

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Paisajes del sentimiento, escenarios de la emoción

Autor/es:

Fernández Valentí, Tomás

Citar como:

Fernández Valentí, T. (2003). Paisajes del sentimiento, escenarios de la emoción. Nosferatu. Revista de cine. (44):95-105.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41348>

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**

# Paisajes del sentimiento, escenarios de la emoción

## *Texturas del cine de Akira Kurosawa*

*Tomás  
Fernández  
Valentí*

*Akira Kurosawaren zinemaren bizitasunak, neurri batean, bere kontakizunen eszenetako eta "giroetako" elementuak, alegia paisaia naturalak edo ploto zinematografikoetan erakitako dekoratuak manipulatu eta eraldatzeko modu berezi horretan du bere izateko arrazoia. Eta elementu horiek poetika berezi baten pieza bihurtzen ditu: erabat bisuala, erabat sentsuala eta sentimenei erabat lotuta dagoen estilo baten engranajeak, bere pertsonaia ahaztezinaren psikologiarekin eten ezin den osotasuna eratuz.*



Rashomon

**D**urante una época existió cierta tendencia a simplificar el alcance del cine de Akira Kurosawa mediante su comparación capciosa con el de los otros grandes maestros del cine nipón cuya obra se encuentra más o menos difundida en occidente, Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu por un lado, y más recientemente el por fin reivindicado y un poco más divulgado Mikio Naruse. Solía afirmarse de manera taxativa que Ku-

rosawa era más épico y visceral que Mizoguchi, Ozu o Naruse, quienes -según este tópico- son cineastas líricos, sobrios y serenos, lo cual prácticamente equivalía a decir que estos últimos eran más sutiles, más "artísticos", que el primero. Semejante barbaridad, unida a un falso elitismo que parecía preferir a Mizoguchi, Ozu y Naruse por su condición de cineastas poco conocidos en España antes que por sus extraordinarios méritos artísticos, arraigó profunda-

mente entre muchos sectores de opinión, deleznable actitud lamentablemente frecuente entre la crítica de cine española, a la que todavía hoy le gusta practicar una especie de paternalismo ante los cineastas "exóticos", que recuerda, salvando las distancias, sinietras consignas de tiempos pretéritos del estilo *"siente un pobre a su mesa"*.

Ahora bien, si por un lado es verdad que el estilo de Kurosawa resulta más llamativo que el de sus discípulos, no lo es menos que en Kurosawa hay una aparente renuncia a ciertas sutilezas. *"Cuando por fin pude realizar mi primera película -afirmaba el realizador a propósito de La leyenda del gran judo (1943)-, me sentí tan feliz que me divertí muchísimo haciéndola. Como por entonces se nos prohibía la más mínima libertad de expresión, no pensé más que en exagerar los efectos puramente cinematográficos. En aquella época se consideraba que la mejor cualidad del cine japonés consistía en una especie de simplicidad, de sobriedad, de ausencia de todo artificio. Todavía hoy se sigue pensando lo mismo. Y por eso se me reprocha una cierta 'exageración'. Pero yo creo que hay cosas que conviene exagerar"* (1).

Esa "exageración" se traduce en un cine vital, exuberante y "extravertido", en el que abundan las situaciones violentas y dramáticas (sin que por ello falten inesperados toques de humor) y que articula su discurso en una puesta en escena también muy física y vivaz. Uno de los signos característicos de su cine

reside en su manera de integrar el drama de los personajes en un escenario vigorosamente dibujado que condiciona las peripecias, las actitudes y la psicología de aquéllos. Escenarios y personajes son indisolubles en el cine de Kurosawa: los unos complementan a los otros. La belleza de un paisaje o la fealdad de una barraca, la frondosidad de un bosque o la asepsia de una oficina, una nevada copiosa o un calor sofocante expresan, por contraste o por interacción, una idea, un pensamiento o una emoción de los personajes. Y aunque es verdad que una parte importante de la fama de Kurosawa se asienta -como la de John Ford, David Lean, Anthony Mann, Henry Hathaway o Delmer Daves- en su sentido del paisaje natural (bosques, montañas, llanuras, desiertos), y sobre todo en su tratamiento dramático de elementos telúricos (lluvia, viento, nieve, niebla) y ambientales (frío, calor), también lo es que nuestro realizador filma con el mismo ímpetu, e idéntica finalidad expresiva, los escenarios urbanos artificiales (ciudades, aldeas, calles, suburbios, despachos, oficinas, templos).

Un excelente ejemplo del por así llamarlo empleo "dual" del escenario por parte de Kurosawa, el paisaje natural y el decorado erigido en estudio, lo encontramos en el paradigma popular del cine de su autor: **Rashomon** (1950). Como apunta al respecto el especialista Mitsuhiro Yoshimoto en su excelente trabajo sobre el cineasta, *"la yuxtaposición de composiciones horizontales y verticales es el motivo visual dominante. En las escenas en el templo de Rasho-*



La leyenda del gran judo



mon, las líneas verticales estructuran el espacio del encuadre: el movimiento vertical de la lluvia cayendo de arriba abajo, el diseño vertical de la puerta, la inclinación vertical de la cámara. Por contraste, las líneas horizontales y las bandas dominan las soberbiamente compuestas escenas del interrogatorio judicial de los testigos. (...) Las composiciones horizontales y verticales aparecen juntas en las escenas en el bosque. (...) Las luces y las sombras, por mediación de la estabilidad y la variación en la composición, son empleadas para visualizar simbólicamente la complejidad de la mente humana" (2). Es decir, para Kurosawa el escenario, natural o artificial, filmado en exteriores o en un plató cinematográfico, nunca es un mero engranaje funcional, necesario para ubicar en él a los intérpretes, sino un espacio que combina tanto lo físico como lo emocional, una suerte de catalizador de las emociones puestas dramáticamente en juego que, en combinación con la iluminación, la dirección de actores, la elección del encuadre, el movimiento o la quietud de la cámara y el montaje, configura un elemento más de su estilo cinematográfico. Unos escenarios entendidos en sentido dinámico, que nunca están rodeando a los personajes, simplemente acompañándolos

en sus vicisitudes, ni por encima de ellos (ni siquiera cuando se trata de escenarios monumentales como montañas, bosques, castillos o palacios), sino que con su fisonomía complementan, añaden matices o enriquecen el dilema de las figuras que pueblan el cine de Kurosawa, subordinándose incluso a la idiosincrasia de estas últimas, plegándose a sus exigencias dramáticas, a sus miedos y a su dolor, a sus risas y a su llanto, a sus aventuras y desventuras, con vistas a conseguir de este modo un determinado efecto estético (3).

De todo ello se infiere un tema, siempre presente en Kurosawa, como es el de la lucha que entablan sus personajes contra el entorno -físico, psicológico, social, moral o ético- que les rodea, y de qué modo logran triunfar o fracasar en dicho empeño. Temática que se deriva, a nivel formal, de la rica herencia cultural japonesa de la cual Kurosawa se convierte en uno de sus principales divulgadores (a despecho de quienes se empeñan, con una irritante insistencia digna de mejor causa, en considerarle "el más occidental de los cineastas orientales"), y a nivel filosófico, y el cine de Kurosawa lo es en el sentido más noble y menos dogmático de la expresión, como



resultado de la asimilación de ciertos conceptos del budismo zen.

### El reverso del decorado

Es mérito de Santos Zunzunegui el haber recordado que "Kurosawa combina dos tradiciones de origen pictórico, en personalísima síntesis. Una primera, que encuentra un ejemplo privilegiado en los emakimono (que encontraron su apogeo en los siglos XII y XIII), pinturas realizadas sobre rollo vertical u horizontal en el que se desplegaba, en ausencia de límites que aislaran cada acción de las inmediatamente anteriores o posteriores, una composición, sabiamente orquestada (y hay que tomar esta expresión en su sentido estrictamente musical), en la que cuenta, tanto o más que la historia que se narra, la puesta en forma de la misma. (...) La segunda línea explorada por Kurosawa para la 'composición' plástica de sus obras, tiende a vincularlas con el arte del sumi. El sumi o pintura a tinta, exagera, mediante el peso

del rasgo caligráfico, esa dimensión común a gran parte del arte japonés por la que se tiende a prescindir de la profundidad de campo, del volumen y de las sombras a la hora de producir un mundo en el que se privilegia la línea de acción sobre la perspectiva y donde se deja en un segundo plano el aspecto de las figuras para destacar la dimensión planaria de manchas y signos de las configuraciones visuales" (4).

Dentro del cine de Kurosawa cada decorado "artificial", englobando aquí a efectos sistemáticos todo aquel que no es natural, es decir, el decorado recreado en estudio y el escenario urbano, tiene una función dramática o expresiva que va más allá de su aparente funcionalidad, erigiéndose las más de las veces en una suerte de contrapunto escénico a las dificultades que tienen que atravesar los personajes de Kurosawa, obstáculos a los cuales estos últimos hacen frente esforzándose por doblegar, superar o evitar esa barrera con tal de seguir adelante con sus propósitos. Los escenarios artificiales acostumbran a representar la lucha del hombre contra ese entorno, generalmente mostrado como algo hostil porque, como luego veremos, al contrario de los escenarios naturales, son obra de otros hombres y, por tanto, un elemento lleno de connotaciones negativas: vanidad, soberbia, indiferencia, privilegio, dificultad, incomodidad, egoísmo, intereses creados, rivalidad, enemistad, inferioridad...

Sin ánimo de ser exhaustivo, en **El perro rabioso** (1949), por ejemplo, un estadio de béisbol abarrotado de público, donde se produce la persecución policial de un sospechoso, simboliza la indiferencia general del colectivo ante el problema particular de los agentes que están enzarzados en aquella. En **Los canallas duermen en paz** (1960), versión libre y contemporánea del *Hamlet* de William Shakespeare, cuya acción principal se desarrolla en el elegante bloque de oficinas de una gran empresa (5), la sordidez oculta de los personajes queda expresada en el miserable solar abandonado -los restos de una antigua fábrica de municiones- donde se citan secretamente para conspirar. En **Barbarroja** (1965), la miseria del hospital del doctor Niide, alias Barbarroja (Toshiro Mifune), provoca en el joven médico Yasumoto (Yuzo Kayama) tanto su rechazo inicial como su posterior decisión de permanecer en el lugar: el decorado "decide", en cierto sentido, la evolución del personaje de Yasumoto. Por otro lado, una barriada marginal dominada por el hampa, en **El ángel borracho** (1948), un miserable reducto marginal, en **Bajos fondos** (1957), o un pintoresco barrio de chabolas, en **Dodeskaden** (1970), son los marcos propicios para la descripción de los variopintos personajes que habitan en ellos, fuera de los cuales probablemente serían inconcebibles.



Dodeskaden

Una de las mejores ideas de **Los siete samuráis** (1954) también mantiene una estrecha relación con los problemas de los personajes y el entorno en el que se mueven. Me refiero a la necesidad de que la fisonomía de la aldea tenga que ser modificada para asegurar la mejor defensa de los samuráis y los campesinos que les han contratado contra los bandidos: el decorado se transforma, coincidiendo con decisiones estratégicas adoptadas por los personajes, quienes lo alteran en virtud de su propia voluntad. Algo parecido ocurre en **Yojimbo** (1961), en la que la fisonomía del escenario donde transcurre el grueso de su acción está íntimamente relacionada con los intereses de los personajes: un pueblo, dividido física y moralmente por la lucha entre dos violentas bandas rivales, al cual llega un mercenario, Sanjuro (Toshiro Mifune), consciente de dicha rivalidad y dispuesto a sacar tajada de la misma, que se instala, nada más llegar al lugar, en una taberna estratégicamente situada en medio de la calle central que, al mismo tiempo, divide y enfrenta a los clanes enemigos.

Un caso especial serían los veintisiete planos que conforman una secuencia de **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) en la que un francotirador, apostado frente a un ventanuco y disparando a un pequeño árbol del patio, explica ante sus superiores, "visualizándolo", cómo atentó contra el *shogun* del clan Takeda. La explicación que da el asesino sobre cómo se colocó estratégicamente cerca de su víctima, y la minuciosa forma que tiene Kurosawa de reconstruir, mediante un meticuloso montaje, lo que el personaje está narrando, confiere a dicha secuencia una tonalidad particular: como en **Los siete samuráis** o en **Yojimbo**, el decorado se somete a la voluntad del personaje que narra, aunque, a diferencia de estas últimas, aquí el sometimiento del decorado a la voluntad de los personajes no se produce a un nivel físico, sino más bien mental o imaginativo. Un simple ventanuco y un modesto árbol plantado en un patio dejan, en cierto sentido, de serlo, para transformarse en una "escenificación", dejando la visualización de los hechos a la imaginación del espectador.

Dentro de esta clasificación "urbana" hay un ejemplo particularmente refinado: **Vivir** (1952), uno de cuyos ejes argumentales gira, precisamente, alrededor de la alteración de un "decorado": un parque infantil cuya construcción se convierte en el objetivo prioritario del protagonista del relato, Watanabe (Takashi Shimura), antes de que una enfermedad terminal acabe con su existencia. No me parece casual que algunos de los más bellos momentos de esta obra maestra estén contruidos relacionando la tragedia de su protagonista con los espacios urbanos en los que se mueve. Por ejemplo, cuando Watanabe sale de la consulta del médico y baja a la calle tras descubrir la gravedad de la enfermedad que acabará con

su vida, la cámara efectúa un ligero retroceso: la entrada en el encuadre del ruidoso y denso tráfico de vehículos contrasta con el dolor y la turbación del personaje, cuya tragedia personal queda así minimizada, reducida a la nada, ante la agobiante presencia del entorno ambiental, impersonalizado, de la gran ciudad (algo parecido a lo que ocurría, como ya hemos mencionado, con el estadio de béisbol de **El perro rabioso**). Más tarde, mediante el empleo de la cámara subjetiva y el *off* sonoro, Kurosawa muestra la llegada a la casa del hijo y la nuera con los que Watanabe vive como algo inquietante, casi amenazador, que sugiere la soledad que siente el protagonista en su convivencia con su hijo y la esposa de este último, para él dos extraños cuya presencia es simbólicamente escamoteada al espectador: pocas veces la descripción de una casa, de un hogar, ha estado tan marcada por semejante sensación de "incomodidad". Por otro lado, el bullicio ambiental, alegre y



desenfadado, que se vive en el local donde Watanabe acude a emborracharse, unido al magnífico apunte de la fiesta de cumpleaños de una chica, coincide con la firme decisión del protagonista de hacer algo productivo en lo que le queda de vida: la canción de las amigas de la joven "parece" dirigida a Watanabe, activando como un resorte el deseo vitalista del personaje. Ya cerca del final, el moribundo Watanabe se detiene, bajo un melancólico fondo de nubes, a admirar la belleza de la vida representada en un árbol en el que nunca se había fijado: la fuerza del momento radica en que dicho árbol está fuera de campo: el gesto del actor ante ese elemento natural no visible para el espectador es lo que transmite aquella emoción.

Mención especial merece **El infierno del odio** (1963) -para el que suscribe, y sin ánimo de pontifi-



car, una de las mejores películas policíacas de la historia del cine- en la que los decorados tienen un peso específico en el devenir del relato, hasta el punto de que puede afirmarse, con escaso margen de error, que "evolucionan" paralelamente con el devenir psicológico de los personajes. Esta admirable película, que para Yoshimoto es *"una representación alegórica de la transformación de los espacios urbanos japoneses como consecuencia de los radicales cambios socioeconómicos de los años sesenta"*, y cuyo título original nipón, traducible como "Cielo e infierno", *"articula la dicotomía entre el orden y el caos"* (6), sitúa su primer acto en la casa del adinerado Gondo (Toshiro Mifune), un decorado que Kurosawa filma preferentemente "en horizontal", a tono con el carácter coral de las escenas que se desarrollan en el lugar y, sobre todo, con la diversidad de sentimientos humanos en juego. El segundo acto, centrado en el pago del dinero de un rescate y en las pesquisas policíacas destinadas a dar con el paradero del secuestrador de un niño, adopta el tono febril y urgente de un documental. El tercer acto, un breve pero intenso epílogo en el que Gondo conversa a solas con el secuestrador detenido, un estudiante llamado Takeuchi (Tsutomu Yamazaki), está en cam-

bio dominado por la construcción "en vertical" de los encuadres: la reja metálica que separa a ambos interlocutores. El resentimiento que Takeuchi siente hacia Gondo está en gran medida alimentado por el hecho de que la lujosa mansión de este último se divisaba desde la humilde casa del primero: la visión de esa casa, de ese "decorado ajeno", y el contraste con su hogar, el "decorado propio", describe perfectamente la diferencia social entre ambos personajes, en la cual se fundamenta buena parte del odio de Takeuchi.

#### La comunión con la naturaleza

En el cine de Kurosawa, los escenarios naturales ofrecen siempre un contrapunto dramático al conflicto "interno" de los personajes. Varios autores, entre ellos Stephen Prince, han señalado el vínculo filosófico existente entre el cine de Kurosawa y algunos postulados del budismo zen, en concreto, y por lo que aquí nos interesa destacar, aquel que afirma que la relación del hombre con el entorno natural es muy distinta a como se interpreta en la cultura occidental, *"para la cual la naturaleza es algo que debe ser conquistado y dominado por los seres humanos. Según el zen, uno no debe dominar a la naturaleza, sino convivir con ella de una forma verdaderamente espiritual. (...) Los filmes de Kurosawa están llenos de representaciones de la interconexión entre la vida humana y el mundo natural. (...) Como en el zen, la vida humana y el mundo natural se encuentran compenetrados entre sí"* (7). Al hilo de esta argumentación, Yoshimoto añade que *"la función de la naturaleza en los filmes de Kurosawa es diferente de la manera habitual de utilizar el entorno natural en la mayoría de películas japonesas. En los filmes de Kurosawa, la naturaleza no ocupa una posición de inmutable existencia que se encuentra más allá de la intervención humana. (...) Lejos de ser un mero decorado o un silencioso telón de fondo, la naturaleza interactúa activamente con los personajes humanos, deviniendo una expresión de dichos personajes sin por ello convertirse en un símbolo previsible. En los filmes de Kurosawa, la naturaleza no preexiste respecto a la acción de los personajes; por el contrario, su aparición como medio ambiente encuentra su verdadero origen en el colosal enfrentamiento entre fuerzas humanas y naturales"* (8).

Al contrario que los escenarios artificiales, los escenarios naturales (y junto a ellos toda suerte de fenómenos climatológicos y meteorológicos) no son barreras a franquear, sino, por el contrario, una especie de complementos espirituales del hombre cuya presencia, en el cine de su autor, obedece a una amplia gama de matices psicológicos de sus personajes. Los paisajes naturales y los fenómenos atmosféricos se alían, en la puesta en escena del cineasta,

para conformar un determinado "clima" poético cuya causa principal reside en el estado de ánimo de los personajes. Dicho de una manera que puede sonar a perogrullada, pero que la confrontación con las imágenes de su cine reafirma contundentemente, en Kurosawa un campo, un bosque o una montaña son, al mismo tiempo, eso y "algo más" que eso: un reflejo de pensamientos, ideas y sentimientos "campestres", "boscosos" o "montañosos" de los personajes. Cuando en un film de Kurosawa llueve, hace calor o hace frío, en cierto sentido ello se debe a que los personajes también "llueven", son "calientes" o son "fríos".

Ya en su primera película, **La leyenda del gran judo**, el clímax del film, la pelea a muerte entre Sugata Sanshiro (Susumu Fujita) e Higaki Gennosuke (Ryunosuke Tsukigata), se produce en lo alto de una montaña y entre una frondosa vegetación que subraya el carácter "sublime" del combate: ambos hombres luchan por el amor de una mujer. En **Rashomon**, la manera como el bandido Tajomaru (Toshiro Mifune) se abre paso a sablazos a través de la espesura del bosque refleja su anhelo ante la perspectiva de deshacerse del samurái Takehiro (Masayuki Mori), que está detrás de él, para luego poseer a la esposa de este último, Masago (Machiko Kyo). En **Los siete samuráis**, la primera vez que el joven Katsuhiro (Ko Kimura) ve a la chica campesina cuyo padre pretende hacer pasar por un chico, ambos personajes están rodeados por un verdadero torrente de flores blancas, las cuales sugieren la pureza de su amor juvenil y quizás también la virginidad de ambos. En **La fortaleza escondida** (1958), el itinerario de los personajes es tan físico como moral: el peligro del viaje tiene siempre su correspondencia visual en las dificultades de los paisajes que los viajeros tienen que atravesar (véase ese momento extraordinario en

que, con grandes esfuerzos, los personajes trepan por una impracticable ladera cubierta de guijarros). En **Kagemusha, la sombra del guerrero**, la simbiosis entre el *shogun* Shingen Takeda y su doble (ambos encarnados por Tatsuya Nakadai) está perfectamente expresada en la muerte del segundo, cayendo a las mismas aguas del lago donde fue sepultado el primero. En **Ran** (1985), espléndida adaptación de *El rey Lear* de William Shakespeare, la dramática decisión de Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai), en las primeras secuencias del film, de dividir su reino entre sus tres hijos, está contrapunteada por una serie de planos de nubes de tormenta progresivamente ominosas.

Fenómenos atmosféricos y temperatura ambiente juegan, en el sentido al que nos estamos refiriendo, otro papel fundamental en el cine de Kurosawa:

a) La lluvia: Resulta obligado referirse a este aspecto recurriendo a la famosa definición de Gilles Deleuze, quien consideraba a nuestro realizador uno de los más grandes cineastas de la lluvia (9). Este fenómeno abunda en la mayoría de las películas de Kurosawa, quien no desprecia la posibilidad de aprovechar su efecto melodramático tradicional como representación gráfica de las lágrimas y el llanto: véase, en **Kagemusha, la sombra del guerrero**, la escena en la que el doble de Takeda es expulsado del campamento, bajo un fuerte manto de lluvia; o aquella secuencia de **Madadayo** (1993) en la cual la tristeza que embarga al profesor Hyakken Uehida (Tatsuo Matsumura) por la pérdida de su gato se visualiza con un plano general del personaje, de espaldas a la cámara, viendo caer la lluvia en el patio de su casa, y con un inserto fantástico en el que el protagonista "imagina" al animal empapado por esa misma



Kagemusha, la sombra del guerrero





tormenta. Pero, por regla general, es un procedimiento que a Kurosawa también le sirve para favorecer el aislamiento de sus personajes y, de esta manera, facilitar sus confesiones íntimas -Fujisaki (Toshiro Mifune) hablando de su enfermedad a un colega en **Duelo silencioso** (1949), la conversación entre los tres personajes que se refugian en el templo al principio de **Rashomon**-, descargar sus tensiones -la lluvia y las goteras que alteran los nervios de la pareja protagonista de **Un domingo maravilloso** (1947)-, dar rienda suelta a sus impulsos violentos -la extraordinaria batalla final de **Los siete samuráis**-, o como expresión de la pérdida de la razón: la demente carrera bajo la lluvia de la anciana Kane (Sachiko Murase) que cierra patéticamente la bellísima y menospreciada **Rapsodia en agosto** (1991).

b) El viento: Al contrario que la lluvia, fenómeno que parece invitar al recogimiento y concentración de sentimientos, para Kurosawa el viento es expresión de emociones repentinas y escurridizas: la brisa que despierta al adormecido Tajomaru en **Rashomon**, quien al abrir los ojos se fija por primera vez en el

samurái y su esposa (incluso en su juicio por el asesinato del primero llegará a afirmar: "*Si no hubiese sido por esa brisa, no habría matado a ese hombre*"); la ráfaga de viento golpeando la puerta de la miserable casa de **Bajos fondos**, que expresa elípticamente la muerte de la mujer tuberculosa; en **Kagemusha, la sombra del guerrero**, el aire que acompaña, creando una atmósfera turbadora, a la primera aparición del doble ante los *shogunes* reunidos, quienes se sobresaltan al ver su extraordinario parecido físico con el fallecido Shingen Takeda.

c) El frío, la nieve y la niebla: Las bajas temperaturas suelen estar relacionadas, en el cine de Kurosawa, con la dureza o la frialdad de sentimientos de ciertos personajes y de determinados ambientes. Por ejemplo, en **El idiota** (1951), la ciudad nevada donde transcurre el relato está entonada con el carácter y los sentimientos rígidos, "congelados", de sus protagonistas. En **Vivir**, el cadáver de su protagonista, Watanabe, es hallado, cubierto por la nieve, en el parque que contribuyó a construir; el comentario del alcalde que asiste a su solemne funeral, tratando de

minimizar las circunstancias de su fallecimiento, es tan gélido como el entorno en el que el protagonista acabó encontrando la muerte ("*Anoche nevaba, y eso sólo ocurre en las novelas*"). En **Los siete samuráis**, la espesa niebla que encubre la misión suicida del estoico Kyuzo (Seiji Miyaguchi) está a tono con el carácter impertérrito, inquietante, del personaje. El frío ambiental que impera en **Bajos fondos** se corresponde -al igual que en **El idiota**- con la cruel indiferencia de las personas que habitan en ellos. La helada que está a punto de matar a los montañeros en el episodio "La tempestad de nieve" de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990) da paso a la aparición de una mágica Mujer de las Nieves, cuya belleza es un presagio de muerte: dormirse bajo su abrazo supone no volver a despertar.

d) El calor: Frecuente en el cine de su director, y que por regla general suele relacionarse con el sexo y el erotismo: véanse en **El perro rabioso** esos inolvidables planos del descanso de las bailarinas de cabaret, con sus cuerpos cubiertos de sudor, en una secuencia que transmite como pocas la sensación ambiental de pereza y languidez; o, en **Rashomon**, ese intercambio de miradas entre Tajomaru y Masago, con los rostros húmedos, en la escena en la que la segunda le propone al primero que mate a su marido: excitación sexual y apasionamiento criminal se funden en una sola cosa. No obstante, es bastante frecuente en Kurosawa la utilización del calor como elemento que refleja simbólicamente el tormento de los personajes, como ocurre por ejemplo en **El ángel borracho**, donde su protagonista, Matsunaga (Toshiro Mifune), suda copiosamente como consecuencia del calor ambiental y de la enfermedad que le está matando, pero también a modo de reflejo indirecto de su dilema moral y ético (10).

### Mapas del corazón humano

Estrechamente relacionada con todo lo anterior es la manera, muy física, con que Kurosawa fusiona gestos y miradas con los elementos escénicos y ambientales mencionados, siempre a tono con los sentimientos de los personajes y el sentido del relato. En **El ángel borracho**, la pelea final entre Matsunaga y Okada (Reizaburo Yamamoto) resulta tan "sucio" como "liberadora": ambos hombres se revuelcan sobre la pintura que han derramado durante su reyerta, unidos en un abrazo mortal. En la resolución de **El perro rabioso**, la lucha entre el detective Murakami (Toshiro Mifune) y el asesino al que el primero está buscando tiene una rudeza que encuentra, a pesar de todo, su lírico contrapunto en el piano y las risas infantiles que suenan a lo lejos, y en esas flores sobre las cuales gotea sangre; al final de la misma secuencia, el criminal, vencido por el detective, se

revuelca sobre la hierba y chilla, desesperado, consciente de que tras su detención, ya consumada, le espera la pena de muerte. En diversos momentos de **La leyenda del gran judo** o **Los siete samuráis** se produce una subrepticia utilización del ralenti, a modo de amalgama visual y dramática entre los personajes y su entorno, esto último muy claro sobre todo en la ya mencionada batalla final de **Los siete samuráis**, donde los hombres que luchan a muerte y la lluvia torrencial prácticamente se funden entre sí. En **Rapsodia en agosto**, uno de los momentos más representativos al respecto consiste en una reunión de antiguas víctimas de la bomba atómica de Nagasaki alrededor de un parque de juegos infantil donde se conserva una masa de hierros retorcidos como si fuera una reliquia, a modo de poética evocación del horror nuclear.

Aunque, en mayor o menor medida, la presencia de estos elementos es constante en todas las películas de Kurosawa, hay algunas en las que el paisaje, el ambiente y el decorado conforman de tal manera la entraña del relato que se erigen, incluso, en motores directos de lo narrado. Dos ejemplos acuden de inmediato a la memoria: **Trono de sangre** (1957) y **Dersu Uzala** (1975). La primera, adaptación del *Macbeth* de William Shakespeare tan libre como modelica, es una extraordinaria película cuyo desarrollo narrativo reposa, en gran medida, sobre los elementos de puesta en escena que estamos tratando. Tras un soberbio arranque premonitorio, marcado por un sombrío paisaje cubierto de niebla, el film introduce rápidamente al espectador en un siniestro contexto de presagios y malos augurios que Kurosawa visualiza de manera magistral mediante una densa capa de lluvia que sobrecoge el corazón del general Takeoki Washizu (Toshiro Mifune) -"*¡Qué día más extraño!*", exclama-; un relámpago que se mezcla con la risa de la bruja y, como colofón de esta gran secuencia, una cabalgada por un espeso manto de nie-



Trono de sangre



bla que se diría un paseo por el limbo. El viento (que ilustra la decadencia del castillo de Washizu), de nuevo la lluvia (que reaparece cuando Washizu regresa al bosque de la Araña) y, una vez más, la niebla (que acompaña el "mágico" avance del bosque contra el castillo del tirano), son la columna vertebral de esta soberbia tragedia shakesperiana, en la que la furia de los elementos está en sincronía con la crueldad del ser humano sediento de poder.

La magnífica **Dersu Uzala** es, sin duda, la película más telúrica de su director. Aquí un Kurosawa en la plenitud de su estilo ni siquiera tiene que recurrir al más mínimo énfasis para mostrar su mundo personal: le basta un gesto, una mirada, una expresión de ese gran actor naturalista que es Maxime Munzuk para que ese no menos excepcional personaje del cazador siberiano de principios del siglo XX transmita, como nunca en su cine, la más completa comunión del hombre con la naturaleza. Su manera de descifrar los matices de una huella, de reñir al fuego que crepita, de cantar una canción a la que los animales de la taiga parecen responder, va más allá de un discurso que hoy en día sería rápidamente despachado como "ecologista": es la viva expresión de un alma tan sencilla como grandiosa, que no puede menos que despertar la admiración del sensible topógrafo Arseniev (Yuri Solomin), un representante del así llamado mundo civilizado cuya sincera amistad será, no obstante, la causa indirecta del trágico final del protagonista: ese rifle, regalado por Arseniev a Dersu, cuyo robo desembocará en el asesinato de este último. Todo ello narrado con imágenes bellísimas y lleno de *set-pieces* telúricas memorables que se

cuentan entre lo mejor de su director, en particular la secuencia en la que los protagonistas recogen plantas frenéticamente, con las cuales fabricarán un refugio ante la inminencia de una peligrosa helada nocturna.

Hay momentos en que la interacción entre personajes y escenarios o, mejor dicho, entre las personas y su entorno, alcanza su máxima expresión en la visualización extrema de la violencia. La sangre tiene en Kurosawa un significado especial: no resulta tanto una representación de la violencia como de esa lucha del ser humano contra su entorno. Por otro lado, si estamos de acuerdo en que la naturaleza opera, en el cine de su director, a modo de reflejo simbólico de los sentimientos de los personajes, qué manera más gráfica puede haber para representar la salida "natural" al exterior de esos sentimientos interiores, como punto culminante del proceso emocional que los ha alimentado que la sangre brotando a borbotones. De ahí que, en ocasiones, la sangre "manche" el escenario, sea éste un paisaje natural o un decorado erigido en estudio, como resultado de ese choque. Ya hemos mencionado ese hermoso contrapunto que se produce en **El perro rabioso**, en torno a un contexto natural cuya belleza parece ajena a las pasiones humanas que se escenifican en él, por mediación de unas gotas de sangre que salpican, ensuciándolas, unas flores. Como apunta Jesús González Requena a propósito de **Trono de sangre**, "es notable (...) cómo se inscribe el crimen en el universo plástico del film: Washizu recibe, en el comienzo del relato, el título de señor del castillo del Norte. Es en la habitación donde muriera, ajusticiado como traidor,

el antiguo señor del castillo, donde se decide el crimen y donde la mujer espera el retorno de su esposo con las manos ensangrentadas. Pues bien, la sangre -esa sangre que de tantas maneras protagoniza Macbeth- se halla de manera extrema, casi desmesurada, presente en la escenografía: a modo de dos gigantescas manchas que cubren las paredes de la estancia" (11). No menos extraordinaria resulta, en este mismo sentido, la pelea final entre Sanjuro y Hanbei Muroto (Tatsuya Nakadai) que constituye el clímax de **Sanjuro** (1962), resuelta en un sólido plano general fijo que muestra cómo los dos rivales resuelven sus diferencias, literalmente, de un sablazo, y que culmina con el espectacular chorro de sangre que brota de la herida mortal de Hanbei. O en la conclusión de **Ran**, ese extraordinario plano en el que el general Kurogane (Hisashi Ikawa) golpea mortalmente con su sable a la conspiradora Kaede (Mieko Harada), construido de tal manera que la mujer queda fuera de cuadro mientras su sangre literalmente empapa la pared, imagen que se erige en un perfecto resumen iconográfico de la sangrienta tragedia que se nos ha narrado, y que en su momento llegó a provocar comparaciones entre Kurosawa... y el Dario Argento de **Tenebre** (*Tenebrae*, 1982).

7. Prince, Stephen: "Zen and Selfhood: Patterns of Eastern Thought in Kurosawa's Films", en Goodwin, James (ed.): *Perspectives on Akira Kurosawa*, G.K. Hall, Nueva York, 1994, págs. 229-231. Citado por Yoshimoto, Mitsuhiro: *Op. cit.*, págs. 74-75.

8. *Ibidem*, pág. 77.

9. Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

10. No deja de ser sugestiva la opinión de Tadao Sato, vertida en *Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique, and Cultural Context*, dentro del volumen colectivo *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (Linda C. Ehrlich y David Deser, editores), University of Texas Press, Austin, 1994, pág. 174, según la cual la utilización de la luz del sol en **Rashomon** vulnera el empleo tradicional de la luz solar dentro del estilo pictórico nipón conocido como simbolismo de "pájaro y flor", cultivado preferentemente entre los siglos XVI y XVIII. Dentro de este movimiento pictórico, el sol siempre está relacionado con buenos augurios. En cambio, en **Rashomon** la luz solar "caldea" negativamente el ambiente, en este caso de cara a la consumación de la violencia del forajido sobre sus víctimas.

11. González Requena, Jesús: "La tela de araña", publicado en *Creación*, nº 11, Madrid, 1994, pág. 74.

## NOTAS

1. Kurosawa a Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Yamada, Koichi: "L'Empereur", en *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre de 1966.

2. Yoshimoto, Mitsuhiro: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000, págs. 185-186.

3. Estética que, naturalmente, no debe contemplarse como algo aislado y en sí mismo considerado, sino como algo que guarda una estrecha relación orgánica con los demás elementos de puesta en escena característicos de su autor, lo cual nos llevaría a ramificar esta explicación y ampliarla a otros aspectos que se encuentran íntimamente ligados con el que estamos abordando ahora, como podría ser el sentido que Kurosawa tiene de la dirección de actores (obligándonos a ahondar en la influencia de las formas teatrales japonesas tradicionales dentro de su cine, como el *kabuki* y, sobre todo, el *Nô*); su empleo del blanco y negro, tan abundante en su filmografía, y a continuación su personal uso del color; o la influencia dramática de célebres autores occidentales, como Shakespeare, Dostoievski o Gorki, etc., todo lo cual desbordaría el propósito inicial de estas líneas.

4. Zunzunegui, Santos: "Oriente y Occidente", en *Creación*, nº 11, Madrid, 1994, pág. 60 (dentro del *dossier Akira Kurosawa*, coordinado por Manuel Vidal Estévez).

5. Adelantándose al Aki Kaurismäki de **Hamlet liikemaailmassa/Hamlet Goes Business** (1987) o al interesante Michael Almereyda de **Hamlet** (*Hamlet*, 2000).

6. Yoshimoto, Mitsuhiro: *Op. cit.* nota 2, págs. 320 y 325, respectivamente.