

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
LOS HOMBRES QUE CAMINAN SOBRE LA COLA DEL TIGRE

Autor/es:
Antonio Santamarina

Citar como:
Antonio Santamarina (2003). LOS HOMBRES QUE CAMINAN SOBRE LA COLA DEL TIGRE. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41353>

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

Los hombres que caminan sobre la cola del tigre

Antonio Santamarina



134

NOSFERATU 44-45

Después de rodar **La nueva leyenda del gran judo** (1945), Kurosawa tenía previsto llevar a la pantalla una película de época (*jidai-geki*) titulada "Dok koi kono yari", para la cual había escrito ya el guión definitivo de la misma, dentro del cual ocupaba un lugar destacado, en el cierre del relato, la recreación de la batalla de Okehazama, acaecida en 1560. Sin embargo, la ausencia de caballos útiles, que no fueran simples animales de carga, para el rodaje de esta escena crucial le obligaría a cancelar el proyecto, decidiendo entonces llevar a la pantalla *Kanjinchō*, una obra de teatro *kabuki* basada, a su vez, en *Ataka*, una pieza de teatro *Nō*.

Todo este proceso creativo transcurre, a tenor de las fechas de rodaje del film, en una coyuntura histórica muy difícil para el Japón, ya que, como el propio cineasta relata en su *Autobiografía* (1), en esos momentos la derrota militar del país era ya más que una evidencia dolorosa para sus habitantes, y sus efectos comenzaban a dejarse sentir en todas las esferas de la vida civil y militar.

Sumergido en ese clima de pesimismo y desesperanza, que teñía de negros nubarrones el futuro de Japón, Kurosawa vuelve la vista atrás para adaptar una conocida leyenda medieval, ambientada en el siglo XII, que narra la huida del señor feudal Yoshitsune a



través de las montañas, acompañado por seis de sus vasallos, disfrazados todos ellos de sacerdotes, mientras el general Yoritama, hermano del primero, trata de capturarlos. Una historia que Kurosawa decide, probablemente, llevar a la pantalla en plena crisis económica, social y política del país porque, tal y como estaba a punto de sucederle a la nación nipona, se trata de un relato que habla de unos individuos derrotados que deben aprender a convivir con el fracaso, y a trabajar juntos olvidando las diferencias de clase que los separan, si quieren seguir con vida.

De manera, pues, más o menos intencionada, **Los hombres que caminan sobre la cola del tigre** (1945) ("sobre la cuerda floja", podríamos decir en castellano) se sitúa, al menos de forma metafórica, en el momento posterior a la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, que, tal vez menos por azar que por lúcido presentimiento, tendría lugar precisamente durante el rodaje de la película.

En la andadura heroica de estos siete hombres -posibles antecedentes de los protagonistas de **Los siete samuráis** (1954), aunque con unas características personales muy distintas entre éstos y aquéllos- el cineasta introduce la presencia de un octavo personaje, el del porteador (interpretado por Kenichi Enomoto), que no figura en el texto original y que cum-

ple una función dramática (como soporte de la comicidad, a la manera de los criados de las comedias españolas del Siglo de Oro) y simbólica, como representante del pueblo llano. Un papel similar al que cumplirán más tarde, en la obra de Kurosawa, el leñador (Takashi Shimura) de **Rashomon** (1950), Kikuchiyo (Toshiro Mifune) en **Los siete samuráis** o los dos campesinos (Minoru Chiaki y Kamatari Fujiwara) de **La fortaleza escondida** (1958), por no hacer demasiado extensa la enumeración.

Un *travelling* lateral, que muestra el perfil de un bosque (construido en un decorado), seguido de una serie de planos encadenados que ofrecen la perspectiva contrapicada de unos árboles de gran altura (filmados en escenarios naturales) delimitarán las dos líneas generales por las que va a discurrir el film (la horizontalidad del movimiento de los siete fugitivos frente a la verticalidad de las barreras que representan las distinciones de clase o los puestos fronterizos) a la vez que señala el enfrentamiento de los dos ejes temáticos del film: lo social (el bosque) y lo individual (los árboles). De paso, esta obertura presenta, tal vez de forma casual, los dos únicos escenarios por donde transcurrirá el argumento: los paisajes naturales durante la marcha de los hombres por el bosque y los decorados en estudio durante los descansos o en la parada obligatoria en el puesto fronterizo.

Estructurada en tres partes con una duración muy parecida entre ellas (con todo, el metraje de la película no llega siquiera a los sesenta minutos), la trama sigue el conocido esquema de planteamiento, nudo y desenlace para mostrar uno de los episodios de la huida de los protagonistas de la historia, y la enseñanza moral y vital que parece desprenderse del suceso.

De acuerdo con este planteamiento argumental, la película describe un trayecto que camina desde la tristeza de la derrota (subrayada por dos suaves panorámicas que muestran, en el primer descanso durante la huida, la pesadumbre que embarga a los fugitivos, cerrada con una panorámica en sentido contrario cuando el grupo estalla, por fin, en carcajadas) a la alegría final y a la celebración de un éxito que, sin embargo, sólo parece suponer la superación de un peldaño de una larga escalera de dificultades, donde nada ni nadie garantiza que el siguiente escalón no se convierta ya en un obstáculo infranqueable.

Con la introducción del personaje del porteador la narración se aleja del tono grave del texto original -aunque la película respete, según el cineasta, el esquema general de la obra e, incluso, las prescripciones del teatro *kabuki*, de ahí que en el film no aparezca ninguna mujer- para adoptar un tono más cómico (sobre todo en su primera parte), apoyado por el histrionismo de Kenichi Enomoto, el actor que da vida al personaje y un cómico (tipo Totó) con un prestigio notable en Japón por esas fechas. Pero a pesar de esa fama, su histrionismo interpretativo es, probablemente, el aspecto de la película que ha envejecido peor y que lastra, incluso, el posible discurso de fondo de ésta, ya que su caricatura como personaje afecta a su simbolización como representante del pueblo normal y corriente.

De este modo, si en la primera parte de la narración el porteador se convierte, pese a su estulticia y cobardía, en el salvador de los siete fugitivos, pues les



proporciona la información que les permitirá urdir su estrategia futura, este comportamiento no adquiere ninguna significación especial dentro de la trama, ni el personaje sufre tampoco ninguna evolución durante su transcurso, disolviéndose dramáticamente su presencia en la serie de muecas y gestos que culminan con su grotesco baile final. A la vista de estos datos, habría que concluir, pues, que dentro del entramado temático de la película, y de su sistema significativo, el pueblo llano parece permanecer al margen de las cuitas de los señores feudales y de sus guerreros, feliz en su ignorancia y contemplado por Kurosawa desde un cierto aristocraticismo de clase, muy presente todavía durante esta primera parte de su filmografía, que concluye prácticamente con esta película.

Encerrado en una especie de paréntesis entre la huida de los fugitivos a través del bosque (primera parte) y la celebración final del éxito por parte de éstos (tercera parte), el núcleo fundamental del film se desarrolla en el puesto fronterizo donde las tropas de Yoritama intentan descubrir la verdadera identidad de los sacerdotes disfrazados. Es ahí donde la apuesta por la solución no violenta de Benkei (Denjiro Okochi), el líder del grupo, y por evitar el combate con sus enemigos por todos los medios permitirá mantener vivos a los miembros del grupo y facilitará su huida.

La estrategia pacifista y la sagacidad de Benkei (capaz de golpear a su amo, y de vulnerar gravemente las infranqueables barreras medievales entre señor y vasallo, para engañar a sus enemigos) se convertirán, pues, en los valores realmente ensalzados por el film, pese al revestimiento cómico con el que se envuelve la narración como instrumento, probable, para lograr una mayor difusión del mensaje contenido en el mismo. Un mensaje con el que Kurosawa intentaba, tal vez, ofrecer la primera lección de futuro a sus compatriotas, mostrándoles el camino que deberían seguir para sobrevivir como pueblo tras el horizonte próximo de la derrota.

Una solución que deja todavía fuera de sus límites al pueblo llano (su presencia no será significativa en la obra del cineasta hasta su etapa de posguerra), que centra su atención primordial en las clases dominantes (ni siquiera el film aclara si el engaño de Benkei es tal o tan sólo una especie de autoengaño por parte del jefe del puesto fronterizo para evitar mayores derramamientos de sangre), pero que, sobre todo, apuesta por la combinación de lo individual y lo colectivo, eliminando viejas barreras de casta que tanto dolor y sacrificio llevaban causando a Japón desde hacía varios siglos.

Y para impartir esta lección imperecedera Kurosawa intenta dirigirse al público más amplio, de ahí que

elija como sustrato argumental de la película una conocida leyenda medieval, introduzca en la trama el personaje del porteador interpretado por el popular Enomoto, coloree cómicamente numerosos pasajes del relato, convierta a las canciones en comentadoras de la acción y emplee una planificación deliberadamente teatral en algunas escenas, filmadas en dilatados planos largos que parecen dirigidos a la memoria visual de los espectadores.

Fuera como fuese, el mensaje no obtuvo ningún destinatario inmediato, ya que la exhibición de la película fue prohibida por el cuartel general del ejército de Estados Unidos y no sería estrenada hasta tres años después de su realización, cuando la obra de Kurosawa caminaba ya por unos derroteros muy distintos y el país, con la lección aprendida o sin ella, había comenzado a transitar por una senda tachonada de barras y estrellas y, sobre todo, de unos nuevos valores democráticos donde la representación del pueblo -y los valores individuales y no sólo de casta o de grupo- empezaban a adquirir un sentido distinto.

NOTA

1. Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Madrid, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 217 y s.s.).