la taiga, Arseniev le regala un moderno fusil, que será la causa de su muerte cuando un ladrón lo asesine para robarle el arma. Sensible y bienintencionado, Arseniev no ha

logrado "leer" la paradoja que Dersu planteaba con su presencia en la ciudad. El mundo primitivo de Dersu no puede sobrevivir al propio conocimiento civilizado. Si el conocimiento atávico del anciano *gold* garantizaba la supervivencia de Arseniev, la civilización nada aporta a Dersu. Sólo le cabe extinguirse o ser domesticado. La muerte de Dersu no es épica. Es relatada elípticamente, como corresponde al hecho de que **Dersu Uzala** sea, en primera instancia, un relato de Arseniev. Pero más allá de la lógica narrativa, se tiene la impresión de que a Dersu se le expropia incluso la muerte, aquella que Arseniev quiso evitarle, bajo las garras de Amba, el tigre. Su desaparición deshace la ilusión del encuentro con el otro. Del cazador, hombre sin escritura, no quedará rastro. Lo sabemos al recordar el prólogo del film, cuando Arseniev comprueba que su tumba ha sido barrida por las edificaciones, tal vez con la ayuda de los mapas trazados por Arseniev. El relato se abre y se cierra, no obstante, con una invocación del nombre de Dersu por el hombre civilizado, y la imagen de un precario signo de su paso por la vida, el cayado que Arseniev clava junto a la tumba. Dersu permanecerá en la memoria de Arseniev, el narrador, el hombre que practica la escritura, ese ejercicio que fija y evoca lo que fue y nunca más será.

NOTAS

1. El conocimiento de los clásicos rusos por Kurosawa no es un mero exotismo. Las traducciones de Tolstoi o Chejov encabezaron, entre otros textos, la irrupción de la literatura realista occidental en Japón durante las últimas décadas del periodo Meiji (1865-1912) y los subsiguientes años de la llamada "democracia Taisho" (1912-1926). De hecho, algunas de estas obras se convirtieron en clásicos populares con cierta celeridad: la adaptación escénica de *Resurrección* de Tolstoi fue uno de los grandes hitos de la penetración del "nuevo teatro" (*shingeki*), tal como ilustra una de las películas de posguerra del mismísimo Kenji Mizoguchi, **El amor de la actriz Sumako** (*Joyū Sumako no koi*, 1947). De hecho, el propio Mizoguchi cuenta en su filmografía con dos adaptaciones de la novela de Tolstoi, de las cuales sobrevive la segunda **El valle del amor y la tristeza** (*Aienkyo*, 1937).

2. Goodwin, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1991, pág. 59.

3. Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1987, pág. 267.

4. El heroísmo de los personajes de Kurosawa radica en el ejercicio de la voluntad. Así lo proclama el médico alcohólico de **El ángel borracho** al final de la película. Una voluntad moral acuciada por una pregunta cuyos datos se deben revelar (¿cómo actuar como médico ante un enfermo rebelde, el hampón interpretado por Toshiro Mifune, que es, además un parásito social? ¿Por qué insistir en una misión continuamente desmentida por ese entorno cenagoso que hace reinar la enfermedad?).

5. Kurosawa intenta cartografiar lo "demasiado humano" no ya en relación con un absoluto moral de origen cristiano, como Dostoievski, sino en función de un absoluto moral humanista, que sólo puede ser asumido desde una posición de individualismo heroico, con la muerte como único horizonte. Ahora bien, en el cine de Kurosawa permanece constantemente la sensación de que el hombre lleva siempre consigo la semilla de ese mal, y que la única forma de salvarla es oponerle una voluntad heroica e individual. En este sentido sorprende hasta qué punto en la obra de un cineasta procedente de una cultura no cristiana como la japonesa, se insinúa la presencia de una noción tan cristiana -última herencia del autor ruso- como el pecado original.

6. Kurosawa quiso llevar *Dersu Uzala* a la pantalla ya durante los años de la posguerra, para lo cual encargó un guión a Eijiro Hisaita. La idea era trasladar la acción a la isla de Hokkaido durante los primeros años del periodo Meiji. Pero, al parecer, el paisaje siberiano resultó irremplazable para el desarrollo del relato, y el proyecto fue abandonado. Véase Yoshimoto, Mitsuhiro: *Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000, pág. 344.

7. Véanse entre otros los comentarios de Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 1998; y Prince, Stephen: *The Warriors' Camera, The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1991.

8. Osanai fue una de las figuras más relevantes del *shingeki* japonés, y realizó adaptaciones de Tolstoi, Chejov, Maeterlinck y Gorki, entre otros. Su influencia sobre el desarrollo del cine japonés, y sobre algunos de sus más inquietos representantes, no ha sido suficientemente ponderada. Al parecer, Kurosawa frecuentó el teatro de Osanai durante los años veinte. Goodwin afirma que las fotos de una de las representaciones de *Los bajos fondos*, a cargo del Pequeño Teatro Tsukiji de Osanai, durante esos años ponen de manifiesto semejanzas notables con el estilo visual de la adaptación de Kurosawa (Goodwin, James: *Op. cit.*, pág. 88).

9. En un texto de 1966 sobre las diferencias, relaciones y equívocos habituales entre el cine y el teatro, Susan Sontag citaba una lúcida tesis expuesta en el libro *Film And Theatre* (1936) por Allardyce Nicoll: "*Prácticamente todos los personajes teatrales pintados con eficacia son prototípicos [en tanto] que en cine exigimos individualización...*". Dejemos constancia, eso sí, de que Sontag, en este mismo texto, menciona **Bajos fondos** de Kurosawa como un ejemplo logrado de adaptación cinematográfica de una obra teatral (cit. Sontag, Susan: *Estilos radicales*, Suma de Letras, Madrid, 2002, pág. 166).