

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
¿VIVIR?

Autor/es:
Sara Torres

Citar como:
Sara Torres (2003). ¿VIVIR?. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41359>

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

¿Vivir?

Sara Torres



156

NOSFERATU 44-45

Ya antes de dirigir su célebre película *Vivir* en 1952, Akira Kurosawa había desarrollado en películas alternas su esquema clásico entre filmes épicos y filmes sociales, entre la inspiración psicológica de los grandes autores rusos y el aliento trágico de Shakespeare, entre la recreación de la historia y la búsqueda del realismo contemporáneo. Como él mismo comentó en una entrevista mucho más tarde, "creo que en mi filmografía hay dos tendencias, una tendencia realista, como por ejemplo *El perro rabioso* (1949) y *Vivir*, y una tendencia artística como la que se ve en *Los siete samuráis* (1954) o *Trono de sangre* (1957). No me considero un realista. Me esfuerzo por serlo, pero no lo soy. No consigo nunca ser realista porque soy un sentimental".

Los autores rusos favoritos de Kurosawa eran, según confesión propia, Dostoievski y Gorki. Pero en *Vivir* es patente la influencia de otro gran eslavo, León Tolstoi, cuya *nouvelle La muerte de Iván Illich* pesa decisiva e innegablemente sobre la película, lo que sorprendentemente no ha sido reconocido por todos sus comentaristas con la debida explicitud. Tanto el relato de Tolstoi como la película de Kurosawa parten del mismo punto: un burócrata de grado medio, envidiado por buena parte de sus colegas, descubre que padece una enfermedad mortal... quiero decir una enfermedad mortal "inmediata", no la que todos irremediabilmente padecemos. Ese diagnóstico fatal les lleva a ambos a revisar sus vidas y a comprobar gradualmente lo absurdo del embrollo burocrático en que se ven enredados, lo insatisfacto-

rio de sus relaciones familiares y -en general- lo insatisfactorio de sus existencias. En los dos casos es válido el acerbo dictamen que Tolstoi formula sobre su personaje: *"La historia de la existencia vivida por Iván Illich era de lo más sencillo y corriente, y de lo más horripilante"*.

Pero, junto a los paralelismos evidentes de ambos relatos, el tratamiento que los personajes reciben por parte del escritor y del cineasta guardan profundas diferencias. El protagonista de Tolstoi es un petimetre arribista que pretende disfrutar de placeres reputados como "exquisitos" por los árbitros de la sociedad trepadora de la que forma parte. Cuando se enfrenta a la irremediable llegada de la muerte ya se ha divertido lo suyo dentro de los cánones que imponen, como señala el autor, que *"il faut que jeunesse se passe"*. En cambio, el señor Watanabe de Kurosawa pertenece a una tradición más reprimida, más tradicional, y no ha frecuentado juergas ni cabarets, a cuyos supuestos goces se lanza cuando se ve condenado a muerte, con las desilusionantes consecuencias que cabe imaginar... En ambos casos, las diversiones supuestamente "transgresoras" pueden transgredirlo todo salvo la ley misma de la muerte, ante la que resultan patéticamente impotentes. Y ello pese al personaje risible del "novelista maldito" que Kurosawa satiriza y que considera la proximidad de la muerte un excelente acicate para rentabilizar mejor borracheras y excursiones a burdeles, las cuales siguen resultando tan inanes o más, como siempre lo fueron, para el neófito Watanabe, que recorre ese mundo ignoto sin saber si se está despidiendo con grandes aspavientos de lo que no merece la pena...

Otra coincidencia fundamental entre Iván Illich y el señor Watanabe: ambos se refugian en el trabajo como última razón de sus vidas y sobre todo como excusa para no tener que afrontar realmente sus carencias y amenazas. Iván no piensa más que en su trabajo, cuantos más problemas tiene en la familia más se encierra día y noche en su oficina (*"Pero lo principal era que Iván Illich tenía su fiscalía. En el mundo de su cargo se había concentrado para él todo el interés de la vida y ese interés le absorbía..."*), no es capaz de ninguna rebeldía salvo en el caso en que cree comprometido su ascenso, dificultando así en lugar de facilitarle su futuro laboral. Por su parte Watanabe lleva casi treinta años sin faltar jamás a la oficina, nunca consiente en ponerse enfermo a pesar de tener que tomar pastillas contra sus dolores estomacales cada vez más agudos (lo cual también le ocurre a su álgido ruso, incapaz de ir al médico hasta el último momento a pesar de su aliento descompuesto y sus punzadas) y en ambos casos el universo estampillado de acciones que no sirven más que para promocionar y no para "crear" nada es el único horizonte al que tercamente se aferran.

El libro y la película coinciden en otro extremo esencial: lo incomunicable de la enfermedad, o por lo menos lo inaceptable que ésta resulta para quienes están próximos al paciente. Tanto Illich como Watanabe están rodeados de parientes que consideran los efectos de su dolor como una molestia para los demás, no para quienes lo padecen. Parece que están enfermos por su culpa o que su enfermedad es una especie de culpa, un gesto antisocial destinado a estropear los placeres o los intereses de quienes les rodean. Al pobre Watanabe le achacan estar dispuesto a gastarse el dinero con el que cuentan su hijo y su nuera para prosperar, le atribuyen amoríos o extravagancias de carácter, todo antes de reconocer su estado doliente: se le ve como una especie de agresor o un abusón, no como una víctima. Si esto es cierto de la familia, el caso de los compañeros de trabajo aún resulta peor, porque casi todos sólo se interesan por su decadencia pensando en los ascensos y ventajas que puede reportarles. Contemplan su desgracia como el destronamiento de un tiranuelo y no como la agonía de un ser humano... Lo peor es que en ambos casos los dos pacientes no son víctimas de monstruos especialmente crueles, sino que recogen solamente lo que han sembrado, aunque al final del trayecto quisieran que los demás se portasen con ellos de una forma que quizá no merecen.

Pero también existen diferencias entre la película y el relato. Sobre todo, la reacción final de sus protagonistas ante lo irremediable, cuando ya no queda duda de que llegan a ello. Y es chocante que el autor cristiano y siempre obsesionado por la religión, Tolstoi, destape el resentimiento feroz de su personaje moribundo, mientras que el humanista laico y quizá ateo (Kurosawa) intenta que Watanabe busque una reconciliación final consigo mismo y con los demás por medio de la acción social. Mientras sufre en su soledad y escucha la música que en una habitación próxima divierte a sus parientes, Iván Illich rumia estas consideraciones impías: *"Cuando yo deje de existir ¿qué habrá? No habrá nada. Entonces, ¿dónde estaré cuando ya no exista? ¿Será la muerte? ¡No, no quiero...! (...) La muerte. Sí, la muerte. Y ninguno de éstos lo sabe, ni quiere saberlo ni se compadece. Ellos hacen música -a través de la puerta oía una voz que cantaba a lo lejos y unos ritornelli-. A ellos les da igual; pero ellos también morirán. ¡Estúpidos! A mí antes, a ellos después... les ocurrirá lo mismo. ¡Y todavía se divierten...! ¡Cerdos!"*. En cambio, el señor Watanabe se abre hacia los demás en lugar de cerrarse hostilmente ante ellos. Ayuda a la joven compañera de oficina que lleva calcetines agujereados y después encuentra un vigor casi juvenil para luchar por el parque comunal que debe ocupar el lugar de una ciénaga insalubre. La proximidad de la muerte hace que no se desentienda de quienes le rodean, sino, al contrario, que

parezca por primera vez darse cuenta real de sus problemas y de sus demandas. Por fin encuentra un sentido social a su trabajo de funcionario y hasta llega a desafiar a los mafiosos, que naturalmente ya no pueden asustar con amenazas de muerte a quien la tiene tan inexorablemente cerca. La muerte para Iván Illich es el colmo desesperado de la soledad, el fracaso de la sociedad y sus rituales; en cambio, para Watanabe es el descubrimiento de nuestra vulnerabilidad radical, y por tanto del apoyo mutuo con el que socialmente intentamos aliviarla.

Últimos paralelismos entre ambas obras: tanto Tolstoi como Kurosawa tienen fama de autores misóginos. Desde luego, *La muerte de Iván Illich* no contribuye a disipar ese reproche en el caso de Tolstoi, mientras que en cambio es más difícil mantenerlo ante la película de Kurosawa. Ciertamente, la figura de la nuera y de la criada (dejando a un lado por estereotipados los esbozos de las prostitutas) no son precisamente halagüeños, pero tanto la joven oficinista -ingenua en su egoísmo, pero carente de auténtica maldad e incluso más paciente de lo que podría imaginarse con el viejo "momia" que la pretende- y sobre todo el grupo de enérgicas y tenaces mujeres que luchan por el parque, las cuales finalmente rinden homenaje póstumo a Watanabe, son sin duda figuras femeninas positivas. Por otra parte, tanto Iván como Watanabe buscan refugio ante la desolación de la muerte en su infancia. Dice Tolstoi: "*Iván*

Illich vivía exclusivamente con la imaginación puesta en el pasado. Los cuadros de aquel pasado acudían uno tras otro, partiendo siempre de algo inmediatamente próximo en el tiempo, para conducir a lo más lejano, a la infancia, y detenerse allí". En cuanto a Watanabe, aunque no se hace ninguna mención nostálgica explícita a su niñez -como en el "*Rosebud*" del **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles-, la escena final en el columpio del parque es suficiente e inequívocamente evocadora.

Ateniéndonos al plano más estrictamente cinematográfico, sin duda uno de los muchos logros de *Vivir* es la espléndida caracterización que del protagonista realiza el gran actor Takashi Shimura, participe igualmente destacado en otras muchas obras de Kurosawa. Aun habiendo visto alguna representación de teatro *Nô*, como es mi caso, no es fácil para un europeo apreciar en toda su extensión la influencia de este arte delicado en la interpretación de Shimura, pero sí podemos calibrar su resultado: máxima expresión con el mínimo movimiento. La fuerza del personaje se concentra en la mirada, apagada pero a la vez llena de vida, suplicante ante la joven remisa y chispeante de súbita malicia desesperada ante el gángster que amenaza de muerte al moribundo... Como en otras grandes obras cinematográficas de muy distinta factura -*Gertrud* (*Gertrud*, 1961), de Dreyer, por ejemplo- el juego de las miradas se con-





vierte en el verdadero motor de la acción narrativa y de nuevo se confirma que en el séptimo arte saber actuar es saber "mirar". Por ello, los escasos movimientos del señor Watanabe resultan tan impresionantes para el espectador, como cuando en la sala de espera del médico retrocede de un asiento a otro huyendo de la muerte en forma de paciente agorero que lleva un bastón a guisa de guadaña... O al salir de esa misma consulta, ya con su sentencia firmada, queda sonámbulo entre el estruendo del tráfico del que apenas es consciente porque pertenece a un mundo que ya no es el suyo. El otro recurso admirable del actor es la voz, utilizada de forma entrecortada y casi reducida al gemido cuando intenta hacer comprender su situación terminal a su hijo o a la joven oficinista ("*¿Por qué no os basta la simple insinuación de lo evidente, por qué tengo que decir más?*") y después alzada en un conmovedor canto de homenaje a la vida que es desesperado en el burdel y reconciliado, sereno, en el columpio de sus últimos momentos.

Aunque Kurosawa confesó siempre su justificada admiración por John Ford -del que es más émulo que simple discípulo en obras maestras de la energía como *Los siete samuráis* o *Trono de sangre*-, en *Vivir* se muestra más bien deudor ocasional y paradójico de Frank Capra, del que toma la habilidad para reducir lo patético de la desigualdad social a unos

cuantos rasgos conmovedoramente impresionistas y un cierto sentido antitrágico de la vida humana, pese a que Kurosawa acentúa la perspectiva desencantada y pesimista de gran parte del relato. En el capítulo de las objeciones, siempre relativas cuando se trata de una pieza de esta categoría, puede mencionarse la larga duración de *Vivir*, que en la segunda parte -casi otra película contrapuesta a la primeramente planteada- incurre en ciertas reiteraciones en la escena del funeral.

La pregunta final que queda flotando tras la lectura de Tolstoi y la contemplación del film de Kurosawa podría expresarse brutalmente así: ¿qué es una vida lograda, una vida que "mantuviese el tipo" ante la muerte inminente? Iván Illich y el señor Watanabe conocen las insuficiencias de su existencia y probablemente sueñan con otra vida más plena, más lograda. Pero, ¿conocen acaso el precio que habrían debido pagar por esa trayectoria diferente? ¿les habría consolado realmente más ante la pérdida total y definitiva? Incluso Cristo en la cruz sintió por un momento el abandono definitivo de no haber sido más que un hombre y por tanto, en cierta medida, un fracaso. Quizá en el instante final sólo pueda decirse con honradez, sea cual fuere el camino seguido de la cuna a la tumba, lo que certifica el Teseo de André Gide como colofón de este su último relato: "*He vivido*".