

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Mirando a Kurosawa

Autor/es:
Vidal Estévez, Manuel

Citar como:
Vidal Estévez, M. (1993). Mirando a Kurosawa. Nosferatu. Revista de cine.
(11):34-41.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40844>

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

Kagemusha. La sombra del guerrero (Kagemusha, 1980), de Akira Kurosawa



Mirando a Kurosawa

Manuel Vidal Estévez

Entre nosotros puede hablarse de un Kurosawa conocido y de un Kurosawa todavía por conocer. No es nada excepcional; lo mismo podría decirse de muchos de los más importantes cineastas. La exhibición en nuestro país, ya se sabe, jamás se ha distinguido por su movilidad o por su agudeza. Pero si esta situación sorprende más en su caso no es sólo por la envergadura de su obra sino por el éxito comercial cosechado por bastantes de sus películas. No parece exagerado creer que éstas deberían haber propiciado hace ya tiempo una retrospectiva lo más completa posible, sobre todo si tenemos en cuenta que ha circulado recientemente por países próximos, como Francia o Italia. No ha sido así, sin embargo. Y Kurosawa continúa ocupando todavía un lugar ambiguo entre los direc-

tores japoneses que siempre se citan; como si no estuviese a la altura del inamovible trío formado por Mizoguchi, Ozu y Naruse, o como si hiciese falta estarlo para no carecer de interés.

Al mantenimiento de esta ambigüedad y desconocimiento han contribuido mucho, me parece, el par de anatemas que la crítica estableció rápidamente sobre su trabajo: el más occidental de los cineastas japoneses y humanista con tintes conservadores. A estas dos pomposas etiquetas se le añadió una imagen congelada de buen técnico interesado en conquistar Occidente sirviéndose de la imaginería samurai, y el cliché quedó listo para el complaciente consumo espontáneo de occidentales satisfechos. Ya no hacía falta ver más películas suyas. Bastaba

con saber que **Rashomon** (*Rashomon*, 1950) había sido la primera película japonesa exhibida en Europa y premiada con el León de Oro en Venecia y el Oscar de Hollywood; era suficiente con **Los siete samurais** (*Sichinin no samurai*, 1954) para saber que también en el más lejano Oriente se hacían estupendos *westerns* en los que en vez de brillar un sol de justicia llovía a mares; no era preciso conocer ninguna otra adaptación de "Los bajos fondos", de Gorki, porque ya Renoir había hecho una insuperable; ni tampoco indagar para saber si alguna de las otras películas realizadas por el mismo director superaba a **Vivir** (*Ikiru*, 1952) porque ésta era desde luego una obra maestra indiscutible. Por lo que se podía ver, en fin, Akira Kurosawa se inspiraba en el neorrealismo, en Piran-

dello, en el *western* americano, en Gorkí, en Shakespeare... etc., y además no era auténticamente japonés.

El devenir del cine, sin embargo, no demostraba que sus desarrollos fueran tan unidireccionales. Si los japoneses estudiaban el cine de Hollywood y se inspiraban en escritores o dramaturgos occidentales, algunos directores americanos y europeos apreciaban lo que les llegaba de Japón y también procuraban asimilarlo. En el año 1960, John Sturges rueda una versión de **Los siete samurais** titulada entre nosotros **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*), a la que seguirían otras no tan exitosas y logradas, realizadas por directores menos competentes; en 1963, Martin Ritt se basa en **Rashomon** para hacer su película **The Outrage**, titulada en castellano **Cuatro confesiones**; y Sergio Leone, comprendiendo como ninguno al autor de **Vivir** no vacila, en 1964, hacer uso de su gran perspicacia para llevar el agua del éxito a su molino mediante una fidelísima (tan fiel que fue denunciado por plagio) acomodación al *western* latino, o *spaghetti-western*, de **Mercenario** (*Yojimbo*, 1961), una de las películas de Kurosawa en las que mejor aúna el *western* con el género japonés de aventuras o *chambara*. Podrían citarse otros ejemplos, e incluso pormenorizar un poco más en este intercambio Oriente-Occidente a través de la obra de Kurosawa. Pero no se trata tanto de contabilizar este toma y daca como de interrogar en la medida de nuestras posibilidades el tufillo peyorativo que parece desprenderse de la opinión "occidentalista a ultranza" aplicada en primer lugar a su cine.

Los trabajos de Noël Burch, al

que debemos bastante cuando se trata de comprender la historia del cine japonés, y no sólo del cine japonés, han contribuido mucho a esclarecer el mestizaje cultural en el cine de Mizoguchi, de Ozu y de Kurosawa, entre otros. Sus análisis han arrojado cierta luz en torno al aprendizaje del modelo de producción y significación de Hollywood por parte de las compañías o casas productoras japonesas, así como de sus cineastas. Y han matizado que esta asimilación se producía ya en los años treinta, con la presencia hegemónica en las pantallas de todo el mundo del cine americano. Por otro lado, independientemente de la especificidad cinematográfica, la apertura a Occidente del Japón se remonta a finales del siglo pasado, con el inicio del período Meiji, se acelera con la derrota japonesa en la Segunda Guerra Mundial y alcanza hoy en día las cotas de todos conocidas. No obstante, pese a todo, este aspecto del "cliché Kurosawa" continúa formando parte de su imagen de marca en las valoraciones críticas. Mizoguchi, Ozu y Naruse siguen siendo considerados los más ilustres representantes de la pureza cultural japonesa, mientras que Kuro-

sawa no se puede quitar de encima el consabido *sambenito*.

Una cita, que ahora recuerdo: "*En Japón lo que es producto del arte no esconde ni corrige el aspecto natural de sus elementos componentes. Es ésta una constante del espíritu nipón que los jardines ayudan a comprender. En los edificios y en los objetos tradicionales son siempre reconocibles los materiales de que están hechos, así como la cocina. La cocina japonesa es una combinación de elementos naturales cuya intención es sobre todo realizar una forma visual, y estos elementos llegan a la mesa conservando en gran parte su aspecto de origen, sin haber sufrido las metamorfosis de la cocina occidental para la cual un plato es tanto más una obra de arte cuanto más irreconocibles son sus ingredientes*" (1).

En cada una de las películas de Kurosawa, muy especialmente en las de los años cuarenta y cincuenta, también en alguna de los sesenta y en la única que hizo en la década de los setenta, **Dodeskaden** (*Dodeskaden*, 1970), en todas quizá, menos en **Dersu Uzala** (*Dersu Uzala*, 1975), que sería



Mercenario
(*Yojimbo*, 1961),
de Akira Kurosawa

Rashomon
(Rashomon, 1950),
de Akira Kurosawa

日本最初の
ベニス国際映画祭グランプリ
アカデミー外国映画賞
受賞作品

黒沢明
監督作品



ムンムン草いきれの藪の中、ギラ
ギラ光る獣慾の眼！羅生門に雨
宿りした袖売りは世にも恐
ろしい地獄を見た！

羅生門

三船敏郎 京マチ子 志村喬 森雅之 上田吉郎 加東大介 千秋実 本間文子 原田芳雄 黒沢明 橋本忍 宮川一夫 大映映画

la excepción, salta a la vista que lo suyo no es la exquisita estilización conseguida por Mizoguchi, Ozu o Naruse, por seguir con esta "trinidad", sino todo lo contrario, o por lo menos algo bastante distinto. No; lo suyo es la visibilidad abrupta de sus procedimientos narrativos. Brevemente: lo que entendemos por estilo no es un absoluto para Kurosawa, como lo es, por ejemplo, para Ozu. En éste, la puesta en escena está sometida a ese absoluto elaborado como un sistema, muy seductor por supuesto, pero de una regularidad verdaderamente obsesiva y maniática; una vez que Ozu lo asumió y perfeccionó se aplicó en emplearlo con la disciplina de un monje zen. El caso de Naruse, pese a su aparente similitud, se me antoja ligeramente distinto; pero la imposi-

bilidad de reiterar el visionado de sus pocas películas conocidas me impide dar una opinión por somera que sea. Sin duda Mizoguchi es el cineasta más indiscutible de todos, es el nombre que suscita mayor unanimidad, el director al que se le atribuyen, con razón, un

refinamiento y una exactitud no enquistadas por absoluto alguno que no sea el vigor crítico y la mayor riqueza semántica posible; "ni demasiado bello, ni demasiado feo, ni demasiado sucio, ni demasiado lógico", dicen (2) que decía a sus guionistas y colaboradores. Lo que nos maravilla de estos tres cineastas es la precisión de su escritura cinematográfica, en definitiva su poderosa y manifiesta presencia unida a una suavidad o transparencia que, curiosamente, no está exenta de fracturas. El modo de narrar de Ozu, el más nítido e imperturbable de todos, nos fascina precisamente por esa evidente formalización visual que se oculta a la vez que se muestra, que asume la continuidad ilusionista propia del modelo Hollywood (3) al tiempo que la transgrede llevándola a un brillante paroxismo. Algo similar, aunque de índole muy diferente, podría decirse de Mizoguchi. ¿Y no exhibe también Kurosawa las entretelas de su modo de narrar? ¿No será que al exponerse éste con aspereza y desabrimiento resulta menos confortable a nuestra mirada? ¿Tendrá ésto algo que ver con la falta de consenso valorativo que suscita?

El cine de Kurosawa es como





su lluvia: torrencial. Dice bien Deleuze (4) al afirmar que Kurosawa es uno de los más grandes cineastas de la lluvia. En casi todas sus películas, en efecto, llueve, y llueve con fuerza. Ahora sólo recuerdo otra película en la que vemos un chaparrón comparable, y quizá mayor en intensidad y duración a los suyos en **Shizukanaru ketto** ("Un duelo tranquilo", 1949), **Rashomon** o **Los siete samurais**, entre otras: **El juicio universal** (1961), de Vittorio de Sica. Naturalmente, hay otras muchas películas en las que también llueve a mares, pero en ninguna de ellas adquiere la lluvia una dimensión significativa como lo hace en la práctica totalidad de las suyas. La lluvia en ellas funciona, en efecto, como una cláusula más de su estilo, de su modo de hacer y de mostrarnos su subjetividad. Aunque sea un detalle anecdótico no deja de ser llamativo. En la "cocina" de Kurosawa hay chaparrones que

se nos sirven sistemáticamente como forma visual. También abunda en otros muchos recursos que no se nos ocultan: el *pathos* en el que suele envolver a sus personajes principales, unas estructuras narrativas que nada tienen que ver aunque no lo parezca con las del cine americano más ilustre y un conjunto de articulaciones que nos muestra sin reservas como quiere y cuando le conviene: cortinillas, *flash-backs*, *flash-forwards*, saltos de eje, planificación sobre el eje, voces en *off*, sobreimpresiones, voces subjetivas y diálogos ostentadamente explicativos. Todos los recursos, en suma, del cine mudo añadidos a los del cine sonoro, amalgamados en un montaje que rara vez no es magistral. De **Rashomon** y **Vivir** puede obtenerse un catálogo bastante completo de todos estos recursos. Son dos películas en las que queda claro que la extremada suavidad de la transparencia hollywoodiana no le preocupa demasia-

do a su autor. Cuando su cine se "suaviza" es a partir de **Dersu Uzala**, especialmente en ésta, también en **Rapsodia en agosto** (*Hachigatsu no rapsodi*, 1991), pero no tanto en **Kagemusha, la sombra del guerrero** (*Kagemusha*, 1980) o **Ran** (*Ran*, 1985), ni tampoco en **Los sueños** (*Konna yume wo mita*, 1990). Es justamente esta presencia de su "modo de hacer" lo que más elocuentemente habla de la originalidad de su trabajo y de su voluntad de ser universal sin dejar de ser local. El uso, hasta el abuso, de las articulaciones narrativas desechadas paulatinamente por todo el cine a medida que se perfeccionaba el M.R.I. (5) a favor de la transparencia ilusionista, nos habla de la libertad para servirse de ellas sin ocultárnoslas a la mirada. Imposible ver una de sus películas, sobre todo, ya digo, de los años cuarenta y cincuenta, pero también en las más cercanas, sin percibir esta presencia de la

Tengoku to jigoku
("El infierno del odio, 1963),
de Akira Kurosawa



escritura, sin que salte a la vista su construcción, los recursos empleados en su arquitectura. Hemos citado **Rashomon** y **Vivir** como los más ilustres ejemplos de estructura "voluntariamente artificial" (6) para lograr un espesor comunicativo y una riqueza textual únicas en la historia del cine; pero lo mismo podríamos decir de **Waga seishun ni kuinashi** ("No añoro mi juventud", 1946), **Perro rabioso** (*Nora inu*, 1949), **El idiota** (*Hakuchi*, 1951), **Los siete**

samurais, **Trono de sangre** (*Kumonosu-jo*, 1957), **Donzoko** ("Bajos fondos", 1957), **Warui yatsu hodo yoku nemuru** ("Los canallas duermen en paz", 1960), **Tengoku to jigoku** ("El infierno del odio", 1963), **Barbarroja** (*Akahige*, 1965) o **Dodeskaden**. De todos los cineastas japoneses de su generación que conocemos, que no son demasiados es verdad, Kurosawa es el que menos pudor tiene en utilizar estos procedimientos considerados de baratillo por muchos, señales inequívocas de torpeza e impotencia narrativa. Ahora puede, quizá, que nos resulten propios de un cine viejo, aunque no exento de provecho, pero su pertinaz uso nos habla de la osadía y el atrevimiento de un cineasta libre a la hora de narrar lo que quiere narrar. Ninguno de ellos resulta, por supuesto, gratuito, sino que están perfectamente integrados a la enunciación, en pos siempre de un desmedido afán por incluir en el discurso cuantos datos sean posibles, hasta el

extremo de resultar a veces excesivo y propiciar la opinión de que carece de la suficiente confianza en la imagen, cuando su cine posee un vigor plástico como pocos.

El detenimiento en las modalidades estructurales utilizadas en su amplia filmografía es sin duda una tarea pendiente, que exigiría, por sugestiva, mucho más espacio del que disponemos aquí. Lo mismo puede decirse de su maestría en el montaje, cuya importancia es capital. Baste recordar a este respecto unos pocos fragmentos de indudable fuerza: los casi veinte minutos de **Waga seishun ni kuinashi** en los que la protagonista, Yukie, trabaja voluntariosamente en el campo para ganarse el afecto de los padres de Noge, su amigo muerto, y el aprecio de los aldeanos que la consideran espía y traidora, un fragmento tratado, como dice Aldo Tassone (7), "con imágenes de un lirismo glacial digno de Flaherty y montado por Dovjenco"; el

CINE JAPONES



Rapsodia en Agosto
(*Hachigatsu no rapsodi*, 1991),
de Akira Kurosawa

momento de descanso de las bailarinas en **Perro rabioso**; ese instante fugaz en el que el bandido Tajomaru, en **Rashomon**, recostado sobre un árbol, ve pasar por su lado al samurai con su mujer a caballo y echa mano, sigiloso, a su espada; la secuencia del funeral de Watanabe, en **Vivir**, aunque esta película es toda ella un prodigio de virtuosismo estructural y de montaje; la batalla bajo la lluvia de **Los siete samurais**; la muerte a flechazos de Taketoki Washizu en **Trono de sangre**; la secuencia de la escalinata y el baile en torno al fuego en **La fortaleza escondida** (*Kakushi toride no san-akunin*, 1958); la boda, o secuencia de apertura, de una duración de casi media hora, en **Warui yatsu hodo yoku nemuru**; la secuencia del tren en **Tengoku to jigoku**, y un amplio etcétera a satisfacción de todos los gustos. El instante adquiere con ellos una gran relevancia. Su esmerado tratamiento en el montaje busca expresar plásticamente algunas ideas que de otro modo podrían pasar desapercibidas, o al menos, según el talante de su autor, no lo suficientemente subrayadas: la violencia, la tenacidad, el cansancio, el deseo, el asombro, la hipocresía, se nos expresan mediante una gran fisicidad.

La segunda característica mencionada reiteradamente es el humanismo sesgado hacia posiciones políticas conservadoras. Aquí topamos con un concepto de amplia aplicación casi nunca claramente definida. A veces el calificativo de humanista significa el más alto elogio, y en algunos casos transmite un no sé qué de blandenguería, de ternurismo y de benevolencia santurrón; un sentido que no quiere ser del todo desdeñoso pero que insinúa un matiz descalifica-



Los siete samurais (*Shichinin no samurai*, 1954), de Akira Kurosawa

dor. Sin duda la ambigüedad procede aquí de la historia del concepto, ya que la tiene y no poco movida; pero su frecuente uso más o menos impreciso contribuye bien poco a comprender qué dimensión adquiere en sus películas. Se diría que la relación actual con este concepto no está clara, es algo así como vergonzante, cuando menos resbaladiza. Y si además se da por sentado que es propio de una ideología conservadora rayana en el reaccionarismo, el desconcierto aumenta. Tratar, pues, de enmarcarla, aunque sea brevemente, no estará de más.

El voluntarioso afán por transmitir la necesidad de esperanza frente a toda clase de adversidades que se desprende de

las películas realizadas durante los años cuarenta y cincuenta -**Waga seishun ni kuinashi**, **Subarashiki nichyobin** ("Un domingo maravilloso", 1947), **Shizukanaru ketto**, **Rashomon**, **Vivir**- fue la causa de la susodicha etiquetación. El discurso de estas (y otras) películas señalaba a la voluntad y a la tenacidad como único y mejor modo de poner remedio a las calamidades humanas. El aprendizaje de una férrea disciplina -**Sugata Sanshiro** ("Sanshiro Sugata", 1942-43)-; la inflexible constancia en el logro de los propósitos personales una vez clarificados -**Waga seishun ni kuinashi**, **Perro rabioso**, **Escándalo** (*Shubun*, 1950), **Vivir**-; el celo profesional y una presencia de ánimo responsa-

CINE JAPONES

Waga seishun ni kuinashi
("No añoro mi juventud, 1946),
de Akira Kurosawa



ble y continuamente renovada -Yoidore tenshi ("El ángel borracho", 1948)-, mediante el doctor Sanada, antagonista del gangster Matsunaga, y también Shizukanaru ketto, la sensibilidad contra la miseria, constante a lo largo de toda su filmografía, junto a la aceptación consciente de la alteridad o "realmente otro" -Los siete samurais, Dersu Uzala-, son algunas de las constantes de ese cañamazo, llamémosle filosófico, con el que Kurosawa toma partido a favor del individuo en contra de todo aquello que puede anularlo y some-

terlo. Este individuo no debe resignarse a una pasividad derrotista, justificada social y políticamente, incluso existencialmente, sino que debe confiar en sí mismo y en su capacidad de acción para poder establecer relaciones éticas provechosas en medio de una comunidad sometida a toda clase de tensiones y dificultades. Desde un punto de vista estrictamente político, la realización de estas potencialidades, encuentra su marco idóneo en un proyecto democrático -Waga seishun ni kuinashi es decisiva a este respecto- abierto a una continua crítica -Warui yatsu hodo yoku nemuru- y necesitado de una conciencia ética responsable -Tengoku to jigoku- para solucionar las desigualdades sociales. No responder a estas exigencias, someramente apuntadas aquí pero merecedoras de bastante más detenimiento, no poco pertinentes en nuestro presente más obvio, no hará sino facilitar el camino hacia nuevas calamidades. Si el hombre, como fundamento único de los

valores que orientan a la sociedad, se deja llevar por la irracionalidad se conduce fácil e inexorablemente hacia finales trágicos. Esto es lo que acaba sucediéndole a protagonistas como el gangster Matsunaga -Yoidore tenshi-, el general Taketoki Washizuma -Trono de sangre-, Akama y Kameda -El idiota- o Koichi Nishi -Warui yatsu hodo yoku nemuru-. De tratarse de humanismo estaría entendido desde estas coordenadas, y no de otras de índole menos progresista.

Después de un período en el que la atención de la crítica se centró más en los directores de la llamada "nouvelle vague japonesa" debido a la importancia que adquirieron las rupturas formales vinculadas al afán de transformación social, el trabajo de Kurosawa puede apreciarse sin equívocos sectarismos. En realidad, directores como Imamura, Oshima o Yoshida tuvieron en él un referente al que seguir o al que criticar. El cuestionamiento

CINE JAPONES



El idiota
(Hakuchi, 1951),
de Akira Kurosawa

radical de la sociedad japonesa que los cineastas de los sesenta prodigaron encuentra un claro precedente en algunas de sus obras. De entre ellas, las más vigorosas, aunque no las más conocidas, merecen tenerse en cuenta muy especialmente dos: **Waga seishun ni kuinashi** y **Warui yatsu hodo yoku nemuru**. La primera porque, realizada en 1946, inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, aborda explícita y vehementemente la defensa de ese marco democrático indispensable a toda sociedad en la que la autonomía individual sea el fundamento de la soberanía colectiva, coordinadas ideológicas mucho más novedosas en un país como Japón, en el que la sumisión y la jerarquía prevalecen sobre la individualidad, que en Occidente, y porque además está protagonizada por una mujer, hecho éste realmente excepcional en toda su filmografía. Y la segunda porque en ella realiza una dura crítica del mundo de las altas finanzas en co-

ruptora connivencia con el poder político. Estas dos películas no disminuyen el interés ya notorio de otras como **Perro rabioso**, **Rashomon**, **Vivir**, **Trono de sangre**, **Donzoko**, **La fortaleza escondida**, **Tengoku to jigoku**, **Barbarroja**, **Dodeskaden** o **Der-su Uzala**. La unidad y coherencia de toda la obra de Kurosawa hace difícil prescindir de alguna de ellas. Pero las dos citadas son verdaderos puntos de inflexión: extraordinarias por sus elecciones plásticas y muy sugestivas por su estructura son dos películas que nos muestran a un Kurosawa bastante distinto de lo que suele afirmarse, alejado de ese moralista sesgado hacia el humanismo más tradicional que habitualmente se le atribuye.

NOTAS

(1) Italo Calvino, "Colección de arena", Alianza Tres, Madrid, 1987.

(2) Jean-Claude Biette, "Poétique des auteurs", Cahiers du Cinéma, Ecrits,



Perro rabioso
(*Nora inu*, 1949),
de Akira
Kurosawa

Editions de l'Etoile, París, 1988.

(3) Noël Burch.

(4) "La imagen-movimiento", Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1984.

(5) Noël Burch, "El tragaluz del infinito", Editorial Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1987.

(6) Noël Burch, "Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais", Cahiers du Cinéma, Gallimard, París, 1982.

(7) "Akira Kurosawa", Flammarion, París, 1990.



Foto de rodaje de
Rapsodia en Agosto
(*Hachigatsu no rapusodi*, 1991),
de Akira Kurosawa