

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
ESCÁNDALO

Autor/es:
Antonio Santamarina

Citar como:
Antonio Santamarina (2003). ESCÁNDALO. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41357>

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

Escándalo

Antonio Santamarina



148

NOSFERATU 44-45

Como resultado de la grave crisis sufrida por la Toho, que se prolonga desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el año 1948, Kurosawa comienza a liberarse cada vez más de la relación patriarcal que lo unía con la productora y empieza a trabajar también, de manera paulatina, para otros estudios. De este modo, durante esta primera etapa de su filmografía, dirige *Duelo silencioso* (1949) para la Daiei y *El perro rabioso* (1949) para la Sintoho antes de realizar, en 1950, *Escándalo* para la Sochiku, a partir de un guión escrito junto a Ryozo Kikushima, con quien acababa de trabajar, precisamente, en la segunda de las películas citadas.

Concebido como un duro alegato contra la prensa sensacionalista japonesa, la idea original para la escritura del guión surgió, según el testimonio del cineasta (1), de la lectura de un anuncio, especialmen-

te violento y calumnioso, de una de estas revistas del corazón. A partir de aquí Kurosawa, contradiciendo su declarada falta de interés por dirigir películas sobre temas sociales (2), construye una ficción que camina, precisamente, por esa línea argumental hasta que muy pronto, apenas rebasada la primera cuarta parte de su metraje, el film cambia bruscamente de dirección para, como sucediera ya en la conclusión de *Un domingo maravilloso* (1947), centrarse de manera casi exclusiva en la peripecia individual de uno de los protagonistas del relato.

Filmada con más rutina que entusiasmo, esta apertura de la película describe, de forma didáctica y sin demasiado vuelo imaginativo, el montaje, primero, que la revista *Amor* realiza de la inexistente relación sentimental entre el pintor Ichiro Aoé (Toshiro Mifune) y la cantante Miyako Saijo (Yoshiko Yamaguchi), la demanda, después, que el artista piensa inter-

poner para defender su honor y, por último, los grandes beneficios que la noticia y el anuncio del pleito inminente proporcionan al semanario y, de paso, a los protagonistas de aquélla.

Carentes de espesor psicológico y moviéndose dentro de los contornos de una ficción concebida con un claro objetivo moral y ejemplarizante, tanto Ichiro y Miyako como el resto de los personajes que deambulan por la ficción no alcanzan nunca la consistencia necesaria como para abandonar su simple condición de marionetas, de seres dibujados con un solo perfil y encuadrados, desde un principio, en la categoría de "buenos" o "malos".

Con la aparición en escena, sin embargo, del abogado Hiruta, interpretado por Takashi Shimura, el protagonista posterior de *Vivir* (1952), la narración, sin abandonar nunca del todo el maniqueísmo y la unidireccionalidad de su argumento, se introduce por nuevos derroteros de la mano de un individuo que parece extraído, como se ha señalado en numerosas ocasiones, de la narrativa de Dostoievski. Es decir, del imaginario de uno de los novelistas preferidos de Kurosawa y de quien éste llevaría a las pantallas al año siguiente *El idiota* (1951).

Las luces y sombras que envuelven la personalidad del abogado Hiruta y los condicionantes familiares -la tuberculosis de su hija- que explican la traición del

letrado a sus clientes (los intachables Ichiro y Miyako) terminan por desbordar los límites del drama social que empezaba a desarrollarse en la pantalla y por limar las aristas más duras de éste en beneficio de los contornos más suaves del melodrama, aunque la película no logre nunca remontar la excesiva simplicidad de su argumento ni ensamblar dos líneas narrativas tan antagónicas.

Tiene razón, sin embargo, José M^a Latorre, cuando apunta que *"este giro narrativo lleva consigo un nuevo planteamiento del relato: lo que estaba en juicio (hasta ese momento) era el poder de convicción popular de la llamada prensa amarilla, pero todo ello empalidece al lado del conflicto personal del abogado: en el juicio no interesa tanto la pareja difamada cuanto los puntos de vista sobre el personaje de Hiruta. Ello empequeñece la dimensión del problema y abre el camino a un retrato más corrosivo de la sociedad japonesa"* (3).

Sea como fuere, la aparición de este singular personaje acabaría por desbaratar (según Kurosawa desde la propia escritura del guión) (4) la idea primigenia de realizar un film de denuncia social, determinando que, una vez más, la película girase alrededor de uno de los temas favoritos del cineasta: el conflicto interior de un individuo que debe sobreponerse a circunstancias adversas para alcanzar su redención personal.



A partir de este momento, como si la vitalidad del único personaje dotado de una cierta consistencia psicológica dentro del film se traspasase a las imágenes, la cámara comienza a prestar especial atención a la andadura del abogado Hiruta, hasta el punto de que la planificación abandona su encorsetamiento anterior para ponerse al servicio del actor, que, anticipando su memorable interpretación del funcionario Kanji Watanabe en *Vivir*, consigue algunos brillantes momentos que elevan el film de su mediocridad.

Al mismo tiempo, resulta difícil no advertir en la caracterización de Ichiro y de Hiruta las dos caras contrapuestas de un mismo Japón: la primera, más moderna, osada y engreída, y la segunda, más ancestral, conservadora y cargando con un pasado tortuoso detrás de ella. Probablemente Kurosawa simpatizaría más sentimentalmente con la segunda, aunque ello no le impediría ver -con más temores de los deseados- las virtudes que adornaban a su opuesta, símbolo del nuevo Japón, tal y como demuestra Ichiro, tanto en su vestimenta como en la motocicleta que utiliza para desplazarse o en su concepción acerca del desnudo en la pintura, que contradice abiertamente la tradición nipona.

De manera también embrionaria -que cristalizará de forma brillante en su siguiente película: *Rashomon* (1950)-, *Escándalo* habla también, como de pasada, de otro de los temas preferidos del cineasta: las dificultades para deslindar la verdad de la mentira o para contemplar la realidad tal cual es y sin anteojeras. Una preocupación ésta que irrumpe en el relato desde la escena inaugural, cuando los tres campesinos que contemplan el cuadro que Ichiro está pintando son incapaces de ver el monte Kumotori con los mismos ojos de éste, quien lo representa de un insólito color rojizo para ellos.

Eso demuestra, según el campesino más sagaz, el carácter excéntrico del pintor, quien no es capaz de contemplar la realidad (el paisaje en este caso) más que desde su propio punto de vista singular, irrepetible y diferenciado del resto de los mortales. La justicia de esta apreciación tiene una confirmación inmediata en el relato, ya que, a renglón seguido, el orgulloso Ichiro, incapaz de analizar los perjuicios derivados de sus actos, no sólo decide entablar demanda para desvelar la falsedad del montaje de la revista *Amor*, sino también, tras conocer a la encantadora hija de Hiruta, enferma de tuberculosis, contratar a su padre como abogado a pesar de todas las sombras que, como advierte el modelo del pintor, se ciernen sobre su persona.

Dudas que adquieren casi el carácter de certezas cuando Ichiro visita el despacho atrabiliario de Hiruta y hojea las revistas que revelan la afición de éste por

apostar en las carreras de caballos. Sin embargo, la visión de una fotografía de la hija del abogado, pegada en el quicio de la puerta, disipa todas sus vacilaciones y decide persistir en su error, confiado tan sólo en la potencia de su ego y en el olfato de su instinto de artista (5).

En cualquier caso, tanto un tema (la redención individual) como el otro (las dificultades para conocer la verdad) no dejan de ser meros apuntes, simples esbozos dentro de un film que se decanta, de forma definitiva, por la vía del melodrama más lacrimógeno, sin llegar a profundizar nunca en las motivaciones ocultas del comportamiento de Hiruta, más allá de traer a colación el recurso simplista, y exterior al drama, de la enfermedad de su hija. Y es que, como afirma Aldo Tassone: "*En Escándalo todo es demasiado milagroso, demasiado edificante para ser convincente. El pintor es excesivamente bueno, la joven enferma excesivamente angelical y su muerte excesivamente programada*" (6).

Entre medias queda, sin embargo, una secuencia emotiva y emocionante, heredera de los mejores aromas del cine de Frank Capra y de una película como *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1940). En ella, Ichiro, Hiruta y un grupo de pobres borrachos y prostitutas, que pasan la noche de Navidad en un miserable local de las afueras de Tokio, viven una suerte de redención individual cuando, de nuevo con la imaginación como protagonista (al igual que sucediera en la clausura de *Un domingo maravilloso*), deciden situarse en la noche de Año Nuevo y cantan para recibir a éste mientras lanzan promesas de cambio de vida y la cámara va individualizando sus rostros uno tras otro.

Toda la secuencia va cargándose, así, de una fuerte emoción, mientras los personajes comienzan a adquirir una extraña dignidad como grupo hasta alcanzar un momento de epifanía colectiva, que, en el último plano, la cámara de Kurosawa parece querer destruir al mostrar a los participantes bajo la tela de araña que forma la decoración navideña del local.

Una secuencia que, desde otro punto de vista, y tal y como ha apuntado Aldo Tassone (7), puede verse también como una especie de anticipo de la velada fúnebre de *Vivir* o del clima que presidirá después una película como *Bajos fondos* (1957), pero que puede interpretarse asimismo, en clave metafórica, como una llamada del cineasta a la regeneración moral del viejo y alcoholizado Japón. Una llamada no exenta de lucidez al cerrarse la secuencia con el plano de todos ellos debajo de la tela de araña.

De este modo si bien es verdad que, como afirma François Ramasse, "*la victoria que cuenta realmen-*



te *Escándalo* no es ni la del bien sobre el mal ni la del individuo sobre la sociedad, sino (...) la del individuo sobre sí mismo, la del individuo sobre el caos del mundo" (8), no es menos cierto que, como sugiere esta secuencia, el humanismo del cineasta intenta universalizar ese combate, dando la oportunidad de luchar por ella a todos los individuos, cualquiera que sea su condición social y, especialmente, a todos los japoneses, cualquiera que fuese su pasado, como tendrá ocasión de poner de manifiesto de nuevo y más claramente, apenas dos años después, cuando describa la andadura del triste funcionario de *Vivir*, capaz de redimir su oscura vida laboral anterior en el último momento.

NOTAS

1. Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 271-272).

2. Para mayor información, véase Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: "L'Empereur. Entretien avec Kurosawa Akira", en *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre 1966, pág. 37.

3. Latorre, José M^o: "El escándalo, Akira Kurosawa, 1950 (Los filmes vistos en TV)", en *Dirigido por...*, nº 108, octubre 1983, pág. 52.

4. "Pero, además, cuando estaba escribiendo el guión, un personaje totalmente inesperado comenzó a cobrar más vida que los protagonistas, y acabé dejándome llevar por él. Este tipo era el corrupto abogado Hiruta 'terreno de parásitos'. (...) Yo ya había escrito muchos guiones, pero ésta era la primera vez que me ocurría una cosa parecida. Yo no estaba creando a Hiruta; el bolígrafo era el que describía su personalidad mientras se deslizaba por el papel". Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, págs. 272-273.

5. La excentricidad de Ichiro se pone también de relieve, al menos, en un par de ocasiones más: en la escena en la que sus dudas lo llevan a desmelenarse y a comer, como le advierte su modelo, de forma excesivamente apresurada, y en la secuencia en la que pone en marcha la moto en el estudio para serenarse con el sonido atronador del tubo de escape.

6. Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Florencia, 1981 (citamos por la traducción francesa, Edilig, París, 1983, pág. 58.)

7. Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Il Castoro Cinema, Florencia, 1994, pág. 49.

8. Ramasse, François: "La légende du grand judo et Scandale", en *Positif*, nº 225, diciembre 1979, pág. 40.