

44-45

NOSFERATU



AKIRA KUROSAVA

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Compromiso con el humanismo

El cine de Akira Kurosawa

José Enrique Monterde

Zinegile gutxi dago Kurosawa bezala joan den XX, Mendean beren herialdeak hainbeste asaldura eta transformazio josaten ikusi duenik. Aldaketa bizdor horien guztien behaketat betiko arrastoa utzi dute bere lanean, bere film historikoetan nahiz graiko gaien inguruan egin dituen pelikuletan.

Vivir

Más allá de la obviedad de que todo film nace en una circunstancia histórica, de tal forma que incluso por reducción al absurdo el producto más escapista no deja de ser un testimonio de su tiempo, cabe plantearse la manera en que a lo largo de la amplia trayectoria de un cineasta consagrado como Akira Kurosawa podemos encontrar el reflejo —por indirecto que sea— de la contemporánea realidad histórica de su país. Por supuesto que las formas de ese reflejo pueden ser variadas, ya que no sólo se trata de localizar aquellos momentos con voluntad testimonial inmediata, sino rastrear en qué medida esa realidad se inmiscuye incluso más allá de la voluntad de su autor, hasta en los resquicios aparentemente más resguardados de su filmografía. Por ello, no basta con volver a insistir en las diferencias entre los *gendai-jeki* y los *jidai-geki*, entre los filmes de ambiente contemporáneo y aquellos que se inscriben en un marco cronológico más o menos alejado (¿histórico?), para simplificar su respectivo valor testimonial.

Quede claro, pues, que el interés como reflejo de la sociedad contemporánea puede plantearse tanto desde la dimensión llamemos «histórica» como desde el abordaje de cualquier asunto «de actualidad». Por otra parte, también cabe matizar los diversos aspectos de esa realidad contemporánea que puedan interesar en primer grado al cineasta o que pueden penetrar en su obra, aunque sólo fuese por lo que podríamos llamar «ósmosis social». Y desde luego, tampoco deberá ser ajena la sensibilidad con la que el cineasta —en este caso Kurosawa— asume ese valor de reflejo y que se corresponderá con actitudes tan diversas como las que van desde la intervención militante en la coyuntura inmediata hasta la inscripción de la reflexión sobre el presente en una filosofía de la vida o una personal concepción del mundo, pasando sin duda por la mera constatación (¿documental?) de la realidad, la denuncia de aquellas circunstancias que lastran el presente o incluso su ocultamiento, cuando no edulcoración.

Recordemos unas palabras pronunciadas por Kurosawa a principios de los años cincuenta, la época en que comenzó su prestigio internacional: «*El cine debe reflejar su tiempo, ser comprendido por sus contemporáneos*»^[1]. En esos mismos momentos, con motivo del éxito de **Rashomon** (1950) en la Mostra de Venecia, el cineasta declaró que hubiera preferido ver coronar por el éxito un film «*reflejando mejor la vida contemporánea del Japón*», según indicaba Georges Sadoul. Parece pues razonable lanzar la sencilla pregunta que motiva estas líneas: ¿qué presencia tiene la historia del Japón contemporáneo en la obra fílmica de Akira Kurosawa? Pregunta tal vez sencilla, pero de respuesta —como veremos— algo más compleja.

La trayectoria creativa de Kurosawa se inscribe entre los primeros años cuarenta y la década de los noventa, lo cual significa un periodo amplio, pero sobre todo extraordinariamente pregnante de la historia de su país. Vamos, pues, desde la plenitud de la guerra imperialista —en el marco

de la II Guerra Mundial— durante la que dirigió su primera película, **La leyenda del gran judo** (1943), hasta la constatación del declive de un modelo de expansión económica que ha asolado al Japón de los años noventa. Entre medio podemos contar nada menos que la crucial experiencia de un apocalipsis nuclear, una dura y crucial derrota militar, un periodo de ocupación extranjera, una reconstrucción económica y moral aceleradas, una adaptación a las formas políticas y sociales «occidentales» en compleja convivencia con las formas y costumbres tradicionales, un despegue económico casi incomparable que conduce a una nueva forma de expansionismo internacional, etc. Pocas veces un cineasta ha podido contemplar a su alrededor un hundimiento nacional de semejante hondura y una transformación tan vertiginosa hacia un cierto éxito; y desde luego, ninguno de los «clásicos» del cine japonés (Mizoguchi, Ozu, Kinugasa, Naruse, etc.) tuvieron ocasión de ser testigos de semejante proceso: Kurosawa sí. ¿Hasta qué punto se manifiesta todo eso en su filmografía?

Tras sus experiencias como guionista y sobre todo ayudante de dirección —especialmente al lado de Kajiro Yamamoto—, Kurosawa debutó con **La leyenda del gran judo**, un film digamos «histórico»^[2], en cuanto que transcurre hacia 1882, todavía en época Meiji, y en el que no parece encontrarse ningún rastro de las graves circunstancias por las que pasaba un Japón en plena guerra. En realidad, según la sinopsis argumental del film, parecería que nos encontráramos con un antecedente de cualquier **Karate Kid** (*Karate Kid*; John G. Avildsen, 1984) —con más lirismo y autenticidad, sin duda— en esta historia de la iniciación y consolidación en el judo del joven Sugata Sanshiro.

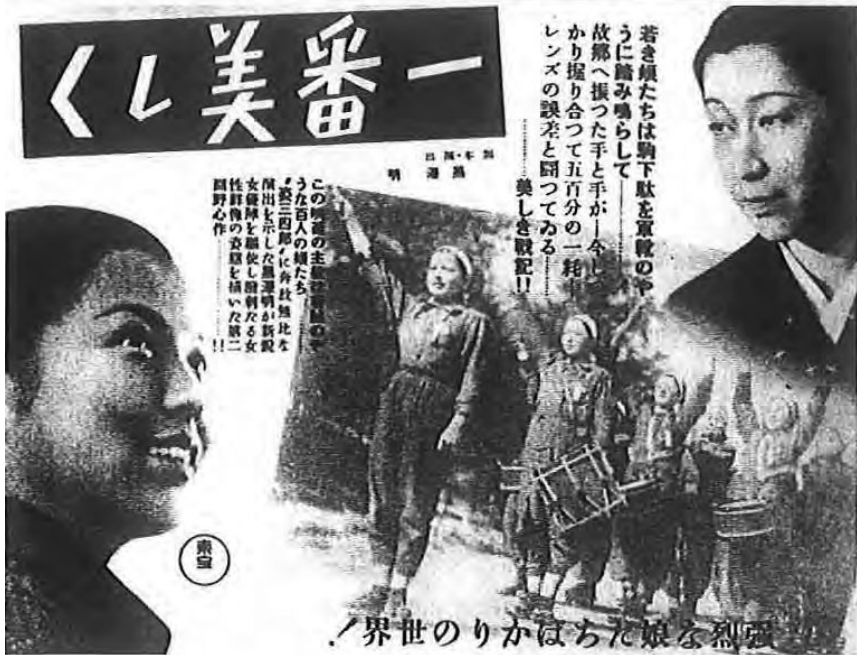
Todo lo más, algunos exégetas han planteado una lectura metafórica sobre el enfrentamiento entre dos concepciones de las artes marciales —*jiu-jitsu* versus judo— como una vertiente más de la oposición entre lo antiguo y lo moderno que sin duda caracterizó ese periodo Meiji. Desde

una cierta perspectiva, esa mirada hacia un pasado reciente podría entenderse —tan ambiguamente como ocurre con los coetáneos «caligrafistas» italianos— bien como una forma de escapismo respecto al incómodo presente, bien como un voluntario apartarse de un cine propagandístico y militante en favor del imperialismo vigente en el Japón bélico.

Sin embargo, la continuación que significó **La nueva leyenda del gran judo** (1945) pareció lo suficiente excedida en su espíritu xenófobo —disculpado por Aldo Tassone^[3] en favor de su tono irónico— como para ser confiscada por los ocupantes norteamericanos. Entre medio, antes del final de la guerra, todavía Kurosawa presentó otro film **La más bella** (1944); en este caso el tema era abiertamente «contemporáneo», al centrarse en las jóvenes voluntarias trabajadoras en la Nippon Kogaku, una fábrica de lentes de precisión para el ejército. Cuando el propio Kurosawa alude en su autobiografía a un estilo «semidocumental» y explica que el tema de la película era «*el autosacrificio por el propio país*» parece situarnos —ahora sí— ante un típico film de propaganda bélica, en la vertiente de la exaltación del esfuerzo de guerra de la retaguardia. Pero además del militarismo nacionalista, la película parece asumir sin problemas una concepción netamente paternalista de las relaciones entre el director de la fábrica y sus estajonovistas empleadas^[4].



La leyenda del gran judo

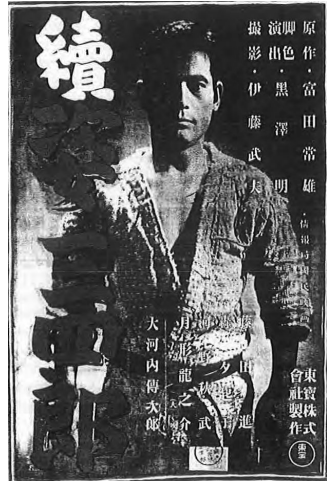


La más bella

En realidad, con la excepción de su truncada presencia al frente de la parte japonesa de *Tora! Tora! Tora!* (*Tora! Tora! Tora!*, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, 1970), Kurosawa no ha «escenificado» la Guerra Mundial salvo de una forma fantasmagórica en *El túnel*, cuarto sueño de **Sueños** de **Akira Kurosawa** (1990), aunque esa historia de espectros disconformes con su condición que sólo trasponiendo la obediencia debida a la jerarquía militar —aspecto esencial de la tradición nipona— aceptan su condición de muertos se aleja de cualquier consideración realista de la guerra y en todo caso remarcan la condición de pesadilla que aquella alcanzara para el cineasta con el paso del tiempo.

Muy distinto fue el papel jugado por la experiencia de la posguerra en el cine de Akira Kurosawa: podemos decir sin ninguna restricción que el segundo segmento de la filmografía del cineasta, anterior a su explosión internacional, estará profundamente afectado por las vivencias de un Ja-

pón entre la derrota y la esperanza, entre la ocupación y la forzada asunción definitiva de la occidentalización en muchos aspectos de la vida japonesa. De hecho, las siete películas que tras la guerra anteceden a **Rashomon** (1950) corresponden en su casi totalidad al ámbito del *gendai-jeki*, aunque su valor testimonial, su voluntad de reflexión sobre el incipiente nuevo Japón o su nivel de implicación resulten diversos. Curiosamente, Kurosawa deniega su estricta paternidad de **Los que construyen el porvenir** (1946), tanto por el hecho de compartir su forzada dirección de un episodio (con Kajiro Yamamoto e Hideo Sekigawa al frente de los otros dos) como porque la iniciativa de la película provino del sindicato de los estudios Toho, como film propagandístico en un periodo de alta conflictividad social. Pero, en vez de poderlo considerar como un film militante y comprometido, parece que debe ser tomado como una penosa obligación por parte del cineasta, descartando cualquier iniciativa de orden personal.



La nueva leyenda del gran judo

Los hombres que caminan sobre la cola del tigre



No añoro mi juventud



Por su parte, **No añoro mi juventud** (1946) resulta mucho más interesante respecto al compromiso de Kurosawa con la historia reciente del Japón. Esa historia centrada en Yukie, la hija de un profesor expulsado de la Universidad en los tiempos de la invasión de Manchuria, a principios de los años treinta, por causa de su antimilitarismo y progresismo, es probablemente la película más explícitamente política de la filmografía de Kurosawa. A través de sus relaciones con Noge, un joven campesino enrolado en la militancia izquierdista y muerto en la clandestinidad, Yukie conocerá las cárceles e interrogatorios policiales y luego se trasladará al pueblo de Noge, donde residirá con sus padres, pasando la guerra —bajo la sospecha de espía y antipatriota— hasta que su final signifique el reingreso de su padre en la Universidad y el doble homenaje —público e íntimo— al sacrificado Noge; Yukie retornará al pueblo e intentará luchar por las condiciones de vida de la mujer.

Más plenamente de temática contemporánea son los siguientes trabajos del cineasta, aunque con desigual nivel

de implicación en la realidad del momento. Se trata del periodo que en algunos momentos se ha considerado más afín a un cierto neorrealismo nipón: se trata de reflejar mucho más los desastres de la posguerra que los de la guerra, aunque sea como trasfondo inevitable —e irrenunciable— de las historias narradas. En **Un domingo maravilloso** (1947) ese trasfondo se hace omnipresente al establecer un contraste entre las ilusiones y sueños de la joven pareja protagonista y la cruda realidad que los enmarca. El minimalismo argumental aproxima **Un domingo maravilloso** a la crónica neorrealista: se trata simplemente del devenir de esa pareja de enamorados durante un domingo cualquiera en esos tiempos de posguerra^[5]. Las estrecheces económicas marcan tanto los planes de futuro como las más inmediatas intenciones de disfrute del día festivo, de la misma forma que su itinerancia por la ciudad —entre otras cosas les falta un techo donde acogerse razonablemente— permite a su vez un recorrido entre las lacras de una sociedad sujeta a las consecuencias del trauma bélico. Parece evidente que a Kurosawa no le interesa aquí —como en sus inmediatamente siguientes filmes— un registro llamemos documentalístico del momento social; antes bien, se trata de asumir un entorno físico y social realista para plantear en él no tanto las vicisitudes de sus personajes como su desarrollo psicológico y moral. De hecho, el contexto urbano —pues todos esos filmes tienen la gran ciudad como escenario— se identifica ante todo con un ambiente moral que impulsa los filmes más hacia un plano de debate ético-moral que no a una constatación social. Con ello alcanzamos una evidencia decisiva: el alcance del cine de Kurosawa como reflejo de la historia contemporánea se inscribirá mucho más en su dimensión moral que no en una inmediatez político-social. Mucho más que una «crónica histórica» del Japón contemporáneo, los filmes del autor de **Rashomon** definen una «crónica moral» que se ofrece como inapelable trasfondo del devenir cotidiano del país. De ahí que los dos

momentos centrales de esa empresa deriven de dos circunstancias éticamente pregnantes de la reciente historia del país: la posguerra y el gran despegue económico de finales de los cincuenta y primeros sesenta.

Un domingo maravilloso se cerraba con una llamada a la esperanza, en la medida en que, pese a todas las contrariedades sufridas por sus protagonistas, aún se podía soñar con que el siguiente domingo fuese maravillosamente feliz (cuando probablemente estaría más próximo a aquellos «*domingos tan tristes como los lunes*» de los que hablaba la protagonista de **Un día de campo** —*Une partie de campagne*; Jean Renoir, 1936—); mucho menos voluntariosamente optimista resultaba **El ángel borracho** (1948), entre otras cosas primera colaboración con su actor fetiche Toshiro Mifune. Mucho más compleja que sus anteriores películas en el plano psicológico, ésta se centra en el duelo entre sus dos protagonistas, tan próximos y antagónicos a la vez. De nuevo el contexto geográfico adquiere de una parte una indudable fisicidad: el triste suburbio, cuya degradación se simboliza por la omnipresencia de una inmunda charca y el rastro ruinoso de los bombardeos. Pero el interés mayor de Kurosawa radica en su capacidad de demarcar la atmósfera moral de los personajes y sus circunstancias: el desengaño y la derrota arrastradas por Sanada, ese médico alcoholizado cuyo único refugio es la salvaguardia de una exagerada ética profesional que se impone incluso sobre el desprecio experimentado hacia el joven delincuente, cuya insolencia y orgullo —casi olvidados ya por el médico— tienen algo de suicida. Y no otra será la actitud final del joven cuando se enfrente al gángster retornado de la cárcel que le ha desplazado del control del barrio: entre la tuberculosis o la defensa de una especial dignidad asociada al código del hampa, Matsunaga escogerá lo primero, mostrando una coherencia en el fondo hiriente para Sanada. Se trata evidentemente de un forzado melodrama (véanse el papel del azar o la circularidad de las relaciones en-

tre un puñado de personajes como pruebas) social, cargado de elementos simbólicos más que de anotaciones verosímiles, donde en todo caso lo que revela es tanto el clima moral general que rodea a los personajes como las repercusiones ético-psicológicas de tal clima de derrota, con lo que el film adquiere el sentido de una parábola moral sobre un tiempo presente en que orgullo y derrota, voluntad de poder (y de vida) y tendencia al nihilismo (la muerte) se enfrentan como resultante de la radiografía implícita de un país en tiempos difíciles.



El ángel borracho



Duelo silencioso

También un médico será el protagonista de **Duelo silencioso** (1949), donde los efectos de la guerra se concretan bajo la forma de la sífilis contagiada en un descuido durante una operación en un hospital de campaña. Unos efectos que —alcanzada la posguerra— afectarán (¿infectarán?) sus relaciones personales y profesionales. De nuevo las consecuencias de la guerra derivan en un conflicto ético: el matri-

monio con su novia a riesgo de propagar la infección o el sacrificio de sus sentimientos y la frustración superada exclusivamente mediante la abnegación profesional. Así pues, la ética profesional se ofrece como refugio ante el fracaso personal, el sentimiento de pérdida —como el que puede experimentar la derrotada nación toda— puede superarse mediante la multiplicación exponencial de una ética laboral capaz de absorber todas las fuerzas de la nación...

Probablemente la culminación de esta etapa de la trayectoria de Akira Kurosawa se alcance —según muchos— con **El perro rabioso** (1949). El punto de partida vuelve a ser un problema profesional convertido en dilema ético: el robo de su pistola sufrido por el detective Murakami deriva no sólo en un error sino en un problema ético, al considerar no tanto el castigo por el descuido como las consecuencias mortíferas que puede tener el suceso y su condición de culpable moral. Ese será el motor de una desesperada búsqueda por la ciudad que llevará al disfrazado de vagabundo Murakami —como a personajes anteriores y posteriores en el cine de Kurosawa— a recorrer los lugares moralmente más inhóspitos de la urbe: *cabarets*, prostitución, mercado negro, gánsters, tráfico diversos, etc., son otros tantos retazos de esa sociedad de posguerra, a los que se añade otro factor determinante: las nuevas costumbres importadas por la presencia ocupante norteamericana, que se hacen tan significativas en la secuencia del estadio de béisbol.

Ya Georges Sadoul subrayaba con agudeza que «se trata menos de un film policíaco de suspense que de una descripción de Tokio, en el desarraigo y la miseria que siguieron a la derrota, con sus parados, sus bandidos, sus prostitutas, sus ocupantes de las ruinas...», mientras que para Manuel Vidal Estévez, «la búsqueda del ladrón deviene inmersión en la realidad a la vez que introspección y búsqueda de sí mismo, de la propia razón de ser, y de la esperanza para proseguir adelante confiando en el futuro»^[6]. En efec-

to, esa feliz mixtura entre una estructura de film noir americano y crónica neorrealista, que justificó numerosas alusiones a su equivalencia con la desesperada búsqueda urbana de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948), no se plantea en términos meramente imitativos de sus supuestos modelos, trascendidos por la concreta y particular situación en que quedan inscritos: «Y si **Ladrón de bicicletas** dio lugar a una amplia



El perro rabioso

exégesis metafísica donde la bicicleta robada por De Sica/Zavattini alcanzaba la categoría de lo absoluto, la pistola perdida por el detective Murakami puede seguir un camino semejante, con fáciles connotaciones añadidas en un país desarmado y sujeto a una transformación capitalista acelerada»^[7]. Al contrario, **El perro rabioso**, vuelve a delatar el gusto de Kurosawa por el desdoblamiento moral de su protagonista con la construcción de un *alter ego* y por tanto con la estructuración dramática a partir del conflicto dialéctico entre las dos figuras desdobladas: «Algo de razón hay, no obstante, cuando se habla de cómo Murakami y Yuro, el criminal!, son las dos caras de una misma moneda, cómo es precisamente en su confrontación donde se demuestra que cada uno de ellos no es más que una respuesta particular a una misma situación de partida, cómo en definitiva Murakami se está enfrentando a otra parcela de su yo y cómo de su triunfo saldrá la esperanza en un futuro. La rabia de Yuro puede sella de un pueblo que al sentirse engañado no confiaba tampoco en la 'liberación'; un pueblo que como Murakami está en pos de su identidad, del sentido de su existencia, hasta ser capaz de imponerse sobre el peligro de la autodestrucción y el desorden aún a base de enfrentarse al

enemigo interior —su otro yo con las manos desarmadas»^[8].

La capacidad de extraer una dimensión colectiva de lo que es un problema personal tan cara a Kurosawa se ve —según la mayor parte de la crítica— disminuida en **Escándalo** (1950). Siendo un film cuyo arranque parece más vinculado a la actualidad «periodística» que nunca, **Escándalo** parece no haber logrado ensamblar adecuadamente su voluntad de denuncia general sobre la irresponsabilidad de la prensa sensacionalista —al parecer sufrida por el propio Kurosawa en aquellos tiempos— y la construcción de un nuevo profesional en el dilema entre su ética profesional y sus sentimientos paternos. Más allá del trucado final —la muerte de la hija para cuya curación el abogado Hiruta había aceptado el soborno de la revista «del corazón» enfrentada a su cliente— y de la superficialidad del hecho denunciado por el film, **Escándalo** se ofrece como una reiteración de un esquema —la denuncia/reflexión social mediante el dilema ético-profesional de un personaje— que comenzaba a aproximarse peligrosamente al tópico, dejando de lado lo discutible del desplazamiento del centro de interés del film, algo muy criticado en su momento.



Escándalo

primero de los cuales **El idiota** (1951) ha sido uno de los

No puede extrañar así que el siguiente film de Kurosawa, **Rashomon** significase no sólo su revelación internacional sino también un cierto giro en su trayectoria, que a partir de ese momento mezclaría los filmes de temática contemporánea y los de ubicación en el pasado mítico-histórico, sin que ello significase el olvido del reciente conflicto. Durante la década de los cincuenta, entre los primeros —los *gendai-geki*— cabe situar otros tres títulos, el