

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
BARBARROJA

Autor/es:
Jesús Angulo

Citar como:
Jesús Angulo (2003). BARBARROJA. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41360>

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



Barbarroja

Jesús Angulo

Aldo Tassone (1) inserta **Barbarroja** (1965) en una "especie de trilogía de la miseria", de la que asimismo formarían parte **Bajos fondos** (1957) y **Dodeskaden** (1970). Por su parte, para Jacques Lourcelles (2) la película se entroncaría en una "trilogía humanista", junto con **Vivir** (1952) y la citada **Dodeskaden**. Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que **Barbarroja** se inscribe dentro de la fértil, y tantas veces conmovedora, serie de filmes que se corresponden más directamente con las preocupaciones sociales de Kurosawa. Una línea en la que, además de las citadas y sin que esto suponga una lista excluyente, entrarían de lleno títulos como **El ángel borracho** (1948) y **El perro rabioso** (1949), aunque esas preocupaciones sociales se puedan rastrear fácilmente en la mayor parte de su filmografía.

En todas las películas citadas Kurosawa hace que sus personajes se muevan en microcosmos en los que la miseria campa a sus anchas, adquiriendo una entidad dolorosamente física. En **El ángel borracho**

sus personajes se moverán en el reducido espacio que parece ordenarse en torno a una charca hedionda; en **El perro rabioso**, en las calles de una ciudad degradada y hacinada en la que la cartilla de racionamiento de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial es la mejor forma de identificación; en **Vivir**, en un bullicio de calles, bares y polvorientas oficinuchas municipales; en **Bajos fondos**, en un albergue insalubre cuya galería de machacados por la vida es inabarcable; en **Barbarroja**, en un hospital que sobrevive a duras penas en su intento de servir de refugio a los enfermos más desfavorecidos; en **Dodeskaden**, en fin, en un barrio de chabolas en las afueras de una gran ciudad. La insalubridad y el hacinamiento hacen que un olor entre dulzón y putrefacto traspase los límites de la pantalla.

Frente al tono épico de películas como **Los siete samuráis** (1954) (3), **Trono de sangre** (1957), **La fortaleza escondida** (1958), **Yojimbo** (1961), **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) o **Ran** (1985), en los títulos citados al principio es evidente

un contundente aliento lírico. Una lírica hecha de devastación y miseria, sí, pero en la que no están ausentes el humor, la ironía, la ternura y hasta la búsqueda de una cierta estética de la inocencia, que alcanzará cotas conmovedoras en **Dodeskaden**, que, por momentos, puede recordar ejercicios tan diversos en ese sentido como **Tiempos modernos** (*Modern Times*; Charles Chaplin, 1936) o **La Terra vista dalla Luna** (Pier Paolo Pasolini, 1966).

La acción de **Barbarroja** se desarrolla a principios del siglo XIX, en el pequeño pueblo de Edo, en el que se sitúa el hospital que dirige el inflexible doctor Kyojo Niide, más conocido como Barbarroja. Éste saca adelante en su hospital una consulta gratuita para los más pobres, a costa de cobrar considerables sumas a los más acomodados: humor, ironía y crítica social se entremezclan en la secuencia en que el doctor Barbarroja atiende a un potentado, cuya única enfermedad consiste en comer sin parar de la mañana a la noche y al que aligera generosamente sus arcas a cambio de, simplemente, ponerle a régimen. A ese hospital llegará Yasumoto, auténtico protagonista del film, que ha estudiado medicina holandesa en Nagasaki y aspira a convertirse en el médico privado de un *shogun* (4), por lo que recibe de mala gana la orden paterna de pasar una temporada en tan poco apetecible lugar.

Poco a poco la terca realidad irá transformando la forma de ver el mundo de Yasumoto, de forma que

en él, y en palabras de Lourcelles (5) referidas a **Vivir**, "*el paso del tiempo entraña un progreso moral*". Un progreso moral que no es sino consecuencia de la relación primero reticente, más tarde invadida por la curiosidad y finalmente apasionada de Yasumoto hacia una serie de personajes que constituyen una espléndida galería de seres supuestamente episódicos, pero que guardan, en cada uno de los casos, historias que, por sí solas, serían capaces de erigirse en la trama central de otras tantas narraciones.

El primero de los encuentros iniciáticos de Yasumoto es el de la bella joven, una auténtica mantis como la califican en el hospital (ha matado sucesivamente a tres amantes en una reacción obsesiva, que proviene del rechazo producido por las repetidas violaciones que sufrió desde su niñez), que se encuentra aislada en un pequeño pabellón del hospital. Yasumoto acaba sucumbiendo a sus encantos y sólo la aparición del propio Barbarroja en el último momento impide que se convierta en su cuarta víctima.

Tras la violencia como rechazo de la injusticia, el joven médico se enfrenta directamente a la muerte. Se trata de la de un anciano que soporta en silencio los dolores de la agonía. Su historia la conoceremos cuando su hija aparezca en el hospital para honrar la memoria de su padre. Muchos años antes, siendo niña, la joven fue arrastrada de la casa paterna por su madre, enamorada de un hombre mucho más



joven que ella. Con el tiempo, la madre no encuentra otra forma de retener a su amante que casándolo con su propia hija, que a su vez engendra dos hijos de él. Cuando años después la hija, ya libre, encuentra a su padre, es incapaz de compartir su vida con él: "*¿Cómo podía irme con él y llevarme a los hijos del hombre que le había quitado a su esposa y su hija?*". Ése es el secreto que ha impedido al anciano permitirse el alivio de gemir un dolor físico, que ha quedado ahogado por la vergüenza y un mucho más profundo dolor moral.

De nuevo la muerte, otra vez la agonía. Esta vez un hombre que ha dedicado toda su existencia en el hospital a trabajar para aliviar el sufrimiento de los que le rodean. Antes de expirar, reúne a compañeros y médicos para contar su propia historia, que ha rumiado durante años con no menos desgarro. Enamorado de una joven, consigue casarse con ella. Todo parece estar tocado por la felicidad, hasta que su mujer desaparece tras un violento terremoto. Años después, la reencuentra con un hijo en los brazos. Le dejó porque, en realidad, ya estaba casada con el hombre al que debía gratitud por lo mucho que había ayudado a su pobre familia. Tras el reencontro, la joven es incapaz de volverle a abandonar, por lo que se suicida en sus brazos con una navaja.

Estos encuentros han ido minando la resistencia de Yasumoto. Su altanería se ha volatilizado. Barbarroja sabe que es el momento de la prueba definitiva. Con el fin de la primera parte de la película (110 minutos de los 180 de su metraje), comienza una especie de carrera de relevos en ese terreno. Un terreno, el del aprendizaje, que estará presente en gran parte del cine de Kurosawa, desde su primera película *La leyenda del gran judo* (1943) y que, además de en el protagonista de ésta, se reflejará, entre otros, en el joven gángster de *El ángel borracho*, el policía principiante de *El perro rabioso*, el aprendiz de samurái de *Los siete samuráis*, la princesa Yukihime de *La fortaleza escondida*, los alumnos del protagonista de *Sanjuro* (1962) o el militar ruso de *Dersu Uzala* (1975).

Yasumoto es encargado por el doctor Barbarroja del cuidado de Otoyo, una niña de apenas doce años, que ha sido rescatada del burdel, en el que estaba a punto de ser iniciada, por el director del hospital, que no duda en utilizar la violencia para liberarla. Otoyo se refugia en el silencio de un mundo que para ella no ha supuesto más que una sucesión de agresiones. Poco a poco, Yasumoto pasa de alumno a maestro y va ganando la confianza de la niña. En esa carrera de relevos de la que hablábamos, Otoyo se convierte en la referencia de un chaval de ocho años, que se ve obligado a robar para poder llevar algo de comida a su mísera familia. La desesperación de esa familia es tal que deciden llevar a cabo un suicidio colectivo

con matarratas. Aunque mueren dos de sus hermanos, el pequeño Chobo y sus padres son llevados al hospital aún con vida. Posiblemente la secuencia en la que el lirismo de Kurosawa alcanza una mayor altura en toda la película es aquella en que las trabajadoras del hospital, a las que se une enseguida Otoyo, gritan el nombre del niño hacia el fondo de un pozo, en la creencia de que su llamada ejercerá de sortilegio para arrancarle de la muerte.

Aunque Kurosawa se niegue a caer en un pesimismo sin agarraderas, tampoco evita dejar claro su profundo escepticismo. La raíz social de la miseria queda meridianamente clara: "*Si no hubiese pobreza la mitad de estas personas no estaría enferma*", afirma el doctor Barbarroja. Es el mismo discurso de *El perro rabioso*, explicitado por la joven bailarina, cuando afirma: "*Sólo pueden tenerlos los ricos. Los pobres tenemos que robar para comprarlos*", refiriéndose al lujoso vestido que le ha regalado Yusa gracias al "botín" obtenido a raíz de uno de sus asesinatos. En consecuencia, Murakami, el policía protagonista de esta película, que considera finalmente a Yusa "*una víctima*", será meridianamente claro: "*En este mundo no hay maldad, sólo malos ambientes*".

La indolencia de la clase política también queda en evidencia: "*¿Acaso la política ha hecho algo por los pobres alguna vez?*", dice Barbarroja cuando recibe la noticia de que le han recortado las subvenciones públicas, ya de por sí insignificantes. Por no hablar de la agónica lucha del protagonista de *Vivir* (sin duda, la obra maestra de Kurosawa) contra la ciega burocracia municipal.

Un tema pocas veces abordado en el análisis de la obra del director japonés es el de las relaciones amorosas. A menudo tachado de misógino, el propio Kurosawa se rebeló siempre contra esa acusación, afirmando que si las mujeres tienen en su cine una importancia tan sólo relativa, es porque sus historias brotaban en su cabeza siempre enmarcadas en un mundo masculino, lo que no llevaba consigo ningún tipo de tratamiento peyorativo del universo femenino. De hecho, en *Barbarroja* las figuras femeninas son invariablemente víctimas de un mundo que las agrede una y otra vez. Es el caso de la "mantis" que reacciona devolviendo la violencia de la que ha sido objeto desde su infancia; de la hija del anciano moribundo, obligada a casarse con su padrastro; de la joven enamorada que, obligada a casarse por presiones familiares, prefiere la muerte a volver a abandonar a su amante; de Otoyo, la niña refugiada en la desconfianza, tras no recibir otra cosa que malos tratos. Sin las mismas consecuencias dramáticas, el propio Yasumoto ha sido enviado al hospital del doctor Barbarroja a raíz de un desengaño amoroso, al ser rechazado por su prometida.

Como en otras muchas ocasiones (6), Kurosawa utiliza el *flashback* de manera magistral. A través de ellos da entrada a las historias paralelas que han de jalonar el camino iniciático de Yasumoto. La narración se bifurca, se enriquece y adquiere una intensa complejidad formal, ampliando a su vez el escenario visual -casi único, salvo en el caso de estas historias intrusas- del hospital, lo que constituye uno de los mayores aciertos del film.

Se ha señalado reiteradamente la interpretación del gran Toshiro Mifune, en el papel de Barbarroja, como el gran lastre de la película. El propio Kurosawa lo señaló, hasta el punto de que jamás volvió a contar con él en el resto de su carrera. Efectivamente, Mifune se rebeló contra el director y construyó un personaje frío y duro, incapaz de las mínimas debilidades. Enamorado de una concepción equivocada del personaje, el actor lo dotó de un cierto carácter heroico que le situaba por encima del resto de los personajes, por encima del bien y del mal, en una historia que si algo exigía, era humanidad en cada uno de ellos. Todo lo contrario de lo que, años antes, había hecho Kurosawa con el doctor Sanada de *El ángel borracho*. Para evitar el maniqueísmo en el que podía caer su historia en el enfrentamiento entre Sanada (interpretado de manera genial por Takashi Shimura, otro de sus actores-fetichismo e insuperable protagonista de *Vivir*) y el gángster Matsunaga (Mifune, saltando al estrellato a partir de esta interpretación), convierte a aquél en alcohólico y, por lo tanto, débil a su vez. Mifune no permitió el menor resquicio para "su" Barbarroja, al que, segura-

mente, Kurosawa hubiese dado una complejidad for-
diana, que hubiera convertido una gran película en algo parecido a una obra maestra.

NOTAS

1. Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Ed. Flammarion, París, 1990, pág. 235.
2. Lourcelles, Jacques: *Dictionnaire du Cinéma*. Ed. Robert Laffont, París, 1992, pág. 129.
3. En esta película la miseria está estrechamente ligada a ese carácter épico. Los campesinos de la historia se ven obligados a sobrevivir con mijo, al tener que dedicar el poco arroz de que disponen para "pagar" la ayuda de los samuráis, que han accedido a enfrentarse a un grupo de bandidos que periódicamente les roban sus cosechas, dejándoles al borde de la hambruna.
4. Los *shogun* eran unos generales que llegaron a detentar un poder prácticamente absoluto en Japón hasta finales del siglo XIX, cuando la reinstauración del poder imperial en la figura del emperador Meiji dio origen al periodo del mismo nombre.
5. Lourcelles, Jacques: *Op. cit.*, pág. 1.571.
6. Quizás los ejemplos más brillantes estén en las narraciones entremezcladas de *Rashomon* y en la última, y absolutamente espléndida, parte de *Vivir*, en la que, en el marco de un típico ritual funerario japonés, una serie de personajes buscan, por medio de breves *flashbacks*, la explicación al cambio del anciano Watanabe en los últimos meses de su vida.

