

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
EL ORIENTE IMPOSIBLE

Autor/es:
Asier Mensuro

Citar como:
Asier Mensuro (2003). EL ORIENTE IMPOSIBLE. Nosferatu. Revista de cine.
(44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41349>

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

El oriente imposible

Un viaje por la estética de Akira Kurosawa

Asier Mensuro

Akira Kurosawa egile unibertatsala deitzea merezi duen zuzendari gutxi horietako bat da. Bere pelikulek kultura anitzetako erreferentziak bat egiten dituzte, obra originala eta modernoa sortuz.



Dodeskaden

En los albores de la Edad Moderna, el mundo occidental viaja al encuentro de oriente. Por primera vez Europa toma conciencia de la existencia de realidades más allá de sus propias fronteras. Oriente deja de ser un mito lejano para convertirse en una realidad concreta, aunque desconocida, a la que se puede viajar y de la que se regresa cargado de objetos, como las mercancías traídas por los comerciantes que prueban la existencia y el exotismo de ese mundo.

En pocas palabras, Europa comienza a descubrir lo diferente, comienza a percibir al "otro", que se presenta ante nosotros como un misterioso y atrayente desconocido (1).

Pero este descubrimiento no resulta fácil, y esta relación con el "otro" pronto quedará enturbiada por un eurocentrismo prepotente que, en gran medida, valorará lo propio como modelo superior frente a lo diferente.

Así, en el siglo XIX el romanticismo europeo se acercará al mundo oriental en busca de un primitivismo genuino, de una cultura sin contaminar por la huella de la tradición europea, sólo para descubrir que lo diferente ha desaparecido herido de muerte por un colonialismo que, como un virus, se ha extendido por todo aquello que era distinto, creando culturas híbridas con una fuerte impronta occidental.

Quizá el ejemplo más claro sea el de Gauguin que, tras viajar a las antípodas, descubre que incluso en Oceanía la impronta francesa está presente. Vencido por la evidencia, el pintor posimpresionista decide entonces recrear lo exótico, construyendo bellas imágenes -casi estampas- de aquello que los europeos esperamos encontrar: un constructo exótico e irreal creado por nosotros mismos que, poco a poco, habíamos incorporado a nuestro imaginario colectivo como representación estereotipada de lo diferente.

Los cuadros de Gauguin no resultan perturbadores. La inquietud que produce lo diferente está ausente en sus retratos de bellas indígenas cuyas poses, abalorios y vestidos poseen fuertes puntos de conexión con la moda parisina del momento. La placentera sensación de cercanía que nos producen, la comodidad que experimentamos ante su contemplación, sólo se explica si admitimos que todo aquello que pudiera ser distinto ha sido eliminado. El "otro" ha sido borrado o, al menos, disfrazado para resultar más agradable ante nuestros propios ojos.

El viaje en busca de lo diferente se nos presenta como un camino estéril. El "otro" sólo es aceptado en tanto en cuanto nos resulta cercano y, en dicho proceso, se pierde gran parte de su pureza y autenticidad.

¿Debemos entonces renunciar a conocerlo? ¿Se nos presenta ese oriente que descubrimos hace más de cinco siglos como una realidad que no podemos alcanzar ni comprender?

Una posible solución la encontramos en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Muchos de sus autores recurren a lo diferente, pero, en lugar de convertirse en meros transmisores del "otro" adecuándolo al gusto europeo para que resulte digerible, lo aprehenden para recrearlo según su propia sensibilidad. El "otro" se convierte entonces en vivencia sincera, propia y, por tanto, cercana y comprensible.

En esta línea podemos citar las máscaras africanas que aparecen plasmadas en *Las señoritas de Avignon*, obra clave que permitirá a Picasso desarrollar su cubismo o el paisaje japonés que influirá poderosamente en Monet que, tras recrearlo con sus pro-

pias manos en su casa de Giverny, lo trasladará a sus últimos lienzos.

Si el conocimiento de lo diferente se nos presenta como una utopía imposible, al menos podemos ir en busca del "otro" de un modo sincero, intentando sacudirnos nuestros propios prejuicios y utilizar nuestra propia sensibilidad como instrumento de conocimiento y acercamiento.

Éste es, a mi entender, el camino elegido por Akira Kurosawa.

El oriente de Akira Kurosawa

Akira Kurosawa se introduce en el cine como ayudante de dirección en 1937 y debuta como director en 1943 con *La leyenda del gran judo*, desarrollando dicha actividad hasta *Madadayo*, realizada en 1993.

A pesar de que películas anteriores a 1951 como *El perro rabioso* (1949) o *El ángel borracho* (1948) son filmes sumamente interesantes, no será hasta esta fecha -con la concesión del León de Oro del Festival de Cine de Venecia al film *Rashomon* (1950)-, cuando occidente descubra el cine de Akira Kurosawa. Para el espectador occidental, el maestro



Rashomon



nipón es un director de la segunda mitad del siglo XX, ignorando en gran medida su producción anterior. Dicha circunstancia convierte a Kurosawa en un director muy diferente a Ozu o Mizoguchi, cuya producción como directores finaliza a principios de los años sesenta.

La crítica europea ha tildado a Kurosawa como el más occidental de los directores orientales. Dicho juicio es, a mi entender, erróneo. Como en la Europa del siglo XIX, la crítica tradicional poseía -al menos en el plano estético- una idea preconcebida de lo que debía ser el cine procedente del exótico Japón. La sociedad japonesa previa a la Segunda Guerra Mundial que aparece en las películas de Ozu y Mizoguchi resulta a nuestros ojos más genuina y sincera, dotada de ese primitivismo que siempre hemos anhelado y buscado en lo diferente.

Resulta evidente que este constructo sobre el exótico oriente, propio del imaginario colectivo de los occidentales, es una simplificación excesiva, fruto de nuestro desconocimiento del lejano país oriental. La occidentalización de Japón comienza en 1868 en el periodo Meiji, prolongándose durante el periodo Tai-sho y Showa, para culminar en 1945 con la ya citada presencia norteamericana. Parece que, como en la Oceanía de Gauguin, el oriente de *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*; Yasujiro Ozu, 1953) o *La vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku ichidai onna*; Kenji Mizogouchi, 1952) es también un oriente contaminado de occidentalidad, un oriente imposible.

Lo que resulta desconcertante para nosotros en la filmografía de Kurosawa es la descarada presencia de iconos visuales propios de las sociedades occidentales: los bares y locales de *strip-tease* con letreros de neón escritos en caracteres árabes propios del alfabeto occidental que aparecen en los barrios de los bajos fondos en *El perro rabioso*, las fiestas a ritmo de *swing* a las que acude el anciano protagonista de *Vivir* (1952), la casa posmoderna que los mendigos imaginan en *Dodeskaden* (1970) o los cuadros de van Gogh en *Sueños de Akira Kurosawa* (1990).

Asimismo, títulos como *Los siete samuráis* (1954) o *Yojimbo* (1961) han tenido importantes *remakes* occidentales y directores como Scorsese, Lucas o Spielberg (2) han declarado públicamente su admiración por el "emperador del cine" y han reconocido la influencia de sus películas en sus respectivas filmografías. Además, recursos narrativos tan usuales en el actual cine americano como el uso de la multicámara o la técnica del *stop motion* (3) poseen su referente último en la ya citada *Los siete samuráis*. Todo ello contribuye a crear esa rara sensación en el espectador de que Kurosawa es un director occidentalizado.

Kurosawa debió de ser consciente de dicha percepción, ya que ha declarado en numerosas ocasiones (4) su interés por la cultura y las tradiciones de su propio país. Baste pensar en la influencia del teatro *Nô* en *Trono de sangre* (1957) o el tratamiento desde

diversos puntos de vista de una figura tan importante en la tradición japonesa como es la del samurái para comprender el notable papel que juegan las raíces culturales niponas en sus películas.

Kurosawa aúna ambos mundos, oriente y occidente se funden en su filmografía con una sinceridad similar a la del Picasso que transforma las tradicionales máscaras africanas en vanguardia de la cultura occidental. Ambos son, ante todo, dos grandes transformadores, dos sensibilidades geniales que, tras conocer su propia cultura y asimilarla, van más allá -en busca del "otro"-, haciéndolo suyo y alcanzando la talla de creadores verdaderamente universales.

La utilización de elementos orientales y occidentales en la filmografía de Kurosawa es continua. Imágenes de ambas procedencias se entremezclan en sus películas, primando una u otra según la sensibilidad del director. Dichas referencias, más que una mera superposición de elementos, crean un todo orgánico. El resultado es un original pastiche, una auténtica amalgama de referencias multiculturales que, en mi opinión, convierte al "emperador del cine" en uno de los creadores más modernos del cine japonés, cuyas obras aguantan mejor el paso de los años.

Un somero análisis de algunas de sus películas arrojará luz sobre el modo en que Kurosawa utiliza referencias de la más diversa índole.

El progreso occidental como símbolo del nuevo Japón

En *El perro rabioso*, el director nipón realiza su propio acercamiento al cine neorrealista. Rodada prácticamente a la vez que *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948), el film posee intensas similitudes con el mítico título italiano. La película nos presenta una visión del Japón de posguerra. Desde el punto de vista estético, resulta interesante comprobar cómo Kurosawa retrata la presencia de elementos occidentales que, tras la llegada de los norteamericanos, comienzan a integrarse en la sociedad nipona. Así, Ogin, la ladrona que desata el conflicto en la película, viste con atuendos occidentales para despistar a la policía, ya que en su ficha policial aparece ataviada con el traje tradicional japonés. Cuando Murakami la identifica, su compañero se sorprende, diciéndole: "*¡Que extraño!, siempre se ha caracterizado por vestir con el traje tradicional. Bueno... supongo que los tiempos están cambiando*".

El film se recrea en estas innovaciones impuestas tras la derrota militar del Japón. Honda, el traficante de armas, es detenido en un partido de béisbol -deporte recién importado por los americanos- que, a juzgar por el entusiasmo que despierta en los espectadores, ha captado la atención de la sociedad japonesa. Lo mismo puede decirse del cabaret en el que



El perro rabioso



trabaja Harumi, donde las bailarinas, vestidas al modo occidental, hacen las delicias de los asistentes al espectáculo.

Pero el ejemplo más bello que incluye esta película es la escena en la que Harumi baila en su habitación vestida con el traje de noche que Yuro le ha comprado. Consciente del modo ilícito en que se ha conseguido el dinero para adquirirlo, gira desesperada, intentando olvidar que su preciosa adquisición occidental está manchada de sangre.

Dicha escena está dotada de un fuerte sabor futurista. Su vano intento de seguir hacia delante -moviéndose para huir del pasado y fijando su atención en el vestido, auténtico icono del progreso occidental- recuerda enormemente a la mistificación del progreso y del cambio que postulaban los vanguardistas italianos.

El perro rabioso plantea un certero recorrido estético por un momento clave de la historia reciente del Japón. Los iconos visuales de corte occidental que Kurosawa nos muestra se convierten en indicios de una situación subyacente, indicios de esa pregunta que, como decía Gilles Deleuze (5), los protagonistas de las películas de Kurosawa luchan por responder.

Así, cada uno de los objetos occidentales que aparecen en el film se vuelve siniestro. Las connotaciones positivas que aparentemente poseen -belleza, adecuación a los nuevos tiempos, prestigio, *status*, etc.-, simplemente cubren como una segunda piel la miseria y la dureza propias de una situación de posguerra. Las diferentes imágenes que se nos ofrecen de un Japón occidentalizado se transforman en representaciones visuales de la desorientación de los personajes, de sus anhelos incumplidos, de las vías de escape a las que intentan aferrarse para olvidar la miseria.

Yuro comete sus crímenes para poder permitirse los nuevos lujos occidentales. Harumi intenta, en un primer momento, encubrir a Yuro, porque a través de sus ingresos fraudulentos puede acceder a bellos vestidos de la moda europea. Del mismo modo que el *art déco*, con sus brillantes y bellos materiales, se convirtió en la estética más popular de la Europa de los años veinte y treinta (que, cansada de la guerra, buscaba en su riqueza un consuelo a la miseria producida por la contienda bélica), el luminoso traje blanco de Yuro o el brillo de las lentejuelas del vestido de Harumi permiten transmitir a Kurosawa los anhelos de una sociedad que, como en el caso del cine italiano, lucha, sufre y ama para reinventarse a sí misma.

Shakespeare y el espacio arquitectónico japonés

De todos los escritores occidentales, William Shakespeare es el autor que ha gozado de un mayor número de adaptaciones cinematográficas. Así, nombres tan destacados como Welles, Olivier, Zeffirelli o Branagh han adaptado alguna de sus obras.

Akira Kurosawa se suma a esta lista de directores con sus espléndidas **Trono de sangre** (1957) y **Ran** (1985). La primera, adaptación de *Macbeth* ambientada en las guerras civiles que asolaron Japón en el siglo XVI, destaca por su originalidad estética.

Frente a la barroca adaptación de Welles, Kurosawa realiza una película cuya simplicidad y pureza visual -fuertemente minimalista- dotan a la obra de una estética efectiva y novedosa. Para ello, acude al teatro *Nô* y a los principios de la arquitectura japonesa.

En el teatro *Nô*, los actores reducen al mínimo sus movimientos en el escenario. Cada mínima variante, cada gesto sutil, se carga de poesía y expresividad. Para poder mostrar esta intensidad dramática en pantalla, Kurosawa debía reducir al mínimo los movimientos de cámara y mostrar a los actores en plano general, permitiendo así que se reprodujese en pantalla la intensidad de la técnica teatral.

Dicha inmovilidad transforma a los actores en figuras marmóreas. Las imponentes armaduras de los guerreros samuráis les confiere valores escultóricos, volumétricos, dotándolas de una fuerza y una presencia altamente expresivas. Kurosawa los introduce en espacios minimalistas, casi vacíos, donde su presencia física queda realzada.

La creación de dichos espacios es uno de los logros más originales del film. Kurosawa recurre a la tradición arquitectónica japonesa, realizando una soberbia puesta en escena.

En su libro *El elogio de la sombra* (6), Tanizaki define las características esenciales de la arquitectura tradicional nipona. Frente a la tradición occidental que, desde la Grecia clásica, ha buscado la luz, los japoneses eligen el camino inverso, filtrándola a través de diversos microespacios. Como resultado surgen ambientes cuya decoración minimalista queda realizada gracias a bellos degradados de luz que, en su justa medida, dan vida a la penumbra.

Akira Kurosawa también busca la sombra en **Trono de sangre**.

Por ejemplo, en la escena en la que Asaji, inmóvil y en postura de sumisión, conspira con Washizu para asesinar a Tsuzuki, la intensidad dramática se consigue, en gran medida, por el espacio y la iluminación. La estancia, vacía y casi en penumbra, tiene su foco de luz más intenso sobre la ambiciosa mujer. Inmóvil y resplandeciente, Asaji se nos presenta casi como un ser sobrenatural. Como el espíritu del bosque, cada una de sus palabras tienta a Washizu que, girando nerviosamente a su alrededor, duda, incapaz de decidir si permanece fiel o traiciona a su señor.

Otro de los principios de la arquitectura japonesa destacados por Tanizaki es su capacidad para integrarse en la naturaleza.

La fortaleza de la Araña, aunque posee un carácter eminentemente defensivo, tiene un desarrollo arquitectónico horizontal y se encuentra situada a pie del bosque. A pesar de sus gruesas murallas, la obra se integra en el paisaje sin alterarlo en exceso, eviden-

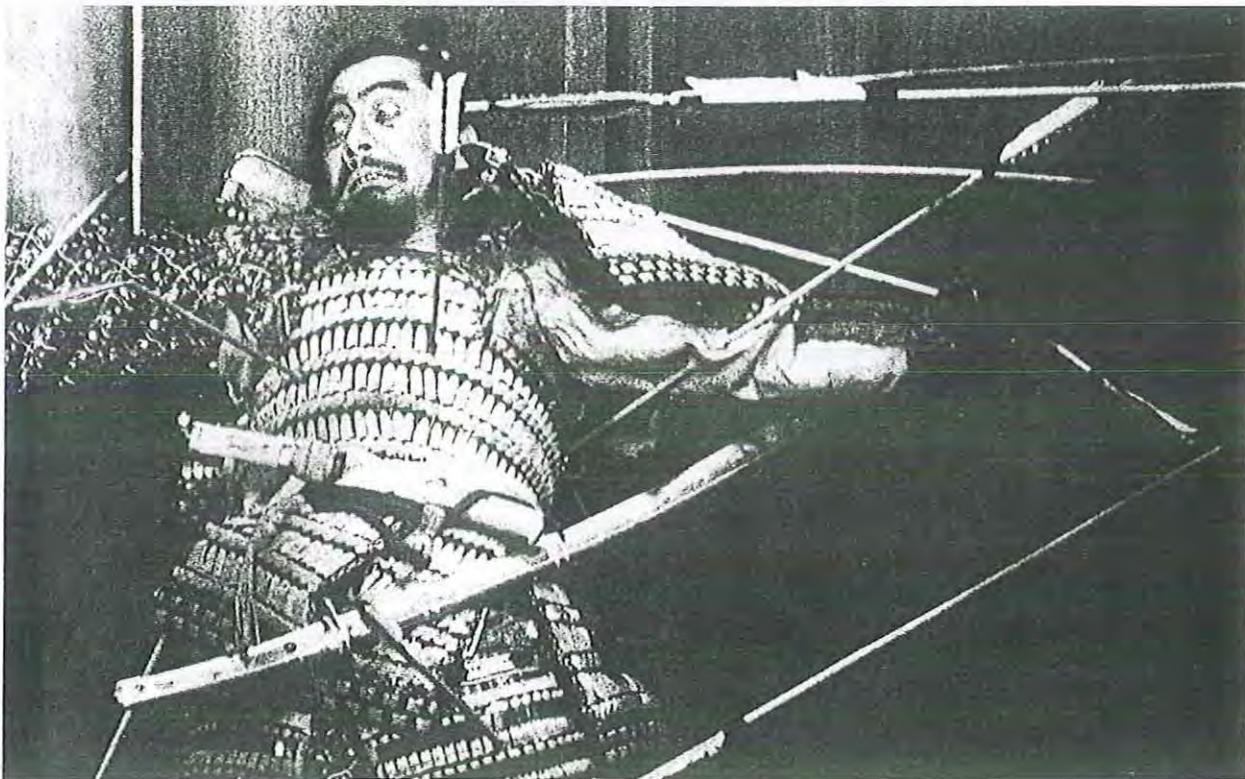
ciando que arquitectura y naturaleza son un todo indisoluble en la tradición japonesa.

Casi podría decirse que la profecía de la anciana: "*No perderás ninguna batalla hasta que el bosque de las Telarañas camine hacia ti*", más que una predicción tomada de *Macbeth* es una lección de arquitectura, una metáfora de la perfecta integración entre espacio arquitectónico y naturaleza.

Finalmente, quisiera destacar que la inmovilidad de los personajes, los espacios minimalistas y la sutil iluminación del film permiten que Kurosawa componga el plano con una precisión y una belleza no superada en el resto de su filmografía.

La inmovilidad de los actores impide que sus desplazamientos alteren la composición. Escenas como aquella en la que el señor Tsuzuki, rodeado de sus consejeros, está situado en el plano superior de la pantalla esperando las noticias del resultado de la batalla, poseen fuertes puntos de conexión con la composición pictórica oriental, en especial con pintores como Hokusai o Hiroshige.

La escena más interesante desde el punto de vista de la composición es aquella en que la traición de Washizu es descubierta por sus propios hombres. Situado en el centro de una galería, de cara ante su propio ejército, el traidor intenta huir rápidamente por los laterales, pero una fila de flechas le corta el paso a uno y otro lado, obligándole a permanecer inmóvil en el centro, justo el espacio que Kurosawa le ha adjudicado dentro de la composición del plano.



Trono de sangre



La belleza de lo humilde

En 1970 Akira Kurosawa realiza uno de sus filmes más bellos. **Dodeskaden** es una reflexión sobre la pobreza y la esperanza situada a medio camino entre una película social y un cuento de hadas.

Los protagonistas del film habitan en un barrio marginal formado por chabolas, pero éstas, pintadas de bellos colores, poseen una belleza singular. Como en el *arte povera* italiano, la barriada imaginada por Kurosawa nos muestra la belleza de cada uno de esos materiales, independientemente de que éstos pertenezcan o no a la categoría de los lujosos, nobles o caros.

Las texturas de los retazos de madera y metal oxidado con la que se construyen las viviendas resultan tan atractivos como la pintura informalista. Son tan bellas como las pinturas sobre madera de Lucio Muñoz o las acumulaciones de los más diversos materiales que Tàpies utiliza en sus obras.

En una escena de la película, un pintor realiza una vista de la barriada. Como si de un representante de la escuela de Barbizon o de un impresionista se tratase, el artista se ha enamorado de esa porción de la realidad y por ello la traslada a su lienzo. Con esta escena, Kurosawa reafirma la belleza del lugar, invitándonos a contemplar la escenografía que ha imaginado para el film.

Las referencias a las que ha podido recurrir Kurosawa para inspirarse son de lo más variado: desde las humildes casas de pescadores pintadas de brillantes colores en Murano, hasta el barrio obrero -hoy en día destruido-, que concibió Bruno Taut en Alemania.

Las fuentes de inspiración a las que recurre Kurosawa son tan variadas y de tan diversa procedencia que sería prolijo enumerarlas. Lo verdaderamente impresionante es la coherencia con la que Kurosawa las une, y lo acertado del resultado final respecto a la historia que pretende contar.

La belleza de la humilde barriada es una metáfora visual de la historia del film. **Dodeskaden** narra el día a día de sus pobres habitantes, que conservan la esperanza de conocer días mejores. Sus ilusiones les permiten seguir viviendo y sus casas, símbolo de sus aspiraciones, reflejan con sus colores, formas y texturas ese afán de progreso, esa fuerza que les permite seguir adelante.

Así, el mendigo y su hijo, desde el ruinoso coche que les sirve de hogar, matan el tiempo imaginando cómo será la casa de sus sueños: sus terrazas, jardines y piscinas nos hablan de sus sueños, de sus aspiraciones y anhelos...

A modo de conclusión

Estas líneas sobre **El perro rabioso**, **Trono de sangre** y **Dodeskaden** no son más que una pequeña reflexión sobre el fascinante autor que es Akira Kurosawa. La naturaleza de este artículo, cuyo objetivo no es analizar en profundidad su filmografía, sino poner en evidencia su talla universal y el carácter multicultural de sus películas, me ha obligado a obviar títulos tan fascinantes como los aquí citados. Otros artículos de esta y otras monografías permitirán al lector completar esta carencia.

El interés que actualmente despierta el cine asiático en Occidente se ha convertido en una importante vía de conocimiento para nosotros del todavía lejano y exótico mundo oriental. Nombres como Kitano o Yimou -por citar sólo a dos de los más conocidos a este lado del mundo- nos ofrecen visiones de lo diferente, de ese anhelado desconocido que hemos intentado conocer desde que tuvimos noticia de su existencia. Akira Kurosawa, además de ser un director pionero en dicha comunicación, es un autor imprescindible para acercarnos y permitirnos entender ese mundo tan diferente al nuestro.

El que fue llamado "Emperador del cine" deja como legado treinta largometrajes y algo aún más importante, la esperanza de que en un futuro el oriente no sea ya para nosotros un oriente imposible.

NOTAS

1. Sobre la percepción de lo exótico en la cultura occidental, véase de Diego, E.: *Quedarse sin lo exótico*, Fundación César Manrique, 1999.

2. La admiración de estos directores por Kurosawa dio su fruto en el film del director nipón **Sueños de Akira Kurosawa**, que fue coproducida por Amblin Entertainment e Industrial Light and Magic, pertenecientes a Steven Spielberg y George Lucas, respectivamente.

3. Respecto a la influencia de **Los siete samuráis** en el cine americano posterior es necesario citar a Sam Peckinpah, que trasladará a sus *westerns* la brutal violencia que Kurosawa exhibe en éste y otros títulos de su filmografía.

4. Véase Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990.

5. Véase Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1994. Deleuze nos hace notar una constante en el cine de Kurosawa. Los personajes de sus películas buscan desesperadamente una respuesta a una situación concreta (en el caso de **El perro rabioso**, ¿dónde está la pistola sustraída?). Pero, para llevar a buen término dicha búsqueda, el personaje debe tomar conciencia de que la respuesta que busca contesta a una pregunta más amplia (¿puede la miseria transformar a la gente honrada, llevándola a cometer actos delictivos?).

6. Tanizaki, Junichiro: *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.