

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN EL CINE DE KUROSAWA

Autor/es:

Manuel Vidal Estévez

Citar como:

Manuel Vidal Estévez (2003). LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN EL CINE DE KUROSAWA. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41344>

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

La construcción del sujeto en el cine de Kurosawa

Manuel Vidal Estévez



Barbarroja

"Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte tan sólo tiene relación con los objetos y no con los individuos o con la vida, y también que el arte sea un dominio especializado, el dominio de ciertos expertos que son los artistas. Pero, ¿no podría la vida de todo individuo ser una obra de arte? ¿Por qué un cuadro o una casa son objetos de arte pero no nuestra propia vida?"

Michel Foucault

Si hay una relación recurrente en el cine de Kurosawa no es otra que la de maestro (*sensei*) y alumno (*deshi*). Ya sea establecida a título personal o bien mediante un grupo, configura el basamento enunciativo de un buen número de sus películas. No deja de ser sintomático que tanto su debut en la dirección, con **La leyenda del gran judo** (1943), como su despedida con **Madadayo** (1992), así lo atestigüen. Otras varias, además, lo confirman. Con ella son numerosos los ingredientes temáticos que aborda. En primer lugar, la importancia del magisterio, de la

Kurosawa beti izan da gizakiarengan eta bere arazo existentzialetan interes handiena izan duen zinemagilea, zinema soziala egitean baino. Gizabanakoa izan da bere fikzioak eta ikaskuntza harremanak (profesionalak eta bizitzakoak) lantzeko erabili duen materia, bere lan ugariaren argumentuaren haria.



formación de la juventud. Luego, el de la conveniencia social de instaurar puentes entre generaciones, útiles para la transmisión de experiencias que sustraigan a las últimas de la ignorancia o el autodidactismo. Y también, cuando menos, la pertinencia de un adecuado aprendizaje; pero un aprendizaje que no consista sólo en el acceso a un instrumental meramente operativo, sino la asunción de un modo específico de vida que implique un favorable gobierno de sí mismo así como de las relaciones con los demás.

En este sentido, la filmografía de Kurosawa contiene, no ya una minuciosa analítica de tal relación, sino toda una sugerente propuesta acerca de cómo construir una subjetividad capaz de integrar libertad y necesidad. Propuesta que, independientemente de que hunda sus raíces en la cultura japonesa, y de que a muchos parezca justificada debido al reconocimiento que hacía sus maestros, en particular el realizador Kajiro Yamamoto, siempre expresó, lo convierte ipso facto en algo más que el potente y singular narrador que, por encima de todo, es. Sin duda hay otros aspectos de su legado que complementan esta dimensión metanarrativa. Pero es en esta frecuente relación maestro-alumno en donde Kurosawa nos parece que hace honor a la condición de pensador que Deleuze atribuyó a los grandes cineastas. Y en cualquier caso creemos que es a través de ella con la que cabe conectarlo con uno de los debates más transitados del pensamiento contemporáneo: el de la encrucijada en la que actualmente se encuentra la problemática de la subjetividad.

Dar cuenta de ello (con la obligada brevedad) es el objetivo de este trabajo. A partir de aquellas películas cuya narración incluya de un modo u otro un proce-

so de aprendizaje y en mayor o menor medida se sirva de una relación asimilable a la de un maestro y sus discípulos, intentaremos entrever qué modelo de sujeto nos propone Kurosawa y qué tipo de técnicas sugiere para su consecución. En términos algo más coloquiales se trata de efectuar una exploración de las sucesivas entregas en las que dio forma al "*espectáculo de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección*", que, según sus propias palabras, siempre "*le fascinó*" (1). Y veremos si es posible corroborar ese lugar común de la *doxa* dominante que califica a Kurosawa de humanista, o si a todas luces deniega su vulgar acepción. En el transcurso arriesgaremos relacionar esa subjetividad que entreveamos con algunas de las propuestas que con mayor éxito circulan por nuestro ámbito cultural. A sabiendas, claro está, no hace falta decirlo, de que la presunta occidentalización del cine de Kurosawa está ya suficientemente desmentida, y de que, por otro lado, al hablar lo hacemos desde la única perspectiva posible (perspectiva *etic*, que diría un etnólogo, u "observador distante", en palabras de Noël Burch).

Primacía del autodomínio

Realizada a partir de la novela homónima de Tsuneo Tomita, **La leyenda del gran judo** narra un proceso de maduración. El joven Sugata Sanshiro (Susumu Fujita) acude al maestro Shogoro Yano (Denjiro Okochi) para aprender el arte del judo. Habiendo comprendido que la práctica del jiu-jitsu no garantiza el triunfo en los combates, elige el judo por la eficacia que posibilita. Pero más que un deporte, o arte marcial, el judo es un modo de existencia; su aprendizaje no sólo consiste en adquirir una técnica per-

fecta, sino que demanda un gran autodomínio. De esto último es de lo que de verdad se trata, no de exteriorizar la fuerza y humillar a los adversarios. Así se lo hace saber el maestro Yano, para quien la práctica del judo requiere definir un modo de conducta que integre armónicamente los contrarios como la naturaleza integra la vida y la muerte. La comprensión del significado de esta lección se le impondrá a Sugata Sanshiro después de pasar una noche inmerso en las sucias aguas de un estanque del jardín de la escuela. Kurosawa no duda en expresar esta "iluminación" acudiendo al lirismo desafortunado de una flor de loto, espléndida sobre un fondo turbio. La deslumbrante perfección de esta metáfora se le revela con tal contundencia a Sanshiro que de inmediato explota en llanto y acude raudó a suplicar perdón por su rebeldía al maestro. A partir de ese instante modificará su comportamiento.

Sin embargo, todavía deberá superar la que acaso sea la prueba más adversa: enfrentarse al diestro instructor de jiu-jitsu, el veterano Hansuke Murai (Takashi Shimura), en cuya hija Sayo (Yukiko Todoroki) ha podido ver una "serenidad de ánimo", o "paz espiritual", que le seduce y desazona. La posibilidad de matarlo en el combate, como ya hizo con Saburo Momma (Yoshio Kosugi), ganándose así el odio de su hija Osumi (Ranko Hanai), le perturba y resta concentración. Esta relación de Sugata con Sayo es una de las muy escasas que Kurosawa nos muestra entre un hombre y una mujer. Y más que una relación amorosa propiamente dicha, representa la prueba decisiva para el autocontrol. Al vencer al padre en la lucha lo que consigue Sugata Sanshiro no es sólo un triunfo que lo consagra, sino una nueva relación de complicidad y reconocimiento mutuo, cuyo catalizador es la presencia de la dulce Sayo. A este respecto son particularmente sugestivas las escenas en las escaleras, un modo sintético, sumamente plástico, de transmitir un deseo que ha de ser postergado. La relación con Sayo, en todo caso, no se concretará sino al final, una vez que Sugata haya vencido a quien hasta el momento la pretendía, el luchador de jiu-jitsu Higaki Gennosuke (Ryunosuke Tsukigata), en el último y definitivo combate, un duelo a muerte que se celebra en medio de una naturaleza con todas sus fuerzas desatadas. Así al menos nos lo quiere significar la puesta en forma de un Kurosawa que no duda en echar mano de llamativos efectos sonoros y visuales para subrayar el carácter sublime del momento. Sublime, dicho sea de paso, en un sentido perceptiblemente kantiano, pues no en vano es la intensidad moral la que posibilita a Sugata sobreponerse a sus íntimos titubeos y vencer al adversario: la reaparición sobreimpresionada de la imagen de la flor de loto a modo de recuerdo de la lección aprendida no puede "leerse" de otra manera. La verdadera fortaleza brota de la concentración, como en su momento le indicara su maestro Yano.

La película se nos presenta, por lo tanto, como el rechazo de un estado de *akracia* a favor de la consecución de un estado de *askesis*, cuya subjetivación viene propiciada por las enseñanzas de un maestro y la propia reflexión. Lograrlo significa "estar preparado" para poder hacer frente a las adversidades de este mundo, no para ninguna otra realidad suprasensible. El itinerario iniciático que se nos ofrece consiste en un conjunto de pruebas mediante las cuales se adquiere y asimila un modo ético para la acción. El sujeto ascético debe ser diestro en su actividad tanto como en el gobierno de sí mismo. Y este gobierno requiere del mayor autodomínio y la máxima concentración.

Luchador de judo, como Sugata Sanshiro; o policía, como Goro Murakami (Toshiro Mifune) en **El perro rabioso** (1949); o médico, como Yasumoto (Yuzo Kayama), en **Barbarroja** (1965). Da igual. Siempre se trata de forjarse un "sí mismo" controlando, si no desprendiéndose, de aquello que lo impide u obstaculiza. Los personajes de Kurosawa que no acceden a ello acaban, por lo general, muriendo.

Éste es el caso, por ejemplo, del gángster Matsunaga (Toshiro Mifune), que padece tuberculosis, en **El ángel borracho** (1948), incapaz de asumir el modo de conducta que le recomienda el doctor Sanada (Takashi Shimura) para curarse de su enfermedad. La relación entre estos dos personajes no es sensu stricto de maestro y alumno, pero sí la de dos generaciones distintas y la de una oposición de actitudes diferentes ante la vida, además de que el médico ejerza de improvisado mentor.

"*La voluntad es lo más importante*", dicta la divisa del doctor Sanada; "*puede curarlo todo*", repite al final, una vez que la joven adolescente (Yoshiko Kuga) se le acerca enseñándole las radiografías que demuestran su definitiva curación de la misma enfermedad. Voluntad que ella ha ejercitado y que, por descontento, el gángster Matsunaga ha sido incapaz



La leyenda del gran judo

de mantener. Éste se deja ofuscar por presuntos códigos del hampa que nada tienen que ver con la sensatez y racionalidad que el doctor Sanada representa y le sugiere como lo más conveniente y necesario. Pero la incapacidad de Matsunaga para convertir en un modo de conducta los requerimientos del doctor Sanada es lo que le conduce a la muerte. Una muerte que, por lo demás, nos es mostrada del modo más caótico, febril, sucio, desordenado, que imaginarse pueda. Una manera de morir que contiene en su formalización toda la turbiedad, todo el trastorno, de una patología que la tuberculosis sólo metaforiza. Es llamativo, por pertinente, cómo Kurosawa nos representa a esos dos gánsters, Okada (Reizaburo Yamamoto) y Matsunaga, embadurnados de pintura y frenéticos: sin ningún dominio ni de la situación ni de sí mismos. En este sentido, Matsunaga es el negativo de Sugata Sanshiro, un hombre incapaz de someterse a la más mínima disciplina que pueda beneficiarle, imposibilitado para "cuidar de sí", por poco que sea. Por contraste, la subjetividad que Kurosawa promueve es la del doctor Sanada, inflexible en su estoicismo, capaz de mantener a raya su afición por el alcohol; y la de la joven adolescente, con sólo dos escuetas escenas, que se recupera de su dolencia sirviéndose de la voluntad.

un personal modo de existencia elegido libremente. Se trata de la película acaso más memorable de la primera etapa de Kurosawa, en la que todavía no ha alcanzado una "forma de hacer" individualizada y prevalece una cierta mixtura con el cine occidental. Debe destacarse no sólo porque su protagonista sea una mujer, algo excepcional en su autor, sino porque es en la que se autoafirma sin ambages a favor de la democracia liberal y en contra del militarismo que prevaleció en Japón durante los años treinta. Directa y explícitamente política, es básicamente el relato del proceso que sigue una mujer hasta que decide cómo vivir; o dicho de otra manera: describe el devenir vital de una joven estudiante, hija de un profesor expulsado de la universidad por liberal, hasta alcanzar una actitud ética conforme a las enseñanzas recibidas. Es también una desafortunada historia de amor hasta más allá de la muerte, además de una vehemente reivindicación de la autonomía femenina. Pero sobre todo es una película que ajusta cuentas con el inmediato pasado de su país y asume la libertad individual como principio innegociable de cualquier sociedad. Kurosawa ha dejado atrás el radicalismo izquierdista de su primera juventud; en adelante, la política no se contará entre sus preocupaciones fundamentales.

Una ética en la acción

En *No añoro mi juventud* (1946) es una mujer quien se nos ofrece en su itinerario hasta optar por

Si, como señala Deleuze y sistematiza Pardo (2), la subjetividad se constituye en base a un proceso cuyos eslabones son impresión-pliegue-expresión, es decir impresión de un acontecimiento sobre una superficie de subjetivación que pliega ese exterior y lo



No añoro mi juventud



expresa, la diferencia entre unos individuos y otros radica en el modo de plegar en su interior un exterior. En este caso, la joven protagonista, Yukie Yagihara (Setsuko Hara), acaba expresando ese pliegue al optar por un estilo de existencia elegido libremente, cuyos *ethos* implica una manera concreta de relación consigo misma y con los demás. Su elección, en suma, contiene también ese factor de autoproducción como sujeto desde la experiencia (política, en su caso) y a través de prácticas que la ayudan a constituirse (su trabajo en el campo, ayudando a los ancianos padres de quien fuera su compañero sentimental, el estudiante Takayoshi Noge [Susumu Fujita], muerto en prisión por ser demócrata y pacifista). Señalemos, por último, la invitación a guardar la memoria de las víctimas que, al final, contiene.

La relación maestro-alumno es más palmaria en *El perro rabioso*. En ésta son dos miembros de la policía, uno veterano, el comisario Sato (Takashi Shimura), y el otro un joven detective, Murakami (Toshiro Mifune), a quien le roban la pistola en un abarrotado autobús, un caluroso día de verano, los que sostienen el discurso. El primero es un hombre ya de vuelta, maduro, experto conocedor de las estrategias y tácticas que su trabajo requiere. El segundo es un principiante impulsivo, todavía ciego en sus pesquisas, inseguro y drástico en sus decisiones. La búsqueda del ladrón para recuperar el arma robada, con la que se están cometiendo crímenes, habrá de unirlos, conduciéndoles a recorrer los bajos fondos de la ciudad en un itinerario cuya desembocadura contendrá más de una enseñanza. Una sencilla trama

policíaca deviene así narración iniciática, una especie de *bildungsroman*, cuyo sentido no se nos ofrece precisamente unidimensional. *El perro rabioso* es una de las películas de mayor espesor semántico y pluralidad formal de su primera década como cineasta. Y la que ya muestra un perfecto dominio de cuantos elementos narrativos pone en juego.

Asimismo, cabe decir que es en *El perro rabioso* en donde se hacen patentes de un modo más obvio algunas de las particularidades del cine de Kurosawa. Nos referimos a esa combinación de segmentos dinámicos y segmentos estáticos, en los que acción y reflexión se alternan casi musicalmente; pero sobre todo a una estructura narrativa en la que, una vez planteado el detonante del relato, prevalecen, como señala Deleuze, "*dos partes bien diferenciadas, una que consiste en una larga exposición, y la otra en que se comienza a actuar intensamente*" (3). En este caso, esa primera parte se corresponde con el intento del joven detective Murakami de resolver en solitario el problema que se le ha planteado; en ella, más allá de que se nos presente con todas las características propias de un documental acerca de las zonas menesterosas de la gran ciudad, nos ofrece un modo de actuar ciego e inexperto, llevado a cabo con más obstinación que sabiduría. Mientras que en la segunda, una vez que recibe la ayuda del jefe de detectives, Sato de Yodobashi, su actuación conjunta se vuelve paciente y metódica. La búsqueda y captura que ambos emprenden deviene así camino hacia la subjetivación de la experiencia. Lo que acaba revelándose al detective Murakami no es sólo un conjun-

to de procedimientos, sino también la necesidad de un modo de conducta, un *ethos* propio de la policía.

A este respecto, la secuencia en la que ambos descansan y hablan en casa del comisario Sato resulta decisiva. Es en ella donde se nos ofrece "el saber" del maestro, aquel que le ha permitido conseguir las condecoraciones que exhibe colgadas en las paredes de su domicilio: no pensar en las causas del mal, ni en las razones de quienes lo practican, y olvidar los propios sentimientos para mejor actuar. Puede afirmarse que de este modo, con palabras bien sencillas y coloquiales, el comisario Sato sugiere una ética del "deber" como único camino, método en definitiva, para que el joven detective consiga relacionarse consigo mismo evitando el desgarramiento que pueda existir entre la persona y su función social, o sea, entre el hombre y el sujeto-policía. Sin embargo, Murakami no se siente seguro de poder olvidar que *"no hay mala gente en el mundo, sólo malos ambientes"*, como le sugiere Sato que haga. Él ve en la miseria el mejor caldo de cultivo para el delito. Lo cual, por otro lado, no le impide odiar el crimen, como queda subrayado en la secuencia que sigue a la citada anteriormente, la del hogar de Sato, auténtico escaparate de sosiego y armonía familiar, ni tampoco darse cuenta de que son las desigualdades sociales las que favorecen la delincuencia, como queda patente en esa larga secuencia en la que la bailarina Harumi (Keiko Awaji) muestra el lujoso vestido que le ha regalado su amigo el ladrón Yusa (Isao Kimura).

Esta tensión entre la comprensión de las causas del mal y su trabajo de policía contiene esa pregunta a la

que alude Deleuze al afirmar que, en los desarrollos narrativos de Kurosawa, no sólo se nos presentan los datos de la situación, sino *"los datos de una pregunta escondida en la situación y que el héroe debe despejar para poder actuar, para poder responder a la situación"* (4). Esta pregunta definitiva, que trasciende la situación, es decir, que va más allá de si logrará o no recuperar el arma robada, nos remite a la subjetividad del protagonista, Murakami, o sea, si será o no capaz de asimilar, plegar, en terminología deleuziana, "la verdad" transmitida por el maestro Sato, y transformarla en un principio permanente de acción.

La febril pelea en la que Murakami detiene, por fin, al ladrón y recupera su pistola contiene en su formalización toda la trascendencia encerrada en el drama: a la brutalidad de la situación se le opone la placidez de una casa próxima en la que una mujer toca tranquilamente el piano, y se le añade, además, la presencia de un grupo de niños que pasa cantando. Pero su desarrollo, la pelea propiamente dicha, está toda ella expuesta bajo un sugestivo silencio, sazonado con el rumor que produce la vegetación al ser vapuleada por la pugna entre los cuerpos. La violencia y el sosiego, la delincuencia y el orden, el mal y el bien, están inextricablemente unidos en la situación. Situarse a un lado u otro es a la postre lo que cuenta. De seguir la lección de su mentor, Murakami tendrá que subjetivar que *"los sentimientos de uno desaparecen con el tiempo"*, en palabras de Sato. Esta renuncia es la que demanda una conducta propia de policía. Pero el joven Murakami no sabe a ciencia cierta si será capaz de este desprendimiento



Barbarroja

de una parte de sí para forjarse, autoproducirse, como sujeto-policía. Su decisión no se nos presenta, en suma, tan rotunda como la de Yukie, en *No año-ro mi juventud*, o, sin ir más lejos, la del médico Yasumoto (Yuzo Kayama) en *Barbarroja*.

En esta última, Kurosawa vuelve a contarnos una historia en la que narra otra vez un proceso hacia la elección de un modo de existencia. Y vuelve a insistir en que esta elección implica el acceso a un *ethos* "algo más" que meramente profesional. Cuando el joven Yasumoto llega al hospital del doctor Kyojo Niide (Toshiro Mifune), llamado Barbarroja, le desagrada todo cuanto ve y se siente no ya decepcionado sino humillado. Pero el día en que puede abandonarlo para vivir de acuerdo a su origen social y pretensiones personales decide quedarse e imitar el ejemplo del doctor Barbarroja.

Éste es un hombre adusto, severo, de principios estrictos y entregado por completo a una causa: combatir la enfermedad y atender a los menesterosos de la sociedad. Pero más allá de esta descripción epidérmica puede afirmarse que exhibe una individualidad plenamente satisfecha: se gobierna a sí mismo como gobierna sobre los demás. Su subjetividad integra tres características evidentes: en primer lugar, es crítica, impermeable a las opiniones procedentes del entorno, lo que le permite evitar cuanto considera pernicioso para su labor; en segundo lugar, no se arredra a la hora de combatir contra la exterioridad que le es adversa; y en tercer lugar, posee un gran dominio sobre sí como terapéutica sobre su interioridad. Barbarroja es, en pocas palabras, un sujeto "ascético", forjado a sí mismo singularmente. La subjetividad que lo constituye no desperdicia energía en esfuerzos innecesarios.

Tan potente individualidad se le revela a Yasumoto en diferentes circunstancias, o secuencias, y es lo que le induce a cambiar radicalmente su actitud ante la vida para elegir el modo de existencia que representa. Siguiendo a Deleuze podemos decir que, en vez de plegar negativamente los acontecimientos que su experiencia en el hospital le ofrece y repudiarlos, los asume y acepta voluntariamente. Y en esta elección, el papel del maestro resulta primordial.

No deja de ser significativo que *Barbarroja* haya sido considerada como "un manual de ética para formar hombres superiores" (5). Este comentario no nos parece hecho a humo de pajas. Lo facilitan algunos detalles de la producción discursiva de Kurosawa si se contemplan superficial y aisladamente. Se puede afirmar, por ejemplo, que ni el gángster Matsunaga, ni el campesino Kikuchiyo (Toshiro Mifune), de *Los siete samuráis* (1954), entre otros que aquí no abordamos, mueren sin poder modificar su



conducta y forjarse una vida diferente ya que su origen social no lo posibilita, mientras que los personajes que lo consiguen suelen ser socialmente pudientes, cuando no samuráis, si se trata de una película del género *jidai-geki*, o de época. Desde este punto de vista (y dado que hablamos desde donde hablamos, aquí y ahora), podría decirse que la propuesta de Kurosawa es del mismo tenor que la de nuestro Ortega y Gasset y su "aristocracia del espíritu", según la cual es aristócrata quien se exige a sí mismo más que nadie para llegar a ser el mejor a la hora de actuar. Sin embargo, creemos que en la propuesta de Kurosawa, y muy especialmente en las películas *gendai-geki*, o de temas contemporáneos, palpita no sólo una notable crítica social, sino una clara invitación a forjarse libremente como sujeto a partir de una elección personal y mediante tecnologías (usando un término de Foucault) que conviene aplicar, sin distinción de clases, o castas, si no queremos hablar de clase. Dicho de otra manera: para que un sujeto pueda constituirse con libertad no le basta con la conciencia, sino que requiere un contexto propicio. Con palabras de Deleuze: el adentro no es autónomo ni originario, sino que surge a partir del afuera y el modo como se pliega este afuera. De ahí la importancia del entorno y de los maestros y de la propia voluntad. La diferencia entre Kikuchiyo y Katsushiro (Ko Kimura), los dos aprendices de *Los siete samuráis*, no es sólo de clase (que también), sino principalmente de actitud, y distinto el modo de

afrontar un mismo acontecimiento. Con todo, en esta película son los samuráis quienes detentan el poder con su saber guerrero; ellos son los encargados de organizar la defensa de la comunidad en caso de guerra y demandan obediencia disciplinada. A Kikuchiyo le gusta actuar solo, de un modo bastante "autárquico", y eso le conduce a la muerte.

Elogio de la intersubjetividad

En el tramo terminal de su filmografía la figura del maestro reaparece bajo la encarnadura del entrañable personaje que es Dersu Uzala (Maxime Munzuk), en la película homónima, de 1975, y en el no menos carismático profesor Hyakken Uchida (Tatsuo Matsumura) de **Madadayo**. Asimismo, pueden verse como figuras magistrales el anciano (Chishu Ryu) del último episodio, "La aldea de los molinos de agua", de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990), al que acude el joven excursionista (Akira Terao) con interés por su palabra y curiosidad por su experiencia, y también a la abuela Kané (Sachiko Murase) de **Rapsodia en agosto** (1991), que acostumbra a evocar historias pasadas, familiares y sociales, muy especialmente el acontecimiento del bombardeo atómico de Nagasaki (e Hiroshima).

en un caso la taiga y en el otro el hecho atómico, han sido constituyentes de la subjetividad de los personajes. Al campesino de "La aldea de los molinos de agua" lo consideraremos subsumido en el personaje de Dersu Uzala, pese a sus diferencias. Al fin y al cabo, en lo que aquí nos concierne, es este último quien encarna de verdad en la filmografía de Kurosawa a un personaje totalmente ajeno a una comprensión del mundo condicionada por la revolución tecnológica y el progreso científico, y cuya vida transcurre en perfecta simbiosis con la naturaleza. En efecto, la subjetividad de Dersu Uzala, su *ethos*, es decir, su relación consigo mismo y con los otros es el de alguien incólume al desarrollo de la sociedad industrializada. Si él es cazador, el anciano de **Sueños de Akira Kurosawa** es campesino: da igual, ambos tienen a la naturaleza como fuente que dicta su modo de existencia. Y no deja de ser sorprendente cómo Dersu Uzala pone continuamente en práctica su enraizamiento intersubjetivo con el resto de los habitantes del bosque, aunque no se les vea. A su vez, en la sociedad urbana, tecnológica, la naturaleza queda relegada al plano de mero objeto de dominio y provecho. La desolación del capitán Arseniev (Yuri Solomin) ante la muerte de Dersu Uzala está henchida de melancolía por un mundo definitivamente perdido.

Nos detendremos sobre todo en su última película. Pero no puede dejar de señalarse, por brevemente que sea, que tanto en el caso de Dersu Uzala como en el de la abuela Kané es manifiesto que el exterior,

En el caso de la abuela Kané merece destacarse el interés que muestra por expresar sus recuerdos. Incomprensiblemente subestimada, **Rapsodia en agosto** es una película sumamente importante en el



Madadayo



discurso de Kurosawa acerca de la construcción de una subjetividad afirmativa y abierta a los otros. También lo es porque a partir de ella, de su formalización, nadie puede reiterar (en el caso de que no bastasen las precedentes) la occidentalización del cine de Kurosawa. Pero aquí queremos destacar sobre todo el hincapié que hace en un elemento primordial para la constitución de una subjetividad plena: la memoria, y en particular la memoria de las víctimas. En este sentido, **Rapsodia en agosto** amplía lo ya sugerido en **No añoro mi juventud**. No menos importante es, por supuesto, la descripción de esa idílica intersubjetividad con que se relacionan entre sí tanto los nietos como las ancianas que no necesitan hablar para entenderse. La insistencia de la abuela Kané en recordar el bombardeo atómico molesta a los adultos, que prefieren silenciarlo, pero es bien recibido por su sobrino Clarke (Richard Gere) y por sus nietos. La intersubjetividad se nos presenta como condición necesaria de la subjetividad.

Madadayo pareciera toda ella construida a partir de esta premisa. La relación maestro-alumno vuelve a sernos ofrecida como cifra, alfa y omega, en la formación de un sujeto moral capaz de sostener su propio perfeccionamiento ético. La diferencia respecto a las anteriores es que en ésta no se trata de exponer un proceso de formación, sino la expresión de una subjetividad ya constituida. Que se trate de un grupo en vez de un sujeto único importa poco, no en vano el colectivo de alumnos actúa de manera similar, aunque sin hipotecar su autonomía.

El maestro Uchida deja de dar sus clases de alemán, que venía impartiendo desde hace treinta años. Pero su jubilación no provoca el alejamiento de sus alumnos. Muy al contrario. Es a partir de ese momento cuando la razón práctica de maestro y alumno se abre por completo a la excelencia. Lo primero que sabemos es que éstos le reconocen haber sido algo más que un profesor de alemán, por lo que su deseo es continuar en contacto con él: no vacilan en organizar un "círculo de fieles", comprometiéndose a celebrar todos los aniversarios para homenajearlo con el mayor afecto y la más sincera veneración. Estas reuniones no sólo son expresión de calurosa gratitud, sino fuente de mantenimiento educacional y vínculo solidario para lo que haga falta, podría afirmarse incluso que son un espacio para el fomento de la amistad (la *philia*, que, entre nuestros antepasados griegos, y romanos, era el modelo de todo lo que hay de excelente en las relaciones humanas). Su punto culminante lo señala invariablemente una demanda ritual: los alumnos le preguntan a coro si está "*ya preparado para morir*" (*Maadakai*), a lo que el maestro responde con idéntico optimismo, tras beber una gran copa de cerveza, que "*todavía no*" (*Madadayo*). Asimismo, se objetivan como puente generacional y espacio apropiado para el mantenimiento de valores. De ahí que sirvan por igual para respaldar la construcción de una nueva casa para el maestro, dado que la guerra ha destruido la que habitaba; para emprender al unísono la búsqueda del gato con el que se ha encariñado efusivamente; o para que los hijos y nietos de los discípulos reciban a su vez una concisa pero instructiva sugerencia magis-

tral. Este consejo reza así: "Por favor -les dice a los más pequeños- buscad algo en la vida que seáis capaces de valorar, y cuando lo encontréis, trabajad y esforzaos en ello, poned vuestra alma, porque ese será vuestro gran tesoro particular. Ya sabréis qué queréis, pero tendréis que trabajar y esforzaros mucho para que ese tesoro sea precioso a los ojos de los otros. Será vuestra profesión. En ella pondréis todo vuestro corazón y demostraréis vuestro verdadero valor".

Estas palabras podrían haber sido pronunciadas por todos los maestros de anteriores películas. Y, desde luego, los alumnos las habrían puesto en práctica. Sugata Sanshiro, como judoka; Yukie Yagihara, en su integración en el mundo campesino; Goro Murakami, como policía; Katsushiro, como samurái; Yasumoto, como médico.

Por si quedara alguna duda en la importancia otorgada a tal solicitud, recordaremos que toda una película está dedicada a la incesante búsqueda de una elección personal como matriz constitutiva de un *ethos* individual, a partir del cual cincelarse como sujeto y definir la propia conducta. Esta película no es otra que *Vivir* (1952). Su protagonista, Kenji Watanabe (Takashi Shimura), no quiere morir sin antes haberse dado una ley que lo constituya como sujeto ético.

Algo más que un hombre

En las películas de Kurosawa que no incluyen la relación maestro-alumno abundan los personajes desgarrados por dilemas morales o envueltos en conflictos de poder. Pero en aquellas que la incluyen, de un modo u otro, sus protagonistas acostumbran a mostrarse capaces de asumir voluntariamente lo que bien podemos definir, usando palabras de Foucault, como una "estética de la existencia". En

este sentido, la subjetividad que promueve se sitúa más allá de las críticas que entre nosotros han llevado a cabo el estructuralismo y el posestructuralismo "contra el humanismo" y "contra la subjetividad". Pero ello no quiere decir que el sujeto que construye sea un sujeto de racionalidad autotransparente, plenamente consciente y dueño de sí mismo, de la naturaleza y de la historia, como la concebía el humanismo clásico y la modernidad anterior a Nietzsche y Freud. Tampoco se nos presenta como un sujeto identificable con el individualismo tipificado en nuestra posmodernidad, lo que entre nosotros vendría a representar la concepción (tan enjundiosa y certera, por lo demás) de Gilles Lipovetsky. Más bien, el sujeto que Kurosawa propone a lo largo de su filmografía es un sujeto capaz de ser "algo más" que ese "hombre" sólo comprendido (y comprensible) a partir de la trascendencia. Un sujeto definido por sus prácticas, no por su esencia. Empeñado en hacer de su vida una obra de arte; o sea: otorgándole una "forma" que debe elegirse y elaborar mediante "tecnologías" (Foucault) precisas. Un sujeto ajeno a todo consuelo y redención, más allá del hombre porque se quiere simplemente humano. Casi nada.

NOTAS

1. Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Flammarion, París, 1990, traducido del italiano por Brigitte Branche con la colaboración de Françoise Pieri.
2. Pardo, José Luis: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Editorial Cincel, Madrid, 1990.
3. Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984.
4. *Ibidem*, nota 3.
5. Yamada, Koichi: "Destin de Samourai", en *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre de 1966.