

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
UN DOMINGO MARAVILLOSO

Autor/es:
Antonio Santamarina

Citar como:
Antonio Santamarina (2003). UN DOMINGO MARAVILLOSO. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41355>

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 domingo maravilloso

Antonio Santamarina



141

NOSFERATU 44-45

Tras la incursión en el pasado militarista de Japón que anuda el hilo narrativo de su anterior película, **No añoro mi juventud** (1946), Kurosawa vuelve la mirada hacia el presente de la sociedad japonesa de posguerra para, prolongando el discurso final de aquel film, continuar observando la realidad del país, todavía sumido en la zozobra de la derrota y en la tragedia de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki, a través de la evolución de una pareja de novios -Yuzo (Isao Numazaki) y Masako (Chieko Nakakita)- durante la tarde de un domingo cualquiera en Tokio.

El proyecto de rodaje de la película surge, no obstante, en un momento especialmente crítico para la Toho (la productora en la que Kurosawa había desarrollado toda su carrera hasta entonces), ya que un grupo de diez actores, acompañados de otra serie de profesionales, acababan de escindirse de aquella para

fundar la Sintoho y la guerra comercial entre ambos estudios se encontraba en uno de sus momentos más agrios. Para contrarrestar, precisamente, el atractivo popular ejercido por el *star-system* de la nueva productora, los directores que habían permanecido fieles a la casa madre (Teinosuke Kinugasa, Mikio Naruse, Kajiro Yamamoto, Heinosuke Gosho, Satsuo Yamamoto o Shiro Toyoda, entre otros) se imponen un exigente plan de trabajo, que, en el caso de Kurosawa, se traduce en la escritura simultánea de tres guiones: el de **Ginrei no hate** (la película con la que debía debutar en la dirección Senkichi Taniguchi), el del episodio que él mismo iba a rodar en un film colectivo junto a Kinugasa, Naruse, Kajiro Yamamoto y Toyoda, y el de **Un domingo maravilloso** (1947) (1).

En medio de este clima de trabajo febril, de enfrentamiento fratricida y de ausencia de rostros conocidos

para protagonizar su nueva película, Kurosawa escribe con Keinosuke Uekusa -un novelista y amigo de la infancia, con quien colaboraría después en *El ángel borracho* (1948) antes de que se rompiera definitivamente la relación profesional entre ambos- el guión de *Un domingo maravilloso*, una nueva incursión del cineasta, durante estos años de emergencia centrados en la reconstrucción del país, en el género del *gendai-geki*, es decir, en las películas sobre temas contemporáneos.

Según el propio Kurosawa, la idea original para la escritura del guión surgió del recuerdo de una antigua película de Griffith, en la que, tras finalizar la Primera Guerra Mundial, *"una joven pareja cultiva patatas en un campo devastado. Cuando, por fin, las patatas logran germinar, alguien las roba... Pero, a pesar de todo, los dos jóvenes vuelven a depositar sus esperanzas en el año próximo"* (2). Y éste es precisamente el tono animoso y optimista que preside las imágenes de *Un domingo maravilloso*, un film donde las adversidades sufridas por Yuzo y Masako a lo largo de toda la primera parte de la narración se resuelven en el clima de esperanza que envuelve el último tramo de la misma y que dejan abierta una delgada puerta para confiar en el futuro de la pareja y, acaso por extensión, del nuevo Japón democrático.

Película de estructura circular, que se desarrolla a lo largo de un domingo, entre la llegada en tren de Masako a la cita con su novio y la despedida final de ambos, el film describe, en un itinerario cada vez más desolado, las dificultades de vida de una pareja



japonesa cualquiera, sin posibilidades de obtener una vivienda digna, de divertirse, de conseguir entradas para un concierto o de alquilar una habitación sin goteras. Dentro de ese camino hacia ninguna parte por el que deambulan Yuzo y Masako, el egoísmo, la ingratitud, la insolidaridad y la violencia parecen ser los nuevos valores en los que se asienta la sociedad japonesa, instalada de improviso en la modernidad capitalista, pero sin haber solucionado los problemas de adaptación a la misma, como revela paradigmáticamente el episodio en el que Yuzo no consigue pasar más allá de las cocinas de un cabaret.

Sin embargo, conforme es habitual en la filmografía del cineasta, su pesimismo endémico acerca del progreso de la sociedad se conjuga con una visión más optimista acerca de la capacidad del individuo para sobreponerse a estas circunstancias, y para encontrar o bien un camino de salvación o bien un método para seguir viviendo sin renunciar a los propios principios, ideales y creencias, dos vías de redención seguidas por Kanji Watanabe, el inolvidable protagonista de *Vivir* (1952), y por Kanbei, interpretado por el mismo actor, en *Los siete samuráis* (1954).

De acuerdo con esta visión contrapuesta de la existencia que caracteriza el universo creativo de Kurosawa, éste estructura la película en dos partes casi simétricas en cuanto a su duración, y sitúa como protagonistas de la misma a dos personajes caracterizados tanto visual como psicológicamente de manera antitética: Yuzo (melancólico, atribulado y vestido de negro) y Masako (optimista, emprendedora e identificada con el color blanco de su gabardina). Dos personajes que podría decirse, de alguna forma, que comportan una cierta significación simbólica como expresión de la lucha entre el viejo y el nuevo Japón, como expresión también de las dudas que, según Stephen Prince (3), albergaba Kurosawa acerca de si el país conseguiría modernizarse sin por ello dejar de ser él mismo, sin renunciar a su esencia.

En la primera parte del film, la cámara (girando siempre alrededor de los dos jóvenes) dedica más atención a detallar las circunstancias externas que rodean a ambos, a presentar los condicionantes sociales en los que se debate su existencia diaria (la penuria económica, los problemas para comprar una vivienda o para alquilar una habitación, la insolidaridad y la brutalidad de los revendedores, etcétera), mientras que, en la segunda, se encierra con la pareja para descubrir los efectos que esta situación provoca en la relación sentimental que los une.

Este último bloque aparece, a su vez, dividido en dos segmentos con una duración muy similar. El primero, de raíz más realista, aborda los problemas de convivencia de la pareja en ese clima de desesperan-

za, pesimismo y violencia, que culmina en el intento de Yuzo de forzar a Masako. El segundo, anunciado por el plano de los dos jóvenes columpiándose frente a la luna, se introduce en el territorio irreal de los sueños para desvelar las fantasías y esperanzas que alientan la vida de la pareja. Toda la película traza, así, un itinerario que camina desde el documento social hasta el análisis individual, desde la realidad hasta el sueño o, si se quiere y para entendernos, desde Lumière hasta Méliès.

En ese trayecto de progresiva estilización, Kurosawa abre el film con el plano de la llegada a la estación del tren donde viaja Masako, prolongado con las tomas semidocumentales de ella y de los viajeros caminando por la estación y por la ciudad, y cierra el relato obviando ya la presencia física del tren y sugiriendo su presencia únicamente a través de los juegos de luces y sombras que los supuestos vagones iluminados de éste producen en los cuerpos de los protagonistas. Es decir, sustituyendo el documental por la ficción y la esfera social por la individual y proponiendo, de paso, al propio cine (visualizado metafóricamente a través de la intermitencia de luces y sombras) como instrumento de actuación para transformar la realidad, una voluntad presente - conforme habrá ocasión de aclarar más adelante - en una secuencia anterior bastante más significativa.

De forma, pues, si se quiere, bastante simplista, la antítesis y la oposición acaban por convertirse en las piezas básicas de la construcción de **Un domingo maravilloso**, convocadas a través de los juegos de contrastes ya enumerados y, sobre todo, del enfrentamiento entre realidad y sueño, entre pesimismo y optimismo y, sobre todo, entre pasado (Yuzo) y futuro (Masako). Y esta misma figura retórica se hace también presente en la ordenación de la estructura narrativa de varios episodios del film, de forma tal que, por ejemplo, la esperanza que despiertan en la pareja los niños que juegan al béisbol en las calles de Tokio se transforma, pocos minutos después, en desesperanza tras la insolidaridad demostrada por el crío vagabundo al que regalan para comer una bola de arroz.

Dentro de este edificio narrativo y argumental, el film ofrece, durante la primera parte, una cierta voluntad documental, presente en las tomas citadas de la secuencia inicial, en los primeros planos que individualizan los rostros de los niños beisbolistas, en los insertos de la visita al zoológico o en los largos *travellings* laterales que siguen la carrera, bajo la lluvia, de Yuzo y Masako mientras se dirigen al concierto.

De acuerdo con esta voluntad de captura de la realidad para, finalmente, intentar trascenderla, Kurosawa, convertido en estos años de posguerra en una suerte de cronista social, pone en marcha un proce-

dimiento de filmación en exteriores que él mismo explica en su *Autobiografía*: "*Para poder rodar en la ciudad escondíamos la cámara; nadie reconocía la cara de los actores. Metíamos la cámara en una caja envuelta en un trapo que sólo tenía un agujero por donde salía la lente, y la transportábamos en la mano*" (4). Estos métodos de rodaje, unidos a la decisión de conjugar el documental con la ficción, convirtiendo a Tokio en un sucedáneo de la Roma de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, han llevado a destacar las similitudes de **Un domingo maravilloso** con algunos filmes del neorrealismo italiano y a citar incluso - como hace Georges Sadoul (5) - a la película de Kurosawa como uno de los títulos precursores de un supuesto neorrealismo japonés, surgido en el país a partir de los años cincuenta.

Sin duda la carga metafórica que adquieren algunos objetos dentro de la narración (singularmente los zapatos rotos de Masako o la colilla que duda en recoger Yuzo del suelo, símbolos emblemáticos, como la bicicleta en la película de Vittorio de Sica, de la miseria que vive Japón en esos momentos), la función catártica de la música dentro del film, que convierten a la *Sinfonía inacabada*, de Schubert, en el eje final del relato, el tono semidocumental de numerosas imágenes o el papel que juegan los niños como depositarios de una esperanza de vida mejor son algunos de los elementos de la película que acercan a ésta a los contornos del neorrealismo, al universo conceptual y a las imágenes que, según conocida definición de Gilles Deleuze, caracterizan al movimiento cinematográfico italiano (6).

Sin embargo, como Aldo Tassone se ha preocupado de aclarar en su interesante estudio sobre Kurosawa, en el caso de éste su pretendido neorrealismo es, más bien, una suerte de neorrealismo involuntario, ya que "*la introspección, el destino espiritual de los seres humanos, los grandes temas existenciales le interesan más que la indagación sobre la realidad 'tal cual es', como decía Rossellini*". (7) Una apreciación confirmada tanto por la evolución dramática de **Un domingo maravilloso** como por las propias declaraciones del cineasta acerca de su obra: "*Yo no he querido hacer filmes 'sociales'. Lo que me interesa es el drama interior o exterior de un hombre, y realizar el retrato de este hombre a través de ese drama*." (8)

Y es dentro de esta esfera individual y humanista por donde se mueve precisamente el film de Kurosawa, más cerca, en algunos casos, de la modernidad cinematográfica que del neorrealismo, sobre todo en la última parte de la narración. En ella, después de que las imágenes hayan recogido algunas miradas furtivas a la cámara o hayan desvelado el artificio del registro de aquéllas en uno de los *travellings* de

seguimiento en coche de la pareja, el cineasta inserta, en la secuencia cumbre de la película, una escena donde, no sin discusiones previas con el coguionista del film (9), Masako, en un ejemplo más de la decidida voluntad de actuar que acompaña a los personajes de Kurosawa, se dirige directamente y de frente a los espectadores para pedirles su colaboración, en forma de aplauso, con el fin de que el sueño de ella y de Yuzo pueda transformarse en realidad en el celuloide.

Esta insólita ruptura del modelo clásico de narración, dentro de una secuencia que constituye, probablemente, la parte más lírica y emocionante de la película, acaba por disolver y por fundir todas las antítesis que han sembrado de tachuelas y obstáculos el camino de los dos jóvenes y abre una puerta a la esperanza, tanto para éstos como para el público japonés (principal destinatario del film), al que se alienta a participar y a soñar con un futuro mejor, cuya construcción parece depender más de la voluntad de cada individuo que de la colectividad como tal.

De este modo, el juego de representaciones -que en una secuencia anterior ha llevado a Yuzo y a Masako a escenificar, sin saberlo, ante un público anónimo una pantomima sobre la cafetería que sueñan con abrir- avanza todavía un paso más allá e introduce a los espectadores de la película en el seno de la ficción, convirtiendo al propio cine en instrumento de transformación de la realidad, aunque ello suponga violentar, por necesidades ideológicas y expresivas, el modelo clásico de narración.

Liberada, así, del corsé de una planificación algo errática, pero trazada con mano férrea, que muestra con insistencia en la primera parte de la misma a los protagonistas encerrados en espacios sin salida (ya sea presentándolos de espaldas a la pantalla o encerrados entre barrotes o en el interior de una gran tubería), la cámara puede moverse, finalmente, por



los espacios abiertos del sueño y de la esperanza, por el escenario del teatro al aire libre, y barrido por el viento, donde hay cabida ahora para soñar en un futuro sin barreras, en un nuevo Japón representado por el espíritu emprendedor de Masako.

Es posible que, como afirma el propio Kurosawa con saludable sentido crítico, la película hubiera necesitado más vivacidad y libertad de estilo (10) (especialmente en su primera parte) para lograr una mayor consistencia dramática y de puesta en escena, para dar más fuerza a todos los temas del film, pero, sobre todo, hubiese precisado una mayor voluntad de síntesis -aligerando algunas secuencias o suprimiendo otras (como, por ejemplo, la de Yuzo y Masako en la cafetería, que no aporta nada sustancial al desarrollo de la narración)- y de condensación del relato para aglutinarlos alrededor de las ideas núcleo de éste.

Con ambas operaciones se evitaría tanto la dispersión y el desequilibrio narrativo como el humanismo simplista, más bienintencionado que efectivo, de que hace gala el film, no exento, sin embargo, de intuiciones y descubrimientos brillantes, a los que falta, pese a todo, una imprescindible soldadura interna.

NOTAS

1. Para mayor información, véase Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 232-239).
2. Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: "L'Empereur. Entretien avec Kurosawa Akira", en *Cahiers du cinéma*, n° 182, septiembre 1966, pág. 40.
3. Véase Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, 1999 (2ª edición), págs. 313 y ss.
4. Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, pág. 238.
5. Sadoul, Georges: "Existe-t-il un néoréalisme japonais?", en *Cahiers du cinéma*, n° 28, noviembre 1953, pág. 14.
6. Deleuze, Gilles: *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, París. 1985 (traducción castellana de Irene Agoff: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1986, págs. 1-26).
7. Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Il Castoro Cinema, Florencia, 1994, pág. 37.
8. Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: *Op. cit.*, pág. 37.
9. Para mayor información véase Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, pág. 236.
10. Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: *Op. cit.*, pág. 40.