

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
SUDANDO BAJO LA LLUVIA

Autor/es:
Carlos Aguilar, Daniel Aguilar

Citar como:
Carlos Aguilar, DA. (2003). SUDANDO BAJO LA LLUVIA. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41350>

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

Sudando bajo la lluvia

Los intérpretes en la obra de Akira Kurosawa

Carlos Aguilar y Daniel Aguilar

Akira Kurosawarena bezain fisikoa den zinemaren nahitaezkoa zen antzezleek juntezko zeregina beletzea eszenaratzeko lanean. Horietatik guztietatik, inor ez zen Toshirō Mifune bezain ezaguna izan, eta inork ez zuen zinegilearekin hain harreman esturik izan, Kurosawaren filmografian Japoniako zinemaren beste aktore eta aktoreza nabarmen batzuk ere agertu ohi badira ere.



Yojimbo

¿E xisten rasgos privativos en la filmografía de Akira Kurosawa respecto al trabajo con los intérpretes? ¿Es oportuno hablar de presencias significativas, de iconos antropomórficos de particular representación en la obra de tan magno cineasta?

En ambos casos, la respuesta es afirmativa. Al igual que lo sería, por lo común, de formularla respecto a

cualquier otro director con una personalidad artística bien marcada, independientemente del país, la época o el contexto.

Por un lado, el equilibrio entre el desgarrar y la calma, entre la fiereza, cuando existen ímpetus y zozobras, y la serena asimilación del entorno, una vez cruzada sin retorno cierta línea existencial, determina el modus operandi, el tipo de despliegue expresivo en

el intérprete bajo el dictado de Kurosawa. Asimismo, una fértil, luenga y elocuente colaboración con el actor Toshiro Mifune constituye una cualidad sobresaliente en la filmografía del director, hasta el punto de que las películas fruto de tal colaboración cuentan con una entidad, incluso fama, especial dentro de las carreras respectivas.

Respecto al sistema estrictamente laboral de trabajar con los intérpretes, el cual por extensión redondea la adecuada y personal definición interpretativa, destacan dos cuestiones que, por ende, deben recalcar; para ilustrar ambas, empero, conviene remitirse al propio director. La primera concierne al crucial momento en que el actor empieza a entrar en la piel del personaje, a mentalizarse, esto es, durante los ensayos: *"Con los actores empiezo a ensayar en los camerinos. Primero les hago repetir los diálogos y luego, poco a poco, les marco los gestos y los movimientos. Pero todo ello ya con trajes y maquillaje. Al llegar al plató volvemos a repetirlo todo. Los ensayos meticulosos ahorran mucho tiempo en el momento de rodar"* (1). La segunda estriba en las implicaciones que comportan para el actor la decisión de filmar con varias cámaras, decisión que Kurosawa toma por primera vez en *Los siete samuráis* (1954): *"La peor cosa que puede hacer un actor es mostrar que sabe dónde está la cámara. Con frecuencia, cuando un actor oye la orden de '¡motor!', se pone tenso, cambia la mirada y se muestra poco natural. Esta conciencia de sí mismo es algo que la cámara capta con gran claridad. Yo siempre digo: 'Esto no es un escenario en el que tienes que hablar de cara al público, aquí no es necesario mirar a la cámara'. Pero si el actor sabe dónde está la cámara, automáticamente, de una manera involuntaria, se gira un poco, se pone en tres cuartos o poco menos en dirección a ella. Sin embargo, al rodar con tres cámaras, el actor no puede saber exactamente cuál de ellas le está rodando"* (2).

Toshiro Mifune, el rostro crispado

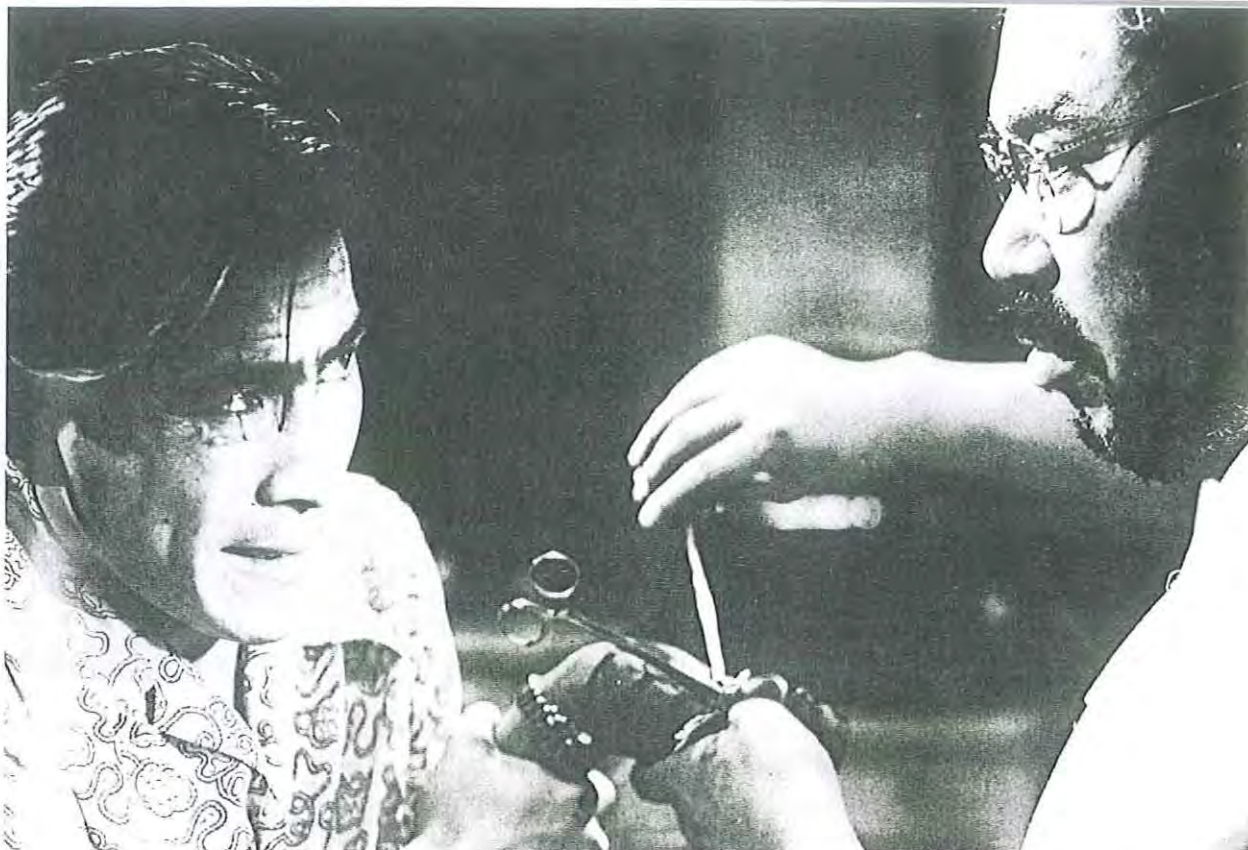
Akira Kurosawa evoca a Toshiro Mifune y Toshiro Mifune evoca a Akira Kurosawa. Sobre todo en occidente, pero también en Japón, donde la identificación entre ambos, popular pero también crítica, ha justificado afirmaciones tan tajantes como la siguiente, por parte del crítico Yoshio Shirai: *"El binomio Akira Kurosawa-Toshiro Mifune puede equipararse con el binomio John Ford-John Wayne"* (3). Aunque, significativamente, ni Mifune es el actor que más veces ha actuado para Kurosawa ni Kurosawa es el realizador que más veces ha dirigido a Mifune.

Figura hoy mítica en Japón, por cuanto supone un actor de todo punto irreplicable, objeto durante los últimos años de innumerables homenajes patrios,



tanto desde poco antes de su fallecimiento, acaecido en la Nochebuena de 1997 a la edad de 77 años, como posteriormente, Toshiro Mifune asimismo representa el intérprete nipón más conocido allende las fronteras del país, incluso es el único realmente célebre en occidente; es decir, significa el actor japonés más popular y emblemático de todos los tiempos en el mundo entero.

Nace en la localidad china de Tsingtao en 1920 de padres japoneses, y pisa por primera vez Japón en 1941. Poco después, durante la posguerra, acude a la productora Toho impulsado por una cierta vocación de director de fotografía, mas pronto se convierte en actor, merced a un director vociferante y farruco, Senkichi Taniguchi, si bien parece que también influyó en esta decisión otro director, Kajiro Yamamoto, no por azar el mentor del inseparable trío que formaron el susodicho Taniguchi, el entrañable Inoshiro *Godzilla* Honda y, precisamente, Kurosawa. Así, la muy estimable película de Taniguchi *Ginrei no hate* (1947), coescrita por Kurosawa, supone un debut triple de figuras relevantes del cine japonés. Primeramente, el propio director Taniguchi, que tantos títulos interesantes brindaría, sin ir más lejos su siguiente película, *Jakoman to Tetsu* (1949), de nuevo con Mifune, y en uno de sus primeros papeles positivos; del mismo modo, el compositor, el gran Akira Ifukube, incombustible músico de películas de género, tanto en el seno de Toho como para la Daiei, a quien Kurosawa, en cambio, sólo recurrió una vez; así como, claro está, Mifune, encarnando el personaje más canallesco de su filmografía, exento de los atenuantes sociales y morales que le concedía Kurosawa en tales casos: su segunda e impactante aparición, todavía de espaldas, anuncia el devenir del actor, cuando, cubierto sólo



por un taparrabos, camina contoneándose como una fiera en la jungla.

Poco después, tras trabajar en una película del antedicho Kajiro Yamamoto, Mifune se pone por primera vez a las órdenes de Kurosawa, en **El ángel borracho** (1948). Vuelve a personificar un personaje negativo, en concreto un gángster, si bien despierta compasión por causa del conocido prisma humanista de Kurosawa. Ahora bien, **El ángel borracho** no supone meramente la primera colaboración Mifune-Kurosawa, sin más que añadir, sino que, en función también de este factor, implica un crucial punto de inflexión en el decurso del autor, pues revitaliza y remonta poderosamente una filmografía que si bien había comenzado con prometedor buen pie mediante **La leyenda del gran judo** (1943), después se estancó mediante películas muy endeblas: **La más bella** (1944), **La nueva leyenda del gran judo** (1945), **Los hombres que caminan sobre la cola del tigre** (1945), y las siguientes y todavía peores **Los que construyen el porvenir** (1946), dirigida junto con Kajiro Yamamoto e Hideo Sekigawa, **No añoro mi juventud** (1946) y **Un domingo maravilloso** (1947). Es decir, la irrupción de Mifune en el cine de Kurosawa regenera, en todos los sentidos y desde la mismísima entraña, la descendente obra de éste, quien justo a partir de entonces sube como la espuma en la industria filmica japonesa, hasta el punto de que enseguida se convierte en un fenómeno inusitado en la historia de la cinematografía nacional. Con palabras del propio Kurosawa: "A Toshiro Mifune le conoci

cuando se rodaba Ginrei no hate. Pero no descubrí sus cualidades intrínsecas hasta que yo mismo le utilicé. No hay ningún otro actor que sepa componer una interpretación tan matizada, viva y dinámica. Los actores japoneses son lentos, les falta espontaneidad y ritmo. En Mifune encontré esas raras cualidades que he querido desarrollar" (4).

Talismán artístico y emblema estético a la par de Akira Kurosawa, pues, Toshiro Mifune durante la primera etapa de su filmografía compagina las interpretaciones para el trío de amigos-colegas compuesto por Senkichi Taniguchi -por ejemplo encarnando al taxista-narrador de **Fukeyo haruzake** (1953)-, Inoshiro Honda -a retener **Kono futari ni sachi are** (1957), donde el actor, en la misma línea gentil de la anterior, incluso toca el trombón- o, por supuesto, Kurosawa, con trabajos para el director que más veces reclamó sus servicios, Hiroshi Inagaki; después de todo, los filmes dirigidos por Inagaki y protagonizados por Mifune suman el número de veinte, entre los cuales destacan **Chushingura** (1962) y los tres estrenados en España, **Samurái** (*Miyamoto Musashi*, 1954), la segunda versión de **El hombre del carrito** (*Muhomatsu no issho*, 1958) y **Tres tesoros** (*Nippon tanjo*, 1959).

Rugiente, socarrón, torturado, eufórico, violento, arrogante. Tenso y pleno de ira contenida, en algunas ocasiones, vehemente y paroxístico, por lo general. Con un sentido de la expresividad, gestual y corporal, que impregna toda la película mediante

una cualidad tanto física cuanto psicológica, principalmente dentro del género histórico denominado *jidai-geki*. Ésta es la imagen de Toshiro Mifune que el cine de Akira Kurosawa difundió por el mundo entero, aunque a menudo el actor se apartara, y convincentemente, de tales registros. Imagen repartida e inmortalizada a lo largo de dieciséis películas, las cuales abarcan la totalidad de la obra de Kurosawa entre *El ángel borracho* y *Barbarroja* (1965), con la única salvedad de *Vivir* (1952), en la cual claramente no había papel posible para Mifune. De estos trabajos del actor, indefectiblemente con rango de protagonista o coprotagonista, destacan su policía novato en *El perro rabioso* (1949), el bandido Tajomaru en *Rashomon* (1950), el campesino aspirante a samurái de *Los siete samuráis*, el trasunto de Macbeth en *Trono de sangre* (1957) y el *ronin* precedente de Clint Eastwood en *Yojimbo* (1961). A propósito, aunque Mifune no participó en la primera película de Kurosawa, lo hizo en el segundo de sus *remakes* homónimos, *Sugata Sanshiro* (*Sanshiro Sugata*, 1965), dirigido por un antiguo ayudante de Kenji Mizoguchi, Seiichiro Uchikawa, lo cual reforzó, aún más, la identificación entre ambos. En otro orden de cosas, procede recalcar que los momentos de acción a cargo de Mifune, ya sea con la *katana* o con la lanza, sobre todo en las escenas de duelo, son impresionantes; verbigracia, la secuencia de *La fortaleza escondida* (1958) en la que persigue cabalgando a sus enemigos, empuñando la *katana* en alto con ambas manos. Con toda razón, el crítico Hiroshi Terada escribió "Gracias a la combinación Kurosawa-Mifune, sobre todo en *Yojimbo* y su continuación, se rompió el mito de que los mejores duelos del *jidai-geki* eran exclusiva de las películas producidas por Toei" (5).

En la cumbre de su fama, Mifune aceptó ofertas extranjeras, y así su peculiar personalidad distinguió una docena de películas internacionales, empezando curiosamente por la mexicana *Animas Trujano* (*Animas Trujano*; Ismael Rodríguez, 1961), para continuar con títulos tan dispares como el muy interesante *Infierno en el Pacífico* (*Hell in the Pacific*; John Boorman, 1968), el mediocre *western* cosmopolita *Sol rojo* (*Le soleil rouge*; Terence Young, 1971), la superproducción americana *1941* (*1941*; Steven Spielberg, 1979) o la coproducción italojaponesa *Shatterer/Shatarara* (1987), de Tonino Valerii. También creó su propia productora, Mifune Productions, en 1962, dentro de la cual abordó su única experiencia como director, *Gojumannin no isan* (1963), acerca de unos buscadores de tesoros en las islas Filipinas, que no funcionó comercialmente. De modo tristemente realista, Teruyo Nogami escribió "Alguien que, como Mifune, se preocupa tanto por la gente a su alrededor no vale para director de

cine. Un buen director suele llevar adelante su voluntad sin importarle los sufrimientos del equipo" (6). De hecho, muchos profesionales recuerdan a Mifune ayudando a descargar cajas o a limpiar un decorado, siendo ya un mito mundial.

Inolvidable, irremplazable, Toshiro Mifune fallece en el mismo año que otros dos grandes actores nacionales, aún en mayor medida que él vinculados con el *jidai-geki*: Shintaro Katsu, el intérprete de la serie sobre el espadachín ciego Zatoichi, y Kinnosuke (Yorozuya) Nakamura, estrella de la productora Toei.



Rashomon

Takashi Shimura-Minoru Chiaki. Dos hombres buenos

Si Toshiro Mifune significó la *star* de Akira Kurosawa, Takashi Shimura fue el *character actor* utilizado en más ocasiones por dicho cineasta. De verdadero nombre Shoji Shizamaki, nació en la prefectura de Hyogo en 1905; asumidamente antitético de la explosiva personalidad de Mifune, Shimura con-

vencia, y conmovía, en todos y cada uno de sus papeles, ayudado por un físico no por cotidiano menos cinematográfico, de inconfundibles labios gruesos.

Se inició profesionalmente en el teatro y debutó ante la cámara en 1934, en el seno de la productora Shinko Kinema. Tras hacerse notar en varias películas, entre ellas *Elegía de Naniwa* (*Naniwa hika*, 1936), de Kenji Mizoguchi, trabaja para Kurosawa ya en la ópera prima de éste, *La leyenda del gran judo*, en la cual, a pesar de encarnar uno de los rivales del protagonista, ya desplegaba ese aspecto campechano y honesto que caracterizaría la práctica totalidad de su carrera. A partir de entonces y hasta su minúsculo papel en *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980), Takashi Shimura deviene una presencia imprescindible en el cine de Kurosawa, independientemente de la mayor o menor amplitud de los roles adjudicados, sobre todo tras protagonizar *El ángel borracho*, con un personaje de médico borrachín impelido a atender un gángster, personaje que más tarde repetirá en el notable *thriller Chi to daiamondo* (1964), de Jun Fukuda. Sobresale empero su soberbio protagonismo en *Vivir*, una de las obras mayores del autor. Kurosawa aparte, el cine de género le agradece sus papeles de científico en varios *kaiju-eiga*, como *Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*; Inoshiro Honda, 1954) y *El rey de los monstruos* (*Gojira no gyakushuu*; Motoyoshi Oda, 1955).

El caso de Minoru Chiaki, nacido en Hokkaido en 1917 y en realidad llamado Katsuji Sasaki, presenta una cierta similitud con el anterior, pues su figura regordeta y expresión gentil le confieren una afabilidad difícil de soslayar, por lo cual, también igual que Shimura, encarnó varias veces sacerdotes budistas, sin ir más lejos en la parte final de *Rashomon*. Fue precisamente Kurosawa quien le facilitó debutar en el cine, mediante un breve cometido en *El perro rabioso*, y desde entonces Chiaki supone un actor proverbial del director, si bien sin la cualidad emblemática de Mifune y Shimura. Al igual que otros actores secundarios habituales en el cine de Kurosawa, su relación con éste finaliza en *El infierno del odio* (1963), donde encarna un periodista.

Actores de reparto, casos particulares

Como seguramente se habrá desprendido de lo anterior, Akira Kurosawa ya desde sus primeras películas revela una clara tendencia a repetir intérpretes, tanto en los roles protagonistas como para los cometidos secundarios. Por lo tanto, son muchos los nombres que podrían recogerse aquí.

No obstante, en los cometidos de cierto peso reseñemos cuando menos a Susumu Fujita, protagonista de *La leyenda del gran judo* y su continuación, y al elegante Masao Shimizu. También debe recordarse a Masayuki Mori, sobre todo por su intervención en *Rashomon* y el rol protagonista que des-



Vivir



empeña en *El idiota* (1951), y a Tatsuya Nakadai, de no poca celebridad en Japón pese a su escasa habilidad para cambiar de registro (o quizá precisamente por esto), que debutó ante la cámara precisamente gracias a Kurosawa, merced a un silente cometido episódico en *Los siete samuráis*, y brilló en su personificación del principal adversario de Mifune en *Yojimbo*, el letal Unosuke, que nunca abandona su pistola y habla sentenciosamente; para Kurosawa el carismático Nakadai trabajó igualmente, siempre en cometidos relevantes, en la seudosecuencia de *Yojimbo*, o sea *Sanjuro* (1962), *El infierno del odio*, *Kagemusha, la sombra del guerrero* y *Ran* (1985).

En lo que atañe a los intérpretes que cubrían roles de reparto o genéricos, se podría elaborar una lista larguísima; pero resultaría arduo discriminar cuándo se trataba de verdaderas preferencias de Kurosawa y cuándo estos actores eran imposiciones de la productora Toho por hallarse bajo contrato con ésta. Pero al menos citemos a Akitake Kono, Kokuten Kodo, Takeshi Kato, Bokuzen Hidari, Eijiro Tohno, Ikio Sawamura y al orondo Daisuke Kato como los físicos más recurrentes. Con una mención superior, empero, para Kamatari Fujiwara y Yoshio Tsuchiya; el primero, que tomó su nombre artístico de un famoso noble del siglo X y se dio a conocer en la filmografía de Mikio Naruse en la segunda mitad de los años treinta, trabajó para Kurosawa en nada menos que doce ocasiones, y sobresalió con su

gran interpretación de un actor caído en desgracia para *Bajos fondos* (1957); el segundo, en cambio, importa por ser el autor de un libro de recuerdos acerca de su relación profesional y amistosa con el director, *Kurosawa san!* (7), donde se atribuye una relevancia en la vida de Kurosawa sospechosamente mayor de la que en buena lógica cabría concederle.

Por último, hay dos actores por remarcar precisamente a causa de que no pertenecen al reconocible equipo artístico de Kurosawa, aunque, sin embargo, cuentan en la filmografía de éste, por las distintas y valiosas razones correspondientes. El primero es Akira Terao, pues encarnó al propio director en la irregular *Sueños de Akira Kurosawa* (1990), y después reincidió en la filmografía de éste por medio de *Madadayo* (1993), especie de recreación de la vida del escritor Hyakken Uchida, al que poco antes Seijun Suzuki había rendido homenaje en su bien particular *Zigeunerweisen* (1980). El segundo significa toda una leyenda del cine japonés, y es el extraordinario Chishu Ryu, el actor fetiche de Yasujiro Ozu, al que Wim Wenders, en consecuencia, brindó un papel de colaboración en *Hasta el fin del mundo* (*Until the End of the World*, 1991). Ryu trabajó, efectivamente, también para Kurosawa, primero en *Barbarroja* y finalmente en el último episodio de *Sueños de Akira Kurosawa*; gracias a la actuación de Ryu, por cierto, este segmento sobresale en la película.

"Si prefiero los personajes masculinos a los femeninos es porque consigo describir mejor al hombre que a la mujer" (8), razonaba Kurosawa respecto al poco relevante, por lo común, papel desempeñado por el género femenino en su obra. A propósito de este, acaso, sexismo, ciertamente existen ejemplos ilustrativos en la vida y obra de este gran cineasta japonés. En primer lugar, el hecho de que la esposa de Kurosawa, Yoko Yaguchi (1921-1985), era una actriz que abandonó el ejercicio de la profesión justo a raíz de casarse con el director. Del mismo modo, no puede ser casual que Kurosawa, dado el gran poder que llegó a detentar durante su vinculación con Toho, y pese a haber trabajado con varias de las mayores estrellas femeninas que recuerda el cine japonés (Isuzu Yamada, Setsuko Hara, Takako Irie, Machiko Kyo, Kinuyo Tanaka), repitiera preferentemente actrices de inferior nivel. A todo esto, el hecho de preferir para su mundo artístico determinada valoración personal de la masculinidad evoca, de modo inevitable, al gran Sergio Leone; y no por casualidad, ya que éste reconfiguró su cine según una película de Kurosawa, *Yojimbo*, más allá de la mera inspiración argumental. Retomando empero el discurso, existen pues tres actrices a las que cabe calificar de recurrentes en la filmografía de Kurosawa, sin alcanzar nunca, repetimos, la significación y trascendencia de los desglosados ejemplos masculinos. Ordenadas según el número de colaboraciones con el director, son Eiko Miyoshi (1894-1963), Noriko Sengoku (n. 1922) y Kyoko Kagawa (n. 1931).

Primeramente actriz de teatro, Eiko Miyoshi entra en el cine justo a raíz de casarse con un importante cargo del departamento de producción en Toho, Nobuyoshi Morita. Desde entonces, y posiblemente impuesta por el marido, la actriz trabaja sin cesar para

esta empresa productora, y su filmografía sobrepasa el centenar de títulos, de los cuales nueve están realizados por Kurosawa; entre éstos su papel más memorable se encuentra en *Crónica de un ser vivo* (1955), personificando la esposa de Toshiro Mifune. Por su parte, Noriko Sengoku debuta en el cine en 1947 y reparte sus primeros trabajos, principalmente, entre Toho y la escisión de ésta, Shintocho. Considerando que Kurosawa recurrió a ella independientemente de la productora a la cual perteneciera la película, es imposible especular imposiciones: de las siete películas en que coincidieron, tres pertenecen a Toho, dos a Shochiku, una a Daiei y otra a Shintocho; actriz de gran valía, extrañamente la relación profesional de Noriko Sengoku con Kurosawa termina en la temprana fecha de 1955, por medio de una breve intervención en la antedicha *Crónica de un ser vivo*. Por último, Kyoko Kagawa supuso, tras iniciarse ante la cámara en 1949, una actriz de cierto relieve en las producciones Toho en el decenio 1955-1965 (la "edad de oro" del cine japonés, por cierto); cabe resaltar que si bien para Kurosawa trabajó en la relativamente baja cifra de cinco películas, casi siempre lo hizo con papeles de protagonista; incluso el director la recuperó para su última película, *Madadayo*, donde encarnaba a la esposa del escritor Uchida. Por lo tanto, bien se la puede considerar como la actriz más representativa de este director tan poco proclive a ellas. No en vano, declaró: "*Una vez, hablando con Mizoguchi, decíamos que nosotros nos habíamos repartido la galería de retratos del cine japonés. Él, las mujeres; yo, los samuráis*" (9).

NOTAS

1. Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1989.
2. *Ibidem*.
3. Shirai, Yoshio: *Mifune Toshiro. Saigo no samurái*, Ed. Mainichi Shimbunsha, Tokio, 1998.
4. Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: "L'Empereur", en *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre 1966. Reproducido de Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992.
5. En el número especial, fuera de colección, de *Asahi Graph* publicado con motivo de la muerte del actor (Tokio, 1998).
6. Shirai, Yoshio: *Op. cit.*
7. Tsuchiya, Yoshio: *Kurosawa san!*, Ed. Shinchosha, Tokio, 2000.
8. Kurosawa, Akira: "Dits", en *Positif*, nº 132, noviembre 1971. Reproducido de Vidal Estévez, Manuel: *Op. cit.*
9. *El cine de los grandes maestros*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1983.



Crónica de un ser vivo