

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Un pintor de celuloide

Autor/es:  
Etxebeste, Zigor

Citar como:  
Etxebeste, Z. (2003). Un pintor de celuloide. Nosferatu. Revista de cine.  
(44):75-83.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41345>

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**

# Un pintor de celuloide

## *Pintura y color en la obra de Akira Kurosawa*

*Zigor Etxebeste Gómez*

*Akira Kurosawa-ren irudiek hasieratik jaso dute artearen eragina, antzerki zein literatura, zein pinturarena. Azken honen eta zinegile japoniarraren arteko harremanak aztertzea gai konplexua eta mamitsua dugu, beraz. Hurrengo testuan kontu hau da aztergai baina baita zinegilearen kolorezko filme luzeak eta margolari bezala egindako prestatzeko marrazkiak.*



Dibujo para Sueños de Akira Kurosawa

Los ojos de Akira Kurosawa siempre han estado impresionados por la realidad que veía delante, y no es de extrañar que el cineasta japonés intentara expresar con el medio que más celebridad le otorgó, la imagen cinematográfica, el estremecimiento que la misma producía en su interior. En cierta ocasión, Kurosawa confesó que procuraba ser realista en su cine, pero que no lo conseguía debido a su carácter sentimen-

tal. Así, su aportación al cine podría resumirse en el siguiente proceder: mirar la realidad directamente (aquella visita con su hermano Heigo a las ruinas provocadas por el terremoto Kanto de 1923 dejó una huella profunda en el joven Akira), pasar su impronta por el tamiz del bagaje cultural aprehendido (en el que se mezclan cine, pintura, literatura y teatro, bien orientales, bien occidentales) y, a continuación, expresar la inquietud originada en una obra que fusione

todo ello con un marcado sello personal. De este modo se crearon más de treinta películas que constituyen el testamento vital y estético que Akira Kurosawa dejó para la eternidad.

El cine de Kurosawa abarca muchos campos y temas, entre los que cabe destacar el particular tratamiento otorgado a la violencia, su frecuente humanismo, los personajes en continuo aprendizaje, sus creativas técnicas cinematográficas (en el campo del montaje, la utilización de varias cámaras durante el rodaje...), la gran influencia que ejercieron en sus historias escogidos literatos occidentales y orientales (Gorki, Dostoievski, Shakespeare, Shugoro Yamamoto, Ryunosuke Akutagawa...), o el peso de la pintura en su obra. Este último tema será el centro de atención de las siguientes páginas.

Han sido varios los autores que han abordado la cenagosa relación existente entre cine y pintura; y sin ánimo de ofrecer aquí una idea teórica sobre la misma, efectuaremos una aproximación a las conexiones que hemos percibido entre la imagen filmica producida por Kurosawa y la pintura. Para ello, hemos resumido este pequeño análisis en tres puntos fundamentales: el influjo de la pintura (sobre todo en

cuanto a composición y encuadre) en las imágenes del realizador; la etapa del color iniciada en **Dodeskaden** (1970); y un breve esbozo, incluyendo algún apunte biográfico, sobre el pintor que proporcionó en los *storyboards*, dibujos preparatorios y algunas telas un interesante punto de reflexión sobre el vínculo oriente-occidente ya observado en su cine.

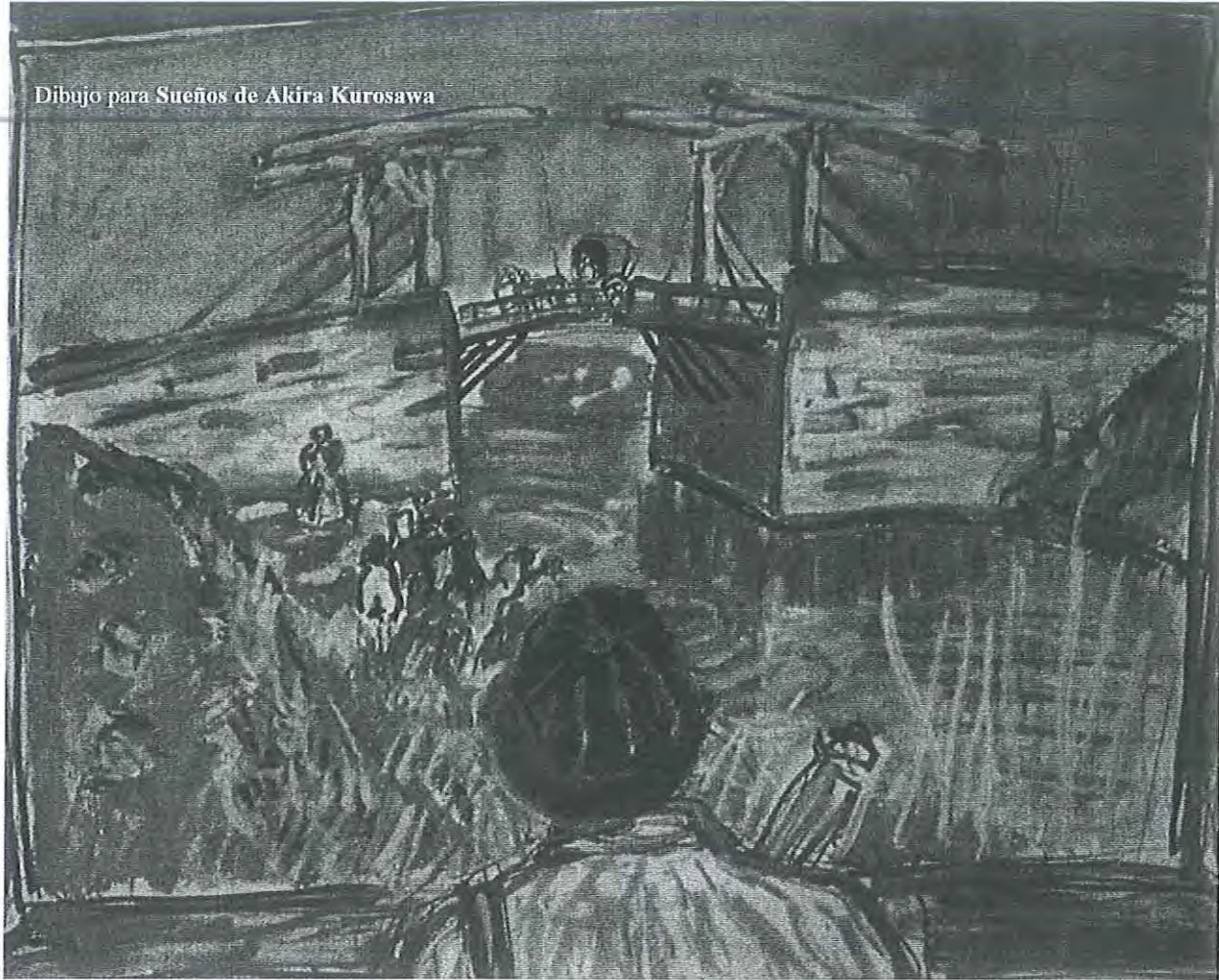
### La pintura en Kurosawa

Muchos de los textos que acometen las relaciones entre pintura y cine, al analizar dichos vínculos en los filmes de Akira Kurosawa, aluden insistentemente a una de sus últimas realizaciones, **Sueños de Akira Kurosawa** (1990), y más en concreto, insisten en el hito logrado con su quinto sueño, "Cuervos", donde el autor se zambulle en el colorista mundo del pintor Vincent van Gogh. Sin embargo, debemos apuntar que las relaciones pintura-cine de las imágenes de Akira Kurosawa van más allá de esta célebre "visión"; e igualmente en las analogías pictóricas suscitadas por sus filmes observaremos varias características pictóricas adaptadas a ellos. La composición del encuadre, la utilización del teleobjetivo para aplanar la imagen y restarle tridimensionalidad, la puesta en escena espectacular, la utilización del paisaje y del rostro humano como entes individuales, la nitidez del dibujo en los elementos del encuadre..., remiten a otras tantas peculiaridades pictóricas que Kurosawa ha sabido trasladar al cine magistralmente. No sólo veremos referencias pictóricas en las imágenes de **Ran** (1985) o **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) (que algunos han comparado con cuadros de batalla renacentistas por su espectacularidad), o meros recordatorios de obras de arte por comparación, como en la citada **Sueños de Akira Kurosawa** (en varios de ellos se pueden observar composiciones pictóricas trasladadas o *tableaux vivants*); nuestra intención radica en explicar lo que Kurosawa toma de la pintura para poder situarlo en su cine, concibiendo cada ámbito como expresión soberana y nunca empleando términos como "cine pictórico" para aproximarnos al tema en cuestión. En este sentido, la labor teórica de Jacques Aumont ha sido fundamental a la hora de abordar este punto (1).

En su autobiografía, Kurosawa señala que para él el cine es un compendio de todas las demás artes (pintura, literatura, teatro, música), y que es en el séptimo arte donde se pueden aplicar todos aquellos conocimientos adquiridos en aquéllas. Más adelante veremos cómo en el caso de Kurosawa el arte de la pintura precedió al cinematográfico (al igual que en Tarkovski, Bresson o Eisenstein, como bien recuerda Michel Estève), y es, por tanto, decisivo a la hora de elaborar el encuadre y disponer los diversos elementos dentro del mismo. Las influencias pictóricas



Dibujo para Sueños de Akira Kurosawa

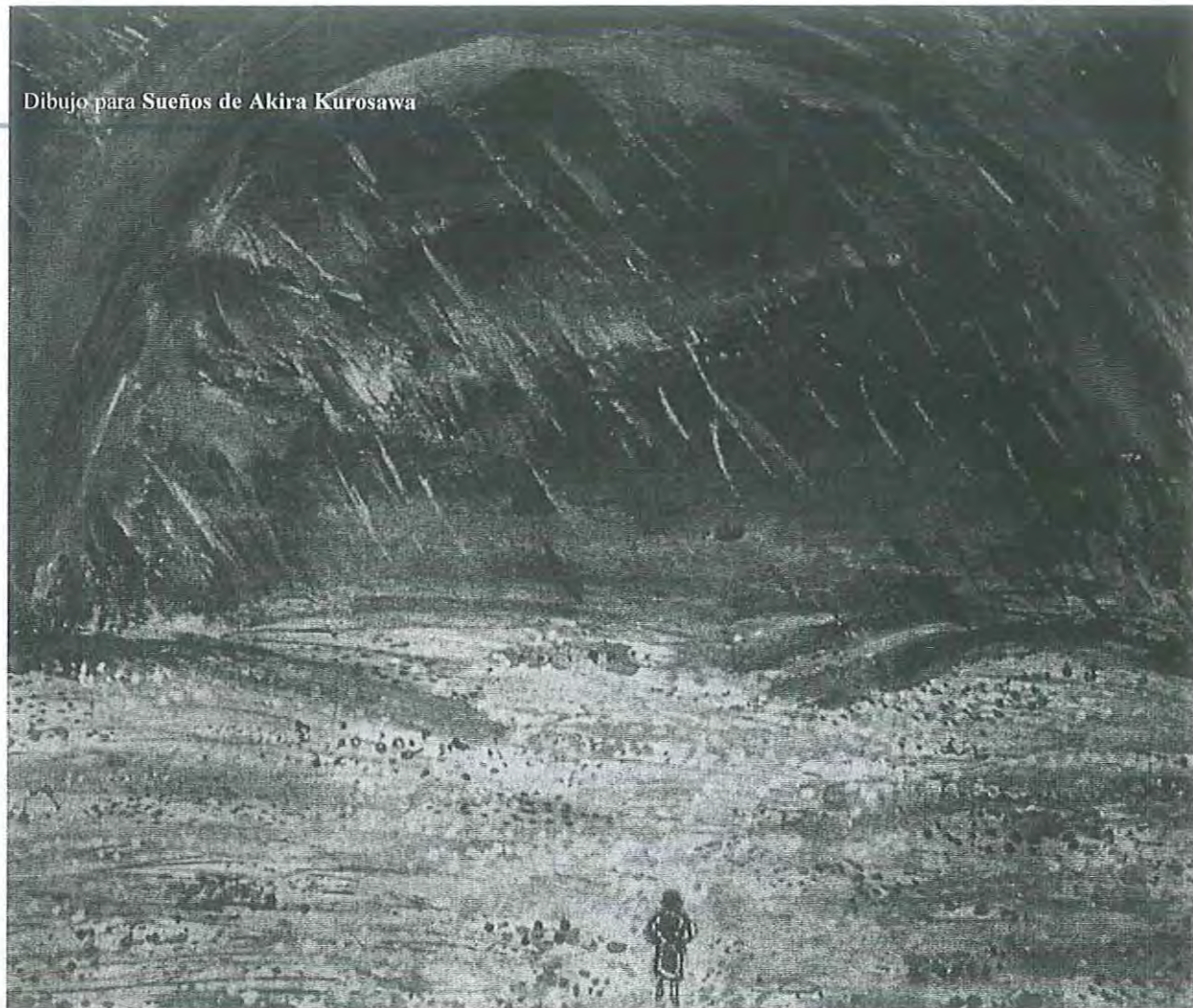


en la construcción de la "imagen Kurosawa" se reducen, grosso modo, a dos: la pintura tradicional japonesa, de un lado, y los impresionistas y posimpresionistas, de otro. No obstante, estos influjos se interrelacionan y son indisolubles a la hora de analizar la "imagen Kurosawa" (2).

En la rica tradición pictórica japonesa advertimos ciertos rasgos que, a pesar de la evolución evidente en su historia, se prestan a cierta homogeneidad plástica que nos sirve aquí para situar las imágenes del director de **Rashomon** (1950) bajo su indudable dominio (3). Uno de los distintivos por los que se define la pintura japonesa radica en la ausencia de profundidad de campo (o, al menos, no da sensación de tridimensionalidad, como con la "perspectiva" europea), principalmente en algunas obras que tienen el paisaje como tema o como telón de fondo. En este género, uno de los artistas que mejor plasmaron el paisaje con un escalonamiento de los planos compositivos utilizando una línea caligráfica apreciable en ciertas imágenes de Kurosawa -**Trono de sangre** (1957), **La fortaleza escondida** (1958), **Dersu Uzala** (1975), **Kagemusha, la sombra del guerrero, Ran-** fue Sesshû (1420-1506), aunque es quizá en algunos artistas posteriores donde encontramos las posibles fuentes del cineasta: Urugami Gyokudo (1715-1820), dentro de la corriente erudita *Bunjin-ga* o pintura de influencia china; o Tomioka Tessai (1837-1924), que continuó en su estilo original e individual las enseñanzas de aquella escuela. Resulta

curioso comparar la unión inconsciente en la obra de Tessai entre el arte japonés tradicional y el occidental con el tópico sobre la obra de Kurosawa, que habitualmente es presentado como "*el más occidental de los cineastas japoneses*". Al igual que Tessai, Kurosawa se vale de técnicas occidentales (en este caso la concepción clásica de plano o la profundidad de campo innata en el cine) para adecuarlas a cierta tradición japonesa en la que no existe volumen en la imagen, y hace que en sus encuadres las líneas de movimiento dominen sobre lo demás. Posteriormente, al añadir el color, no sólo se verán los movimientos caligráficos, sino que las masas cromáticas resaltarán de forma sorprendente (4).

Una influencia que aúna tanto tradición japonesa como europea aparece en las últimas realizaciones de Akira Kurosawa, sobre todo en **Sueños de Akira Kurosawa** y **Madadayo** (1993). El arte de la renombrada escuela *Ukiyo-e* (pintura del mundo ligero y transitorio) se puede entrecruzar con ciertas tendencias europeas que la descubrieron para el viejo continente (impresionismo, posimpresionismo) con objeto de insertarse en las imágenes del último Kurosawa. La forma de percibir la naturaleza mediante trazos directos y colores vivos la encontramos en los paisajes de Hokusai o de Hiroshige, pero Kurosawa la une a la de van Gogh, Gauguin o Cézanne en ciertos encuadres. Se distingue, por ejemplo, en los sueños 5º ("Cuervos") y 6º ("El monte Fuji en rojo") de la homónima película. Las explosiones que sobre el Fu-



jiyama llenan la pantalla de colores apocalípticos pueden remitir a algunas de aquellas famosas vistas que Hokusai hizo del monte sagrado. Y sin embargo, donde en Hokusai todo es tranquilidad y sosiego ante la naturaleza, en Kurosawa el terror atómico es representado por ese mismo entorno. Ya las oscuras laderas lunares del Fuji habían sido escenario para otras escenas: en **Trono de sangre**, en el intento de suicidio del contable Wada en **Los canallas duermen en paz** (1960), en el asalto al tercer castillo en **Ran**, o en el sueño 7°, "El ogro que llora".

De igual forma, observamos que la influencia que la pintura ejerce en Kurosawa, al crear su particular imagen cinematográfica, no se reduce a una aplicación tangencial y analógica de los cuadros como en los conocidos casos de **Enrique V** (*Henry V*; Laurence Olivier, 1944), **La kermesse heroica** (*La kermesse heroïque*; Jacques Feyder, 1935), **Un día de campo** (*Une partie de campagne*; Jean Renoir, 1936), **Todas las mañanas del mundo** (*Tous les matins du monde*; Alain Corneau, 1991), o **El más allá** (*Kwaidan*; Masaki Kobayashi, 1964). Por el contrario, el realizador japonés utiliza la sabiduría, entre otros, de los oficios de pintor y cineasta para trasponerlos al cine, logrando una imagen cinematográfica plena, sin anclajes en las demás disciplinas. Cabe hablar de encuadres pictóricos en prácticamente toda la filmografía de Kurosawa, aunque podemos colegir que, a partir de la utilización del cinemascope

en sus obras, la pintura hace acto de presencia constante (desde **La fortaleza escondida** hasta el final, exceptuando **Dodeskaden**, Kurosawa varió el formato alargado, pasando del *scope* al 70 mm de **Dersu Uzala** y utilizando el 35 mm desde entonces). Este formato horizontal encaja, como bien ha señalado Santos Zunzunegui (5), en la tradición japonesa del rollo historiado (*emakimo-no*), por lo que de nuevo volvemos a toparnos con una conexión pictórica en la imagen Kurosawa, relaciones que, como hemos apuntado en un principio, son infinitas.

### Kurosawa y el color

El color se introduce en el cine a finales de los años treinta, pero no será hasta los cincuenta cuando se empiece a utilizar de forma más generalizada y se imponga en las décadas siguientes, relegando el blanco y negro a películas de bajo presupuesto o bien como marca de *qualité*. Resulta asombroso que Kurosawa esperara hasta 1970 para realizar su primera incursión en una película en color, **Dodeskaden**, que supuso el inicio de una nueva etapa en su cine. No retornaría al blanco y negro, y en los casi treinta años que restaron hasta su muerte el director nipón nos legó una serie de siete filmes únicos tanto en su condición de obras con entidad propia como por el audaz uso del color en sus imágenes. **Dodeskaden**, **Dersu Uzala**, **Kagemusha**, **la sombra del guerre-**

ro, *Ran*, *Sueños de Akira Kurosawa*, *Rapsodia en agosto* (1991) y *Madadayo* constituyen un jalón en la recuperación de un maestro, que osó innovar con su cine en un momento en que era más importante la institución "Akira Kurosawa" que el cineasta en sí. Para muchos estudiosos esta última etapa es decadente, y ello lo justifican por las ayudas externas a Japón que obtuvo el director para financiar sus proyectos (*Kagemusha, la sombra del guerrero* y *Sueños de Akira Kurosawa* fueron realizadas con dinero norteamericano, mientras que *Dersu Uzala* y *Ran* las patrocinaron soviéticos y franceses, respectivamente). Incluso las últimas obras de Kurosawa (*Rapsodia en agosto* y *Madadayo*), a pesar de estar financiadas al cien por cien con dinero japonés, son consideradas a veces como películas fáciles y demasiado condescendientes, cuando su realización es un magistral toque final a una obra elocuente y sin igual.

Por lo tanto, en este apartado queremos reivindicar el ingenioso uso que Kurosawa procura al color en estos siete filmes, considerando el mismo como un elemento fundamental sin el cual las imágenes no serían iguales, e incluso su significado cambiaría profundamente. La toma de conciencia de la utilidad del color en su cine le hizo experimentar con los pigmentos más variados, pero no sólo desde un punto de vista puramente estético. Kurosawa da al color la mis-

ma importancia que, por ejemplo, puede conceder al montaje, al guión o al sonido. *Dodeskaden* fue su campo de pruebas, y detenerse a analizar las funciones de su increíble gama cromática es inseparable del estudio del film. En su imprescindible libro sobre el cineasta, Michel Estève distingue tres funciones en la aplicación de los colores: una función dramática, una función simbólica y otra realista (que llamará pictórica en *Ran*) (6). El empleo creativo del color, sin que éste quede a merced de un mal entendido realismo, entronca con las ideas que sobre el tema dejó Carl Theodor Dreyer planteadas en sus escritos (7). En ellos, el director danés ve en el naturalismo un lastre a la hora de diseñar un film y aboga por liberarse de él (pero no de forma radical, en el cine debe haber "una armonía entre los sentimientos y las cosas") para poder crear una obra verdaderamente artística. En este sentido, cree que en el uso no naturalista del color radica "la mayor de las posibilidades de renovación de los recursos artísticos del cine". En películas como *Dodeskaden* o en algunas de las visiones oníricas de *Sueños de Akira Kurosawa*, Kurosawa parece desarrollar este precepto, y aunque otros filmes menos coloridos como *Rapsodia en agosto* o *Madadayo* tienen un tipo de iluminación más natural, el color siempre encuentra su independencia en algún momento (véase bien la aparición del "ojo atómico" o la escena de los cedros "suicidados" en la primera,



Dibujo para Sueños de Akira Kurosawa

bien las imágenes del sueño del profesor Uchida o la especial coloración que reciben algunas escenas de interior en la segunda).

En su primera incursión en el color con **Dodeskaden**, Kurosawa marcó un hito en la utilización del mismo, y cualquier espectador que fije su mirada sobre la historia de la ciudad de chabolas no puede dejar de evocar la libertad con la que están tratados los colores. La gran variedad de personajes que recorren la pantalla no permite que la mirada repose un solo instante, y esa polivisión se observa también en los colores. Hay personajes que son esbozados me-

muestra la gran imaginación del joven) y, si bien no vemos su tranvía, sí percibimos la extrapolación de su mundo singular en la manera en que Kurosawa nos muestra el barrio. Son las escenas del mendigo y su hijo pequeño donde mejor advertimos la expresividad que alcanza el uso del color en Kurosawa. Si al principio resaltaban los dos bajo un manto de colores más o menos claros, con el desarrollo del film y tras la intoxicación del niño, éstos se tornan oscuros, fríos y tenebrosos (similares a los utilizados por Goya en su quinta del sordo). Existe así una simbiosis entre el color utilizado y la situación y el estado de ánimo de los personajes.



Dibujo para Sueños de Akira Kurosawa

氷車日記の挿絵

dante un toque de color (o varios) y de este modo reparamos en unos rojos intensos, amarillos rotundos, vivísimos azules que componen una radiante sinfonía cromática (en cierta ocasión se comparó a Kurosawa con un director de orquesta, y el ritmo o los múltiples elementos controlados bajo su dirección confirman esta musicalidad en él), unidos a la postre en el arco iris que brota mágicamente en uno de los viajes del tranvía de Roku-chan. Es quizá el colorista mundo visual de este niño retrasado el que aflora ante nuestros ojos (la escena en la que la madre fija su mirada en los innumerables dibujos de tranvías que cuelgan sobre paredes y ventanas nos

Esta forma de tratar los colores conscientemente será retomada en muchas de las visiones de **Sueños de Akira Kurosawa**, aunque en otras realizaciones también tendrán una importancia esencial. Así, los colores primarios (azul, rojo y amarillo), junto con el verde, el blanco y el negro, componen el espectro cromático fundamental de **Kagemusha, la sombra del guerrero** y, sobre todo, de **Ran**, donde cada color puede simbolizar en un momento dado una actitud (Kaede seduce al segundo hijo de Hidetora, Jiro, sobre un fondo dorado, que simboliza tanto el poder como la traición en la película), un personaje (los tres hijos de Hidetora, de blanco, y sus tropas,

son representados con los tres colores primarios; Taro de amarillo, Jiro de rojo y Saburo de azul celeste, mientras que el bufón Kyoami contiene el arco iris en su atuendo), o una situación dramática (los tonos claros del principio contrastan con el tenebrismo que se va adueñando del film, evolución paralela al drama del que somos testigos). Todo ello confluye en la soberbia escena del ataque al tercer castillo, máxime en el plano general en que Hidetora desciende sumido en la locura por las escaleras del torreón envuelto en llamas rojas y humo negro. Sobre un fondo gris mortecino de las laderas del Fuji resaltan en la perfecta composición triangular el blanco fantasmal del viejo señor en el centro, flanqueado por el rojo y el amarillo de las tropas de Jiro y Taro, respectivamente.

Todas las películas en color de Akira Kurosawa destacan por el escrupuloso cuidado de su matizada paleta, pulcritud que hoy día se abandona nada más comenzar un rodaje y hace de este ingrediente fundamental un mero adorno visual y decorativo. Así, en varias de las visiones de **Sueños de Akira Kurosawa**, sobresalen algunas por su especial aplicación del color, como el final de "El sol brilla a través de la lluvia", "El huerto de los melocotoneros", y especialmente "Cuervos" y "El monte Fuji en rojo". Al observar en **Dersu Uzala** la transformación de los pigmentos naturales (verdes, amarillos, blancos...) durante las diferentes estaciones o la invasión de ocre en la brillante escena en la que el tigre-Amba es herido por el cazador *gold*, es evidente el deliberado empleo cromático de las imágenes de Kurosawa con fines estéticos y significativos. Incluso, como ya hemos citado, en las dos últimas realizaciones del maestro japonés, **Rapsodia en agosto** y **Madadayo**, el color, aparentemente dominado por una iluminación natural, asume cierta intencionalidad al realzar en los exteriores los colores naturales (el verde del campo donde vive Kaede con sus nietos en **Rapsodia en agosto**) y en los interiores, jugando con la luz artificial para "pintar" los colores que quiere destacar (la luz de la luna invade algunas escenas en ambos filmes).

En consecuencia, no estaría de más que todos los cineastas que hacen cine en color tomaran conciencia de dicho elemento a la hora de plantear sus realizaciones. Akira Kurosawa tardó mucho tiempo en hacerlo, pero esas siete películas quedarán siempre bajo el sello de fábrica de la etapa del color del director nipón.

### Kurosawa, pintor

La afición de Kurosawa por la pintura comenzó muy pronto, en su infancia, cuando su predilecto profesor de primaria Seiji Tachikawa, le enseñó la

creatividad que emergía a la hora de dibujar las cosas con libertad sin que éstas impusieran su dictadura de apariencia real y figurativa. El siguiente paso fue acceder a la escuela de arte en 1927, y aunque no pasó el examen de ingreso, en marzo del año siguiente consiguió exponer su cuadro *Seibutsu* en la afamada galería nacional Nitten. La juventud de Kurosawa fue un incesante aprendizaje dentro del mundo del arte, de la literatura y del cine, gracias, sobre todo, a su hermano Heigo. Aquel mismo año, Kurosawa, sensibilizado por una lucha obrera que pronto le decepcionaría, se incorporó al Instituto de Investigación Artística Proletaria de Shiina-cho, donde exhibiría sus pinturas y dibujos (obvios seguidores del realismo socialista). En 1929 Kurosawa entró en la Liga Proletaria de Artistas, un grupo que *"tenía una vertiente realista que estaba, según mi punto de vista, mucho más cerca del naturalismo, y bastante alejado de la intensidad del realismo del trabajo de Courbet. (...) Más que un movimiento artístico con raíces en los elementos esenciales de la pintura, era una práctica para plasmar ideales políticos insatisfechos directamente en el lienzo"* (8).

La pasión por la pintura decayó finalmente, y en 1932 abandonó la Liga y el movimiento proletario. Tras volver a casa de sus padres, el mismo año en que su hermano Heigo se suicidó, Kurosawa retomó la pintura o, mejor dicho, el dibujo, porque entonces la familia sufría ciertas penurias económicas. Su frustración como pintor y como artista era cada vez mayor, y después de pasar una breve temporada ilustrando revistas y libros de escuelas de cocina, el joven Kurosawa decidió abandonar definitivamente la pintura. En 1935 arrancará su imparable carrera en el mundo del cine, al contestar un anuncio del estudio P.C.L. que solicitaba ayudantes de dirección.



Dibujo para Sueños de Akira Kurosawa





No es difícil suponer que Kurosawa nunca dejó de pintar durante su amplia trayectoria cinematográfica, y esta faceta artística volvió a resurgir con fuerza en el momento de realizar sus películas en color. En **Dodeskaden** Kurosawa inundó el decorado de la casa de Roku-chan y su madre de coloridos e ingeniosos dibujos de tranvías que se acumulaban en los visillos de las ventanas y en las paredes de la estancia. La integración del color en su cine le permitió pintar los decorados y poder jugar con la iluminación cromática, analizada en el punto anterior.

No obstante, el mundo colorista del pintor Kurosawa se da a conocer a partir de sus dibujos preparatorios para **Kagemusha, la sombra del guerrero**, y los ulteriores para **Ran**, **Sueños de Akira Kurosawa**, **Rapsodia en agosto** y **Madadayo**. Estos *storyboards* pintados tienen una función práctica, y así explica el director su utilidad: "Me dedico a pintar los storyboards con el fin de poder decir a mi equipo: 'Así es como debe ser'. En mis dibujos, enseño a qué se deben parecer las casas, nuestro los lugares donde deben situarse las cosas, el vestuario que quiero que lleven los personajes. Pienso que semejante método puede ser eficaz para la puesta en escena". Más adelante añade: "Es durante un rodaje cuando el papel del storyboard se revela esencial. Un dibujo no es más que un dibujo. En un film las imágenes se mueven, no así en el dibujo. Sin movimiento no existe película. La cuestión que se formula es, por tanto, captar bien el movimiento sobre el papel" (9). A pesar de la practicidad de estos diseños, si uno se detiene a observar la técnica, la composición y el colorido de los mismos, Akira Kurosawa se muestra como lo que era realmente: un pintor cineasta.

Los *storyboards* de Kurosawa siguen cierta tendencia artística que se pueden condensar en estas influencias: van Gogh, Cézanne, Gauguin, Roualt y algunos impresionistas en el colorido, junto a todo el bagaje de las escuelas de estampas japonesas en el

uso del dibujo y la línea con carácter propio e individual. La forma de tratar el espacio con poca profundidad y mucha planitud también es tomada de estas tradiciones. Debemos precisar que muchos de los dibujos preparatorios fueron ampliados a telas de mayor formato, desligándose de esa primigenia funcionalidad y tomando carácter de obras en sí mismas. La serie de retratos de los personajes protagonistas de **Ran**, además de la ayuda que ofrecieron a los maquilladores, acreditan la claridad con que Kurosawa los había concebido ya antes de pasar al celuloide. De hecho, aunque no hayamos tenido la oportunidad de ver más que algunas de estas obras, la elaborada construcción de muchos de los planos de sus últimas películas (como en **Dersu Uzala** o **Rapsodia en agosto**, por ejemplo), nos lleva a deducir que el director japonés ha dibujado estas escenas sobre el papel antes de rodarlas. Podríamos incluso extrapolar esta afirmación a gran parte de su filmografía, sabiendo el riesgo que conlleva no tener suficiente información al respecto.

A continuación vamos a detenernos en dos de estas obras, el cartel realizado para el 36º festival de Cannes (1983), basado en uno de los jinetes dibujados para **Ran**, y el dibujo de *Kyoami: una fiesta nocturna* sobre el que se realizó el afiche de la sección "Un Certain Regard" del certamen francés de 2002; y seguidamente veremos el conjunto de *storyboards* que realizó para **Sueños de Akira Kurosawa** y **Madadayo**. Con ello queremos ofrecer una pequeña aproximación al pintor Kurosawa, un tema que no suele ser analizado al estudiar el trabajo del cineasta.

Primeramente, en el guerrero del cartel de Cannes la velocidad del pincel de Kurosawa proporciona al dibujo una fuerza dinámica aplicable a las imágenes de las escenas de batalla de la película. El caballo, remarcado con una gruesa línea negra, hace pensar en seguida en el estilo de Roualt, así como el colorido utilizado, basado en el rojo intenso del atuendo del jinete y las manchas azules del cielo. En cuanto a la composición del dibujo, situando al jinete vuelto hacia nosotros y el caballo rampante posado sobre sus cuartos traseros, nos trae a la memoria todos aquellos retratos ecuestres a los que eran tan aficionados los poderosos: pensamos en *Napoleón Bonaparte cruzando el Gran San Bernardo* (1801), de Jacques-Louis David, o *El conde-duque de Olivares* (h. 1638), de Diego Velázquez. La sensación de poder de estas composiciones aparece también en la pintura de Kurosawa, y si bien no sabemos concretamente de quién se trata, perfectamente podría representar a alguno de los generales de **Ran** o incluso de **Kagemusha, la sombra del guerrero**. En cuanto al dibujo de *Kyoami*, el bufón es esbozado con colorido atuendo (destacando el azul y el fucsia) y detalles ornamentales vistosos, tal y como lo veremos atavia-

do en el film. Su actitud danzante, envuelto en una espiral de movimiento, nos indica cómo será el personaje en **Ran**, alguien ingenioso, dinámico y algo malicioso. Apreciamos de nuevo un trazo firme, una línea gruesa que marca los contornos y, sobre todo, la sensación de rapidez en la ejecución, pues, como ya hemos señalado, estas obras tienen una labor específicamente preparatoria en la concepción de la película.

Sin embargo, su autonomía como obras propiamente dichas la hallamos nuevamente en la serie de *storyboards* que Kurosawa preparó para **Sueños de Akira Kurosawa** y **Madadayo**. Si antes hablábamos de Roualt, ahora no podemos olvidarnos de la influencia capital que la pintura de van Gogh tiene en estos dibujos preparatorios. El fuerte cromatismo a base de urgentes pinceladas de pigmento es algo que heredó del genial holandés, a lo que se une la destreza de Cézanne y de Gauguin. Para **Sueños de Akira Kurosawa** el cineasta pintó entre otros: el arco iris del final del primer sueño, la hilera de los espíritus de los melocotoneros del segundo, el visitante de la exposición ante *El puente de Langlois en Arles* de van Gogh del quinto, un primer esbozo de lo que será "El monte Fuji en rojo" del sexto sueño. Para **Madadayo** dibujó el cartel (recordemos el soberbio afiche que ya había realizado en 1970 para **Dodeskaden**) y algunos dibujos: el baile y canto de la primera fiesta de cumpleaños del profesor; una de las reuniones con sus antiguos alumnos; la humilde casa del profesor cerca del solar; la búsqueda del gato de Nora en un colegio infantil; el encuentro de la esposa del profesor con un nuevo gato en la parte trasera de la casa; la llegada de un tren a la estación en la que el profesor volverá a ver a Nora; o las psicodélicas nubes del sueño final. En todas estas obras nos encontramos con un sentido colorista de la pintura, prolongando la manera de hacer de aquellos pintores posimpresionistas aludidos y una expresión vivaz que nos lleva a otros *ismos* que durante las primeras décadas del siglo XX lograron la emancipación del trazo y del color. Pensamos concretamente en el *fauvismo* francés o el expresionismo germano.

Recapitulando, hemos reparado en diversos aspectos en los que la pintura ha dejado su huella sobre las imágenes finales del cine de Kurosawa, y creemos que un estudio de campo podría aportar interesantes conclusiones para la comprensión de lo que hemos venido denominando la "imagen Kurosawa". Evidentemente, un análisis más amplio que el aquí presentado se antoja fundamental para alcanzar tal objetivo. Por eso, nuestro escrito es propuesto bajo el signo de la síntesis y la introducción, y así lo hemos querido presentar.

## NOTAS

1. Véase Aumont, Jacques: *El ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1997.
2. De hecho, los pintores franceses de finales del siglo XIX que descubrieron el arte japonés de la estampa vieron en ella los elementos que no encontraban en el arte academicista de la época (movimientos fugaces, asimetría, colores fuertes y puros, elogio de la línea ondulante, planitud), y los adaptaron a sus obras. Artistas como Manet o incluso van Gogh quedaron prendados de estas humildes obras, que en Japón no contaban con suficiente aprecio. A esta moda o tendencia se le llamó "japonesismo". Por lo tanto, la conexión oriente-occidente se convierte en un viaje de ida y vuelta constante, aplicable a la construcción de la "imagen Kurosawa".
3. No es nuestra intención reducir la historia de la pintura japonesa a dichas características, aunque, para conectar las imágenes de Kurosawa con ella, nos permitimos esta licencia, cuya finalidad es explicativa y no conclusiva. No nos son ajenas las diferencias en el desarrollo de la pintura japonesa, y así vemos que las primeras pinturas de los periodos Heian (794-1185) y Kamakura (1185-1333) tienen ciertas peculiaridades que desaparecen, por ejemplo, en los pintores de la tendencia *Ukiyō-e* (desarrollada sobre todo durante el siglo XVIII en los periodos Edo o Tokugawa) tras años de evolución artística.
4. Sólo recordar la borrachera cromática del barrio de chabolas de **Dodeskaden** o la brillante utilización de colores planos en **Ran** (centrados en tonos fríos y cálidos, y muchas veces prevaleciendo los colores primarios, rojo, azul y amarillo) con un indudable fin estético.
5. Zunzunegui, Santos: "Oriente y Occidente", en *Creación*, nº 11, mayo 1994, págs. 58-61.
6. Estève, Michel: "Akira Kurosawa", en *Études cinématographiques*, nº 165-169, Lettres Modernes, Minard, París, 1990, págs. 147-149.
7. El director de **Gertrud** (*Gertrud*, 1964), concebida en un principio en color, escribió sus teorías sobre el uso cinematográfico del mismo en dos textos fundamentales: "Cine en color y cine coloreado" (1955) y la conferencia "Imaginación y color" (1955). Publicados en castellano en Dreyer, Carl Theodor: *Sobre el cine*, 40ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1995, págs. 139-144 y 145-153 respectivamente.
8. Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1998 (2ª edición), pág. 126. El autor aquí se refiere a Gustave Courbet (1819-1877), pintor francés creador de la escuela realista que planteó una respuesta al academicismo reinante mediante la mirada directa sobre la realidad, sin idealizarla.
9. Estas citas vienen recogidas en la presentación de la exposición "Les *storyboards* de Akira Kurosawa", organizada por el 55º Festival Internacional de Cine de Cannes en 2002.