

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
CUARTETO EN NEGRO

Autor/es:  
Antonio Weinrichter

Citar como:  
Antonio Weinrichter (2003). CUARTETO EN NEGRO. Nosferatu. Revista de cine.  
(44).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41342>

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:



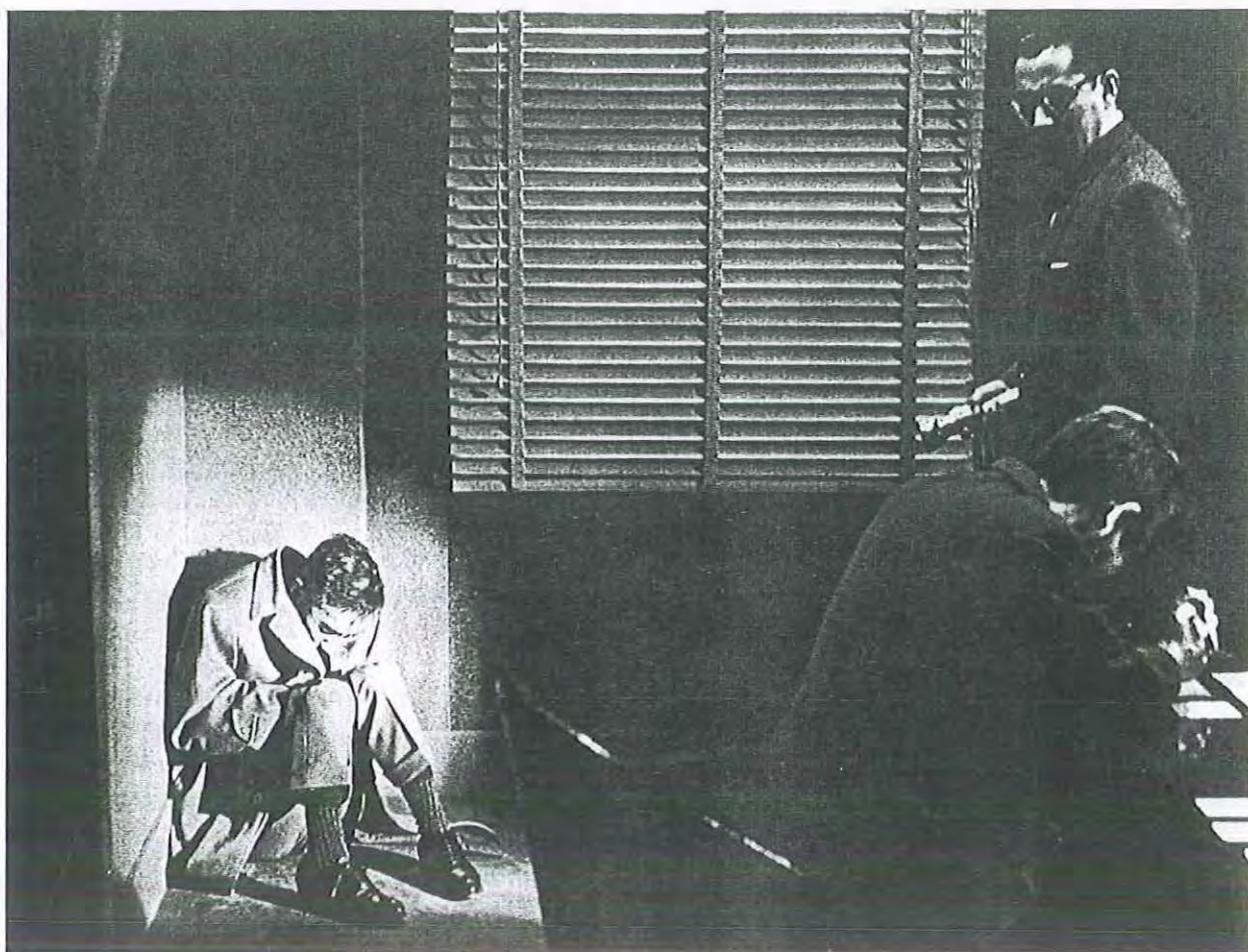
**donostiakultura.com**

# Cuarteto en negro

## Los thrillers de Kurosawa

*Antonio Weinrichter*

*Gerraren ondoren, armada amerikarrak genero epikoa lantzea galurazi zuen Japonian eta horren ondorioz aldi hartan zehar zinemagile japoniar ugari zinema beltzaren marjinen baruan hasi ziren beren istorioak kontatzen, Estatu Batuetan goren aldian zegoen generoa izanik. Kurosawa izan zen haietako bat, eta lau pelikula izan ziren hark egindako ekarpena, bi berrogeiko hamarkadan eginak eta beste bi hirurogeikoan, hau da, zinemagintzaren modernitatearen erdi-erdian.*



Los canallas duermen en paz

**M**ucho menos conocidas en occidente que su cine de época (*jidai-geki*) son las cuatro películas de Akira Kurosawa que se pueden englobar dentro de la categoría del *film noir* o, de forma más general, del *thriller*, y que se agrupan temática e incluso cronológicamente por parejas: **El ángel borracho** (1948) y **El perro rabioso** (1949), rodadas en la inmediata posguerra; **Los canallas duermen en paz**

(1960) y **El infierno del odio** (1963), rodadas a comienzos de los años sesenta, tras casi una década consagrado en exclusiva al *jidai-geki* (de hecho, rodó otros dos más entre esta última pareja) que le dio a conocer, a él y al cine japonés, fuera de las fronteras de su país. Dado que la repercusión externa del cine de Kurosawa se achacaba, y se sigue achacando, a su presunta condición de ser "el más occidental de los cineastas japoneses", es evidente el interés de con-

trastar estos títulos con unas formaciones genéricas tan bien conocidas entre nosotros; máxime cuando tres de los cuatro tienen una inspiración más o menos lejana en fuentes literarias occidentales.

**El perro rabioso**, en efecto, parte de una anécdota real -a un policía le roban su pistola- y del deseo de Kurosawa de ensayar un relato en el estilo de "las novelas de crímenes sociales" de su admirado Georges Simenon. De hecho, Kurosawa escribió él mismo "su" novela simenoniana (permanece inédita) que sirvió de base al guión, si bien luego la película no le saldría muy parecida al modelo, según confesión propia. **El infierno del odio**, por su parte, es una adaptación muy revisada de la novela policíaca *King's Ransom*, una trama de secuestro firmada por ese guionista ocasional de Hitchcock que fue Evan Hunter, bajo el seudónimo de Ed McBain: "*Utilicé sólo una parte muy pequeña de la novela que, para ser francos, no es muy buena. Mi idea consistía en desarrollar su sentido de amenaza y dejar lo demás de lado. Tiene también una utilización magnífica del punto de vista, y eso es prácticamente lo único que tomé del libro*" (1). La relación de **Los canallas duermen en paz con Hamlet**, su Shakespeare favorito junto con *Macbeth* -que había adaptado tres años antes en *Trono de sangre* (1957)-, es más estructural que literal, pero resulta ineludible, como lo demuestra esta descripción de Donald Richie: "*El padre de Toshiro Mifune/Hamlet ha sido asesinado por el hombre que se convierte en su segundo padre (suegro en vez de padrastro, en la película) y la motivación inicial del héroe es la simple venganza. Nishi (Mifune) ama, a su modo, a Kyoko Kagawa/Ofelia pero su relación con Masayuki Mori/Claudio es tan intensa que la mujer resulta sacrificada y los intentos de su hermano, similar a Laertes, de vengarla acaban precipitando la caída del héroe. Mifune tiene un amigo, similar a Horacio, y hasta un mentor similar a Polonio (el contable Kamatari Fujiwara), cuyos consejos desatiende. Incluso organiza una especie de obra teatral (la secuencia inicial de la boda) para zaherir la conciencia de Mori, el presidente de la corporación. Y, como en la obra teatral, el final de la película es adecuadamente isabelino, con muchos cadáveres y escenas grandilocuentes*" (2). He aquí una prueba más de la familiaridad de Kurosawa con el "canon occidental", ya suficientemente demostrada con sus excelentes apropiaciones de Dostoievski, Gorki y Shakespeare.

En lo que se refiere a su relación con modelos genéricos cinematográficos, la primera pareja de películas, protagonizadas por un gángster (**El ángel borracho**) y un detective (**El perro rabioso**), son "negras" por su entorno y por determinados elementos iconográficos. Ello se puede atribuir tanto a una filiación americana como a una imposición de las fuer-

zas de ocupación, también americanas: como recuerda Tadao Sato, a partir de 1946 "*se prohíben las escenas de espadachines y las estrellas del cine histórico empiezan a esgrimir pistolas en vez de espadas en películas copiadas del cine de gánsters americano*" (3). Pero esta pareja de películas se puede emparentar, con igual pertinencia, con ese otro cine de posguerra que es el neorrealismo italiano... o con la variante "neorrealista" que representan dentro del *film noir* americano los llamados documentales policiales. A Kurosawa le interesa sobre todo, en efecto, reflejar el periodo de posguerra y de ocupación, los desolados paisajes urbanos del Tokio en ruinas, la miseria de la que surgen el mercado negro y el crimen.

**El ángel borracho** se abre con imágenes de una charca en cuyas aguas estancadas se refleja el letreiro de neón de algún club nocturno; esa charca infectada se utilizará reiteradamente de forma simbólica, como signo de la "enfermedad" que atenaza a todo un país, para subrayar el mensaje humanista de la película, tan cercano al modelo neorrealista: Sanada, el médico protagonista, siempre preocupado porque



El perro rabioso

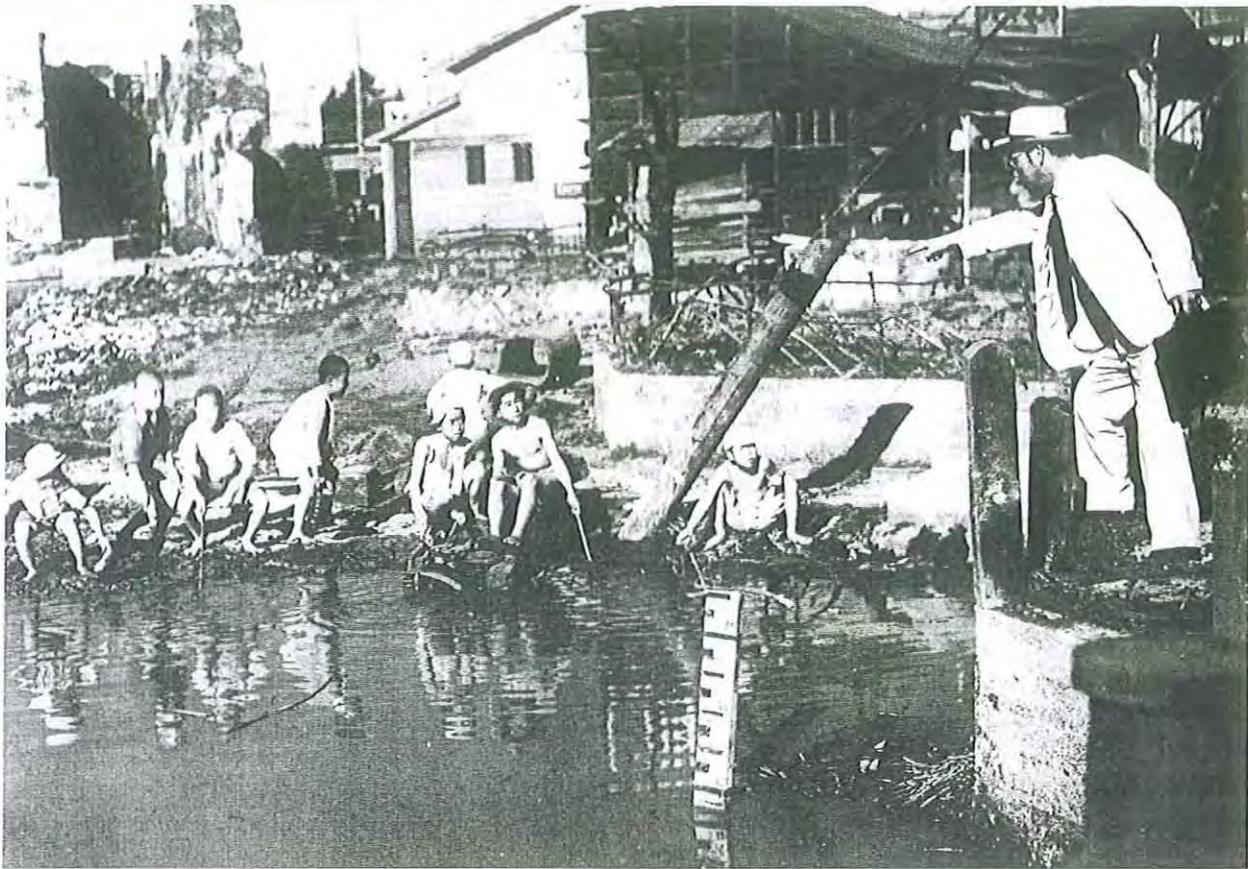
los niños que juegan en la charca puedan contraer fiebres tifoideas, le grita al *yakuza* Matsunaga, aquejado de tuberculosis: "¡Tu pulmón es como este lugar!"; mientras que Okada, el jefe de la banda, dice cuando sale de la cárcel: "Todo ha cambiado menos este sucio charco". La anécdota que desencadena la acción de **El perro rabioso** evoca la de un título famoso del neorealismo italiano: podía haberse llamado "Ladrón de pistolas", con la diferencia de que mientras en la película de De Sica el objeto robado representaba para su dueño una cuestión de supervivencia, aquí es una cuestión de orgullo profesional que acaba provocando en Murakami, el detective despojado de su arma, una hitchcockiana transferencia de culpa. La película contiene un *tour de force*, la secuencia de montaje que detalla la pesquisa del detective en pos de su pistola, que constituye un verdadero *tour*, a secas, por los bajos fondos de una ciudad (un país) que aún no se ha recuperado de una guerra perdida. En la pareja de películas de los años cuarenta, los elementos del *thriller* nunca distraen de la intención social. (Todavía en **El infierno del odio**, la casa de Gondo, el magnate de la industria zapatera, edificada en lo alto de una colina de Yokohama, resulta bien visible desde las chabolas de abajo: uno de sus habitantes tratará de secuestrar al hijo de Gondo por puro rencor de clase).

Según avanza la increíble recuperación económica del Japón, el humanista Kurosawa parece refugiarse en el cine de época, en donde las contradicciones sociales se reflejan con más fuerza, y cuando regresa al presente se interesa menos por amparar la regeneración espiritual del ciudadano de a pie que por atacar directamente a las corporaciones y funciona-

rios del nuevo *status quo*: **El infierno del odio** y **Los canallas duermen en paz**, las películas que completan su cuarteto *noir*, utilizan el formato del *thriller* y del *thriller* shakesperiano, respectivamente, para constituirse en sus dos obras más políticas. En **El infierno del odio** el deseo de manufacturar "un buen producto" del zapatero Gondo le lleva a enfrentarse desde dentro al sistema (más de uno ha visto en su figura un trasunto del propio cineasta en su conflictiva relación con la gran industria), ganándose el odio de los demás ejecutivos, que consiguen expulsarle de la compañía; el jefe de policía que dirige la pesquisa tampoco se libra de los dardos de Kurosawa. En **Los canallas duermen en paz** (la traducción literal de su título japonés es aún más elocuente: "Cuanto más malo se es, mejor se duerme") la intención del cineasta, recién estrenada su flamante compañía propia, Kurosawa Productions, era la de hacer una película de contenido social sobre un tema que le indignaba particularmente, la corrupción, reflejada en la relación del alto ejecutivo Mori con ese presunto alto cargo político con el que mantiene la conversación telefónica que cierra la película. Acabada la comunicación, Mori se inclina ante el aparato de teléfono: esta sutil ironía sobre los residuos del sistema "feudal" aún vigentes en Japón -comparable al marcial chocar de talones del "secretario" de James Cagney en **Uno, dos, tres** (*One, Two, Three*; Billy Wilder, 1962)- no compensa, sin embargo, el hecho de que Kurosawa no se atreva a identificar al interlocutor al otro lado de la línea; como le confesó luego a Richie, "si hubiera sido más explícito habría tenido serios problemas. Pero quizá la película habría sido mejor si yo hubiera tenido más coraje" (4). En todo caso, la eficacia política de la película queda



Los canallas duermen en paz



matizada al presentarse la venganza de Nishi como una acción individual: la rebeldía aislada no satisface ningún impulso reformista.

Secuestros, corrupción, persecuciones y peleas con arma blanca, pistola y a puñetazo limpio, son elementos que el cuarteto negro de Kurosawa comparte con el *thriller*. Está también presente, por supuesto, y ello desde los mismos títulos de las películas, la ambigüedad moral del *film noir* en la descripción de los personajes, es decir, en el lugar relativo que ocupan en el eje del bien y del mal. El canino enfurecido de **El perro rabioso** es el criminal que interpreta Isao Kimura, al que Kurosawa considera el verdadero protagonista de la película pese a que sólo aparece al final (sus hechos le preceden); pero el (otro) protagonista de la misma, el detective Murakami (Mifune) que le persigue tenazmente, llegando a sentirse en parte responsable de sus crímenes por haberse dejado arrebatar la pistola con la que los comete, se atormenta pensando que las circunstancias -el difícil regreso del frente para el soldado que no encuentra acomodo en la sociedad civil de posguerra- podrían haberle llevado a él también a convertirse en delincuente. La película subraya la semejanza entre los dos hombres en la imagen cenital que culmina su larga pelea final en el barro, convertidos "ambos" en perros rabiosos: es toda una premonición de esa convención del *thriller* policíaco de la identidad entre cazador y presa, que Don Siegel formularía con un concepto visual evocador del empleado aquí por Ku-

rosawa en el final de la persecución en el estadio de **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, 1971). El ángel titular de **El ángel borracho** es, por supuesto, el doctor Sanada (Takashi Shimura), que se caracteriza, como los héroes de Kurosawa -y como los otros médicos que le sucedieron, en **Duelo silencioso** (1949) y **Barbarroja** (1965)-, por su tenacidad y entrega; pero también por un "defecto" que Kurosawa decidió añadirle al personaje para que resultara más humano, su dependencia del alcohol (Sanada es un santo desastrado que se bebe hasta el alcohol -racionado- que encuentra en su dispensario). Pero si, como sugiere David Desser (5), el tema de la película es el heroísmo corriente -por oposición al heroísmo mítico de los *jidai-geki*-, esta noción encuentra una expresión quizá más interesante, más atravesada de contradicciones, en el personaje del *yakuza* Matsunaga (Mifune) que se revuelve contra su jefe Okada para defender al médico que lucha por salvarle de la tuberculosis: la ambigüedad reside en que Matsunaga actúa en parte para "salvar su reputación" según los códigos del *yakuza* y en parte porque la influencia del doctor, con el que mantiene siempre una relación conflictiva, ha acabado por reformarle realmente. Sea como sea, es esta nueva conciencia la que le conduce a la muerte tras una larga pelea con Okada en la que Matsunaga acaba embadurnado de pintura blanca (convertido en ángel, literalmente). La deliberada orquestación de la muerte del gángster, que rivaliza con los elaborados finales coreografiados que planificaba James Cagney para "sus" gángsters,

es signo de otro elemento que **El ángel borracho** comparte con el *film noir*, la exacerbación de la figura del villano hasta convertirse en el personaje más atractivo de la película desde el punto de vista representacional. Ello se debe, en este caso, a que Kurosawa trabajaba por primera vez con el que se convertiría (junto con Shimura, a menudo a su lado) en su actor fetiche, ese ciclón de voz restallantemente gutural y expresividad de cine mudo que es Toshiro Mifune y que aquí domina todos los planos en que aparece, aun cuando la enfermedad le inmoviliza y le reduce a una máscara.

La ambigüedad está presente también en los dos *thrillers* de los años sesenta. No hay duda sobre quiénes son esos "canallas que duermen en paz"; pero el hombre que se enfrenta a ellos actúa movido por un afán de venganza y no duda en manipular, secuestrar o torturar a los secuaces de su archienemigo Mori (y, por dejación conyugal, a la hija de Mori, con la que se ha casado para acceder a éste). Sus planes fracasan cuando este hombre, que confiesa que, pese a todo, no puede "odiar lo suficiente", se ablanda (su caída, como la de Matsunaga, viene precedida por una toma de conciencia) por el amor de su mujer y los consejos del contable Wada, convirtiéndose así en un genuino personaje trágico quien no había sido nunca un héroe impoluto. Más interesante aún resulta la ambigüedad contenida en la sorprendente escena final de **El infierno del odio**, que reúne a Gondo y Takeuchi. El primero es un hombre de negocios que encarna la dureza del sistema corporativo ("*No me puedo permitir perder mi posición*", dice), pero que se humaniza al aceptar pagar un rescate que supondrá su ruina y convertirse por ello en proscrito del sistema; el segundo es un villano en estado puro que no duda en asesinar a una prostituta -¡sólo para probar la eficacia de una droga!- y a sus cómplices en el secuestro del hijo de

Gondo. Y sin embargo, el diálogo y, sobre todo, la forma en que Kurosawa filma la escena del encuentro, a ambos lados del muro de cristal que los separa y que le permite jugar con los reflejos de sus dos rostros, establece in extremis una insólita identidad entre ambos, o al menos una relación especular definida visualmente cuando nada de lo visto hasta entonces justificaría establecer dicha relación entre extorsionador y víctima desde el punto de vista temático. Pero, como ha observado Manuel Vidal, "*la oposición entre dos personajes es en el cine de Kurosawa un dispositivo narrativo trascendido en el orden de lo moral*" (6).

Un elemento que brilla por su ausencia en los *thrillers* de posguerra de Kurosawa es la presencia de la *femme noire*, la mujer depredadora que precipita la perdición del hombre. La que mejor encaja en el tipo es Nanae, la amante que abandona al desvalido Matsunaga en **El ángel borracho**, interpretada por Michiyo Kogure, la inolvidable *madame* Yuki de Mizoguchi; pero su traición se ve compensada por el amor que le profesa en silencio al *yakuza* la chica de barra Gin (Noriko Sengoku), encargada a la muerte de Matsunaga de su reivindicación post mórtem, en una breve y emotiva escena que parece un primer boceto del impresionante bloque final de **Vivir** (1952). En **El perro rabioso**, la carterista Ogin (Teruko Kishi) es objeto de una casi humorística persecución -cuya longitud y escasa "funcionalidad" dramática son un temprano ejercicio de libertad narrativa de Kurosawa- por parte del detective Murakami; cuando por fin se sientan a hablar bajo el cielo estrellado, se produce entre ellos un curioso momento de intimidad. Pero si Kurosawa no se interesa por la mujer fatal (ni tampoco demasiado por la mujer a secas: su cine es esencialmente masculino) se debe en parte a que la función que cumple la *femme noire* en el cine americano de posguerra -reflejar incluso neuróticamente el temor a la mujer liberada de sus funciones domésticas durante la guerra- puede carecer de correlato en la sociedad japonesa. Sí cumplía, en cambio, una función social importante en dicha sociedad la relación paterno-filial, presentada como una relación ideal por la cultura militarista e imperial: el padre era el emperador de su casa y, como el patriarca del imperio, encarnaba una imagen de virtud total que inducía en el hijo una sumisión no menos total. Como explica Sato en su análisis temático del cine japonés (7), este ideal feudal de autoridad se ve desafiado en el cine japonés de posguerra..., pero no en el de Kurosawa, que sigue presentando nobles figuras paternas: es la relación de "tutoría" que se establece entre Shimura y Mifune tanto en **El ángel borracho** como en **El perro rabioso**. En la primera, Matsunaga se debate entre la autoridad moral del doctor Sanada, que le ha "adoptado", y la autoridad



El infierno del odio

jerárquica de Okada, su antiguo jefe *yakuza*: véase la sumisión que le dispensa cuando se encuentran a orillas de la charca y cómo le acompaña de mala gana a tomar copas..., desobedeciendo las órdenes del médico. Kurosawa ataca el servilismo de los antiguos códigos de conducta, no sólo el de los gánsters, sino el de la propia "querida" de Okada que está dispuesta a volver con él, pese a recordar con genuino terror los malos tratos que recibía.

La tutoría se revela más efectiva en **El perro rabioso**: el experimentado Sato (Shimura) "forma el carácter" del joven e impetuoso Murakami (Mifune), obligándole a dejar de verse como un reflejo especu-

corruptos de **Los canallas duermen en paz** (en donde, por supuesto, la relación paternal aparece totalmente trastocada: el padre, en este caso, es el villano, y si Nishi se convierte en su hijo político sólo para vengarse, sus hijos carnales también acabarán repudiándole): cuando Mori envía a sus mandos intermedios el mensaje "*Confiamos en ti*", ello constituye una invitación directa al suicidio, que se (auto)ejecuta como si fuera un *ucase* imperial, con la determinación de un kamikaze.

Desde el punto de vista formal, los *thrillers* de Kurosawa se alejan del expresionismo visual correlato del determinismo narrativo del cine negro, para buscar



El infierno del odio

lar del ex-soldado Yusa, encanallado por las circunstancias de la posguerra. Pero, pese a la firme creencia de Kurosawa en la confianza paterna/tutorial como garante del orden social -al menos hasta **Vivir**, que, según Sato (8), supone un punto de inflexión al respecto en su carrera-, lo cierto es que su cine de la masculinidad se caracteriza por subrayar, al mismo tiempo, el tema de la responsabilidad individual frente al horizonte anterior en el que la patria y las diversas encarnaciones jerárquicas de la autoridad eran el horizonte del que extraía su sentido la vida humana. Es esa misma sumisión feudal que aún permanece vigente entre los modernos corporativos

soluciones propias dentro de la dinámica y siempre inventiva escritura del cineasta. Noël Burch ha hablado de la "*geometría tallada en bruto*" ("*rough-hewn geometry*") de un cine cuya ordenación/disposición narrativa admite bruscos cambios de perspectiva que rompen con la unidad de estilo y de tono, con el carácter orgánico, en una palabra, del modelo "institucional" occidental (9). Dentro de las películas que nos ocupan pueden encontrarse ejemplos de esta discontinuidad por bloques en las prolongadas, exacerbadas, peleas finales de **El ángel borracho** y **El perro rabioso**; en la forma en que **El ángel borracho** se bifurca a mitad de metraje para centrarse en

la historia del gángster; en las dos secuencias ya mencionadas de **El perro rabioso**, el largo paseo de Murakami por los bajos fondos y su persecución de Ogin; en la brillantísima secuencia inicial, de veinte minutos de duración, de la boda en **Los canallas duermen en paz**; y, sobre todo, en la estructura misma de **El infierno del odio**. Sus primeros cincuenta y cinco minutos transcurren en casa de Gondo, con una media de cinco o seis personajes en plano, que sirven de comparsas, coro y pared de frontón al león enjaulado que es Mifune/Gondo enfrentado al dilema del secuestro; este magnífico bloque remite, más que a "lo teatral", a *tours de force* como el acometido por Hitchcock en **La sogá** (*The Rope*, 1948) (hay en este decorado también un ventanal que cumple una función dramática), por lo que tiene de deliberada restricción del punto de vista. Tras la fulgurante secuencia en el tren, que narra con inusitada brillantez (pero con una planificación completamente distinta a la que regía en el bloque anterior) el pago del rescate, la cámara se reviste de ubicuidad, y se muestra simultáneamente capaz de seguir in situ las sesiones de *brainstorming* en la comisaría central y de mostrar la guarida del criminal (en planos tan cortos como para resultar inquietantes), de adentrarse en los tugurios de la droga y de ilustrar la narración de los policías con insertos que muestran los detalles de la pesquisa..., cuando en el primer bloque todo se había mantenido deliberadamente en *off*. Mientras tanto, el titánico personaje de Gondo, sobre el que se anclaba dicho bloque, desaparece prácticamente de escena hasta su intensa confrontación final con el villano en el callejón de la muerte. La fragmentación que favorece la "oscuridad argumental" del *thriller*, y que es hoy moneda corriente en títulos como **Sospechosos habituales** (*The Usual Suspects*; Bryan Singer, 1995) o **Memento** (*Memento*; Christopher Nolan, 2000), tiene pocos precedentes tan radicales y formalmente sorprendentes como el de **El infierno del odio**. Akira Kurosawa encarna hoy para muchos la "esencia del cine japonés" gracias a su "cine de samuráis" con Toshiro Mifune, que satisface tanto nuestro orientalismo como nuestra cinefilia (el cine de autor internacional, lo que hoy llamaríamos *world cinema*, tuvo en él a "nuestro hombre en Tokio"); pero sus películas de ambiente contemporáneo, que representan la mitad de su filmografía, constituyen un rico espacio en donde conviven en fructífera tensión "japonesidad", modernismo y urgente compromiso social.

## NOTAS

1. Grilli, Peter; Owens, David: "Film Notes", en *Kurosawa. A Retrospective*, Japan Film Center, Nueva York, 1982, pág. 70.
2. Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1965 (3ª ed.: 1996, pág. 141).
3. Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha, Tokio, 1982, pág. 255.
4. Richie, Donald: *Op. cit.*, pág. 143.
5. Véase Desser, David: "Ikiru: Narration as a Moral Act", en Nolletti, A. y Desser, D. (eds.): *Reframing Japanese Cinema*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1992.
6. Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 88.
7. Sato, Tadao: *Op. cit.*, págs. 124 y ss.
8. Sato, Tadao: *Op. cit.*, pág. 131.
9. Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scholar Press, Londres, 1979, pág. 297.