

LA VIDA SEGÚN AKIRA KUROSAWA

MANUEL ARIZA CANALES

1. “¿Quién habla de victorias? Todo es sobreponerse”. (Rainer Maria Rilke)

La vida de Akira Kurosawa imita a su cine. El detonante de sus películas siempre es un momento de crisis que demanda una respuesta radical por parte de sus protagonistas. Asumir el reto o sucumbir, apenas caben otras alternativas. Los personajes del director y, no lo olvidemos, guionista japonés son supervivientes, vocacionales algunos de ellos, héroes imprevistos, casi diríamos por accidente, la mayoría. Resulta imposible imaginar a Kurosawa filmando una historia intrascendente, sólo para entretener y divertir; no, las suyas son fábulas morales, películas de tesis, que pretenden desentrañar las terribles o sublimes verdades de la existencia humana para mostrarlas aún palpitantes y calientes sobre la pantalla de un cine. Hasta las contadas escenas cómicas tienen, como en su adorado Shakespeare, una doble lectura, una reflexión ulterior, una enseñanza. Ningún fotograma gratuito, ningún diálogo inútil. Si algo se le puede reprochar, es su agotadora intensidad, su insobornable compromiso con lo que considera su deber como ser humano, intelectual y artista. En las fotos a Kurosawa se le ve siempre concentrado. En las de su juventud, con una sonrisa tensa, enérgica; en las de su difícil madurez, con la pétrea inexpresividad de un tótem. Señalando directamente con el dedo, componiendo un gesto que no contempla más réplica que la de una siguiente toma mejor, más ajustada a la imagen que hay en su mente y que nunca acabará de conseguirse.

La carrera de Kurosawa, no tanto su vida privada, en la que hubo una estabilidad sentimental y familiar sin disruptivos sobresaltos que le permitió volcarse en su arte, puede ser contemplada como una montaña rusa de subidas vertiginosas y descensos en picado.

Como una sucesión de esos momentos críticos que son el alimento del que se nutre su cinematografía. Para empezar, nunca ha terminado de ser profeta en su tierra. Su primera película, *La leyenda del gran Judo* (1943), recibió un informe desfavorable de los censores que, en plena Segunda Guerra Mundial, tuvieron la perspicacia de percibir la sombra de John Ford, representante por aquel entonces del más genuino cine norteamericano, revoloteando sobre aquella hermosa historia de judokas, praderas azotadas por el viento e iluminaciones búdicas al borde de la muerte. Posteriormente sus compatriotas no se cansaron de dedicarle miradas escépticas y de intentar rebajar la importancia de sus éxitos internacionales. Era muy doloroso para Kurosawa tener que escuchar, después de cada premio en Venecia, Berlín o Hollywood, que solo había sido fruto de la curiosidad que en occidente despertaba un cineasta ávido por agradar con productos tan exóticos, comercializables y faltos de autenticidad como una katana de plástico. Increíble resulta que en sus últimas décadas de actividad profesional, con un currículum apabullante a sus espaldas, para poder realizar una historia tan innegablemente japonesa como *Kagemusha* (1980) aún tuviese que mendigar dinero fuera de sus fronteras. Pero seguramente ese tortuoso proceso que suponía conseguir la financiación de cada película actuaba como una ascesis, como un proceso de purificación, que arrojaba a Kurosawa sobre el plató como un diamante ya tallado, duro y brillante, también frágil, con una sensibilidad desnuda, a flor de piel, y una inteligencia brillando en cortantes y fascinantes facetas, liberada de todo lo accesorio e inútil. Sin esas recurrentes crisis, con mecenas receptivos y generosos, con un estudio siempre boyante, con un público fiel y una crítica rendida a sus pies, es probable que le hubiese dado tiempo de hacer más películas, pero dudo mucho que hubiesen sido mejores.

Kurosawa comentaba que siempre había un ángel que se le aparecía en los momentos más desesperados, colmando de repentina luz las noches más oscuras. Así, por ejemplo, una mañana, tras la gélida acogida recibida por su adaptación de *El idiota* (1951) de Dostoievski, la productora Daiei le comunica la retirada de su oferta para la realización de otra película. Resignado a comer arroz frío durante una temporada, Kurosawa decide irse a pescar para relajarse un poco. Naturalmente la caña no tarda en engancharse en un matojo y, al tirar de ella, el atribulado director la parte en dos. Como no tiene ninguna de repuesto, no le queda más remedio que regresar rumiando que "(...) la mala suerte es como un racimo de uvas. / Llegué a casa deprimido, sin fuerza siquiera para abrir la puerta. De repente apareció mi mujer dando brincos. «¡Felicidades!». Me sentí inesperadamente

indignado. «¿Por qué». «*Rashomon* ha ganado el primer premio [el León de Oro del Festival Internacional de Cine de Venecia, 1951]». (...) Una vez más había aparecido un ángel de no sé dónde. Yo ni siquiera sabía que *Rashomon* se había presentado (...). La representante en Japón de *Italiafilm*, Giuliana Stramigioli, la había visto y la había recomendado”¹.

También las criaturas de Kurosawa encuentran un rayo de luz en medio de la oscuridad de sus dramas personales o épicos; una luz que, por contraste con las tinieblas que atraviesa, resulta aún más brillante y esperanzadora². Estas son algunas de esas historias.

2. Un domingo maravilloso (*Subarashiki nichiyobi*, 1947)



Mientras el joven espera a su novia en la estación ve cómo alguien deja caer un cigarrillo encendido al suelo. Después de pensárselo un instante se agacha y lo recoge; está a punto de rozar sus labios cuando la chica llega y de un manotazo hace que la colilla vuelva a caer sobre la acera. Estos dos gestos definen a los dos personajes, dispuesto a claudicar, él, pertrechada en la ilusión y la dignidad, ella³.

¹ Akira Kurosawa, *Autobiografía (o algo parecido)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, p. 286.

² Cf. Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 59.

³ Cf. Stuart Galbraith IV, *La vida y películas de Kurosawa y Mifune. El Emperador y el Lobo*, T&B Editores, Madrid, 2005, pp. 99-103. / Vid. Andrés Expósito et al, *Akira Kurosawa. La mirada del samurái*, Ediciones JC, Madrid, 2010, p. 125-126.

Es un domingo de primavera y son jóvenes, pero solo tienen treinta y cinco yenes entre los dos. El fantasma de la guerra enturbia la mirada y los pensamientos de Yuko, para él las cosas no han vuelto a ser lo mismo desde que fue llamado a filas y su futuro se truncó de una manera para la que no acierta a encontrar una salida. Sin embargo, Masako mantiene una animosa y risueña ilusión. Entran en una casa nueva, de exposición, cuyo precio está muy por encima de sus posibilidades. La muchacha imagina la vida que podrían llevar allí juntos, siendo una familia.

Otro de los visitantes del inmueble les informa de una habitación que está puesta en alquiler, van a verla. Para ello tienen que alejarse del centro de la ciudad, cruzar las vías del tren, llegar a los suburbios donde el paisaje urbano se degrada hasta el edificio ruinoso, la fábrica maloliente, la chabola, el descampado. Un escenario propio del neorrealismo italiano, las calles del barrio de Shinjuku, en un Tokio aún convaleciente de bombardeos y penurias posbélicas⁴. Después de visitar la habitación, que efectivamente es tan pequeña, deprimente e insalubre como les habían contado, él juega con unos niños al béisbol y tendrá que gastar diez de sus preciosos yenes comprando dos pasteles aplastados por una bola mal dirigida.

Siguen dando vueltas, desisten de su idea de asistir a un concierto, los revendedores han acaparado todas las entradas baratas. Recalan en la habitación de él, de donde Masako huye afectada por la presión de un momento para el que no se siente preparada. La chica vuelve, salen para tomar un café, cuya cuenta no pueden pagar, Yuko deja en prenda su abrigo bajo palabra de regresar al día siguiente. Es el momento De Sica, el momento *Ladrón de bicicletas*, del nudo en la garganta al contemplar cómo los perdedores pueden llegar a quedarse incluso sin lo poco que tienen, la ropa que llevan puesta.

Vagabundean entre ruinas, simulando que poseen su propia cafetería, cantan, juegan, se columpian bajo la luna llena... Recuperan la mirada inocente, la ilusión, la esperanza. Se cuelan en un auditorio al aire libre. Yuko se sube al escenario y, tras unos terribles momentos de vacilación, Masako se dirige en un primer plano que llena toda la pantalla al auditorio inexistente, pero también a los espectadores que asisten en el cine a la proyección, pidiendo ayuda para los pobres jóvenes enamorados y un aplauso. Kurosawa

⁴ Vid. Charles Tesson, *Akira Kurosawa*, El País, Madrid, 1998, p. 21.

pretende provocar una reacción que rompa por un momento la barrera que separa la ficción de la realidad⁵, que el aplauso de ánimo que Masako solicita resuene realmente en las salas de cine japonesas, devolviendo la ilusión a las parejas de novios que se han refugiado en ellas, huyendo del frío de la calle y porque es el único sitio que pueden pagar.

El tono de la escena cambia. Ya no es el de De Sica, sino el de Frank Capra⁶; Yuko comienza a dirigir a la inexistente orquesta con una aguja de hacer punto, y por fin sonríe, se apasiona, concentrado como un auténtico director en un concierto. Masako le mira extasiada, su rostro es el del amor sin condiciones. Coraje supremo, fe ciega, creer en aquello que no se puede ver, escuchar la música del vacío, mirar el futuro con los ojos de la esperanza. Kurosawa, en otro de sus detalles de pura poesía visual, hace que el viento comience a danzar con las hojas secas que han caído sobre el escenario, siguiendo los compases de la *Sinfonía inacabada* de Schubert. Romanticismo interrumpido como la propia juventud japonesa de la generación de posguerra. Una sinfonía que aún debe completarse, realizarse, como la vida de Yuko y Masako.

La pareja se despide en la estación de autobuses. Yuko aplasta con toda la decisión de su recuperada dignidad una colilla que ve en el suelo. El círculo de ese domingo maravilloso se cierra. Materialmente son algo más pobres. Espiritualmente se han enriquecido.

Si exceptuamos su intento de suicidio, la carrera de Kurosawa es la demostración ejemplar y viva de que la derrota no es caer, sino no levantarse. El Japón de Yuko y Masako será el del milagro económico que asombrará al mundo con su fulgurante rapidez y su proyección internacional. Los sueños pueden ser la vanguardia de la realidad.

3. Vivir (*Ikiru*, 1952)

Asistir a la proyección de *Vivir (Ikiru, 1952)* es un *memento mori*, un brutal y lírico recordatorio de que en algún momento dejaremos de existir; y, en la más genuina línea de este género, constituye también, y sobre todo, una llamada de atención para que tomemos consciencia de nuestra vida y de lo que hacemos con ella. Su fuerza radica en lo cotidiano de la historia, en la vulgaridad del personaje: todos conocemos a algún señor Watanabe.

⁵ Vid. Andrés Expósito et al., *Op.cit.*, p. 127. / Vid. Manuel Vidal Estévez, *Op. cit.*, pp. 42-43.

⁶ Vid. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. 45.

Ese funcionario gris que vivía en nuestro barrio y con el que ya nunca más nos volveremos a cruzar. Su fragilidad, su desaparición son también las nuestras⁷.



El señor Watanabe aún no sabe que le quedan unos meses de vida; información que, desde el inicio mismo de la película, se le proporciona al espectador. Una foto fija de la radiografía revela el cáncer de estómago del que habrá de morir en breve. Watanabe, jefe de la sección de los ciudadanos, aparece sentado ante su escritorio, poniendo su sello sobre documentos que va repasando uno a uno con la rutinaria eficacia y el gesto de un autómatas aburrido. Mira su reloj de bolsillo sin darle ninguna importancia al tiempo que ya se le escapa a borbotones. Una aséptica voz en off, que parece sacada de un documental sobre insectos, le describe en estos términos: “Este hombre es el protagonista de esta historia; pero hablar ahora de él es sencillamente aburrido, porque lo que hace es sólo matar el tiempo. Por él no pasa el tiempo vivo, o sea, no se puede decir que está vivo. (...) No, así no tiene remedio, así es igual que un cadáver. En efecto, este hombre lleva muerto desde hace, más o menos, veinte años”⁸. Un producto típico de la alienación provocada por el aparato burocrático del que se ha convertido en una pieza fosilizada. Matar el tiempo simulando que se está haciendo algo, desgastado por completo cualquier atisbo de voluntad o pasión, dejándose llevar por un ajetreo cuya única utilidad estriba en la

⁷ Cf. Stuart Galbraith IV, *Op. cit.*, pp. 165-168.

⁸ Akira Kurosawa, *Vivir ...* 00:03:26 – 00:04:52.

supervivencia laboral, ya que, sentencia la voz, en “(...) este mundo no hacer nada es la mejor manera para mantener el trabajo”⁹.

Toyo, la risueña chica que trabaja en la oficina, lee en voz alta una especie de chiste, del *club de mentiras*, en el que se trata de responder a la cuestión de qué problema te puede acarrear faltar a la oficina; y la conclusión es que el único problema es que los demás se van a dar cuenta de que tu ausencia no les crea ningún problema¹⁰. Más allá de la demoledora imagen del funcionariado y la burocracia, esta maliciosa broma apunta directamente al significado de la película. Es decir, si tu existencia es completamente inocua y prescindible, si no surte ningún efecto en los demás, si nada se va a ver alterado cuando no estés, entonces estás viviendo una vida carente de sentido, una vida vacía. Casi nada, y esto incluye a los pasajes humorísticos, es banal en las historias de Kurosawa; cada línea de diálogo, cada escena, están al servicio de una implícita reflexión ética de gran calado¹¹.

Una recurrente molestia estomacal le conduce hasta un dispensario médico que será el primer escenario de su particular descenso a los infiernos. En la sala de espera Watanabe, atemorizado y agarrotado por la aprensión, se ve abordado por otro paciente, un pelmazo, del que Kurosawa y sus co-guionistas se sirven ladinamente, que le informará detalladamente de los síntomas del cáncer de estómago y de los subterfugios de que se valdrá, palabra por palabra, el médico para ocultarle su inminente y doloroso final. Este indiscreto y molesto personaje actúa asumiendo el papel de los siniestros agoreros presentes en las tragedias clásicas, tanto occidentales como orientales; la suya es la voz del *fatum*, del destino, que ha de convertir al oscuro funcionario en un héroe trágico. Dentro de la consulta todo se desarrolla como un calco exacto de tan terrible y chismoso vaticinio. La farsa del médico está desmontada de antemano y Watanabe traduce cada una de sus “piadosas” mentiras en las clausulas de una inapelable sentencia de muerte. El médico ni siquiera cambia de actitud cuando Watanabe le ruega que sea sincero, dando lugar, más allá del caso concreto y de tan opinable código deontológico, a una concentrada y tácita reflexión acerca de la conveniencia o no de la verdad, incluso cuando esta resulta tan dolorosa como inevitable. Cada palabra, cada mentira, van petrificando el rostro de

⁹ Ib., 00:05:45 – 00:05:49.

¹⁰ Vid. Ib., 00:03:49 – 00:04:29.

¹¹ Vid. Manuel Vidal Estévez, *Op. Cit.*, p. 56. / Vid. Andrés Expósito et al., *Op. Cit.*, pp. 143-145.

Watanabe, hasta convertirlo en la máscara de una oscura deidad ancestral esculpida en madera¹². Parece mentira que este Takashi Shimura que se pasa toda la película encorvado, como aplastado por un peso enorme, arrastrando los pies como si fuesen de plomo, sea el mismo actor que encarnará al erguido, elegante y felino jefe de los siete samuráis en el siguiente film de Kurosawa.

Watanabe va pasando por toda una gama de emociones: llora, siempre con la mirada perdida, por primera vez en treinta años se ausenta de su hogar y de la oficina, durante tantos días que sus posibles sucesores ya especulan con una jubilación anticipada¹³. Decide sacar una buena parte de sus ahorros y gastarlos en las diversiones y los vicios que se ha negado durante toda su vida. En una taberna rodeada por la noche de la ciudad le ofrece unas pastillas para el estómago a un bohemio escritor que se ha quedado sin las suyas. Entre ambos se entabla un diálogo casi de corte existencialista. El escritor le otorga a la situación desesperada de Watanabe una grandeza romántica, sus palabras grandilocuentes contrastan con el aspecto más bien cutre del local. Ambos saldrán a vivir la noche. En un cabaret Watanabe le pide al frenético pianista que toque una vieja canción, un perfecto *carpe diem* japonés que avisa del paso del tiempo y apremia al disfrute de la juventud. Con los ojos llorosos y la expresión más triste del mundo, el funcionario rompe a cantar:

*La vida es corta, enamórate, muchacha,
antes de que el rojo de los labios desaparezca,
antes de que la sangre caliente se enfríe.
No tendrás nunca asegurada la vida de mañana.*

*La vida es corta, enamórate, muchacha,
antes de que el color negro del pelo pierda su fuerza,
antes de que la llama del corazón se apague.
No volverá nunca a repetirse el día de hoy.*

¹² Cf. Charles Tesson, *Op. cit.*, p. 36.

¹³ Vid. Donald Richie, *Op. cit.*, p. 87.

La desastrosa noche de desenfreno sigue su curso. En medio de una masa humana, agarrado a una chica de alterne, Watanabe parece más solo y desamparado que nunca. Luego, de vuelta a ninguna parte, le pedirá al taxista que pare y, por un momento, sobre el ruido de un tren al pasar, sobrevuela la sombra del suicidio. El rostro del funcionario, entrevisto bajo el ala del sombrero y la escasa iluminación suburbana, le hiela la sangre en las venas y la retórica en la garganta al escritor. La noche, las chicas, la música, el alcohol, las frases lapidarias... nada de eso es vivir.

¿Quién podrá enseñarle a Watanabe qué significa realmente vivir?¹⁴ Toyo. La chica de la oficina ha sido quien más ha echado de menos a Watanabe. El motivo es bien simple. Quiere dejar aquel trabajo tan monótono y necesita el sello del jefe. Por eso, cuando ve al zombi caminando por la calle la mañana siguiente a la amarga juerga, le aborda sonriente. Le acompaña a su casa, él le pone el sello. Después salen y Watanabe le compra unas medias, sólo porque las de la chica están agujereadas, la invita a tomar el té, van a patinar, van al cine... Toyo le muestra a Watanabe su vida desde otra perspectiva. La *momia*, ese es el apodo que le ha puesto. Es un día laborable. Pero para el funcionario moribundo es su “domingo maravilloso”. Antes de morir me gustaría vivir un solo día como tú, le dice. Recuperar la ilusión, la inocencia, el entusiasmo. Vivir significa vivir cada día con la mirada limpia del primero y la intensidad del último. El candoroso entusiasmo de la muchacha le marcará el camino, será la inspiración de sus últimos días; que, en realidad, también son los primeros después de muchos años de letargo... Su pequeña gran aventura, su revolución personal.

Watanabe vuelve a la oficina y, providencialmente, se encuentra con la misión que habrá de redimirle. Y, de paso, borrar tantos años de inutilidad y sinsentido. En un barrio de los suburbios, una deficiente canalización ha formado una laguna de aguas contaminadas que está causando serias molestias, incluso enfermedades, al vecindario. El expediente ha estado dando vueltas de un departamento a otro, sin que nadie admitiese que es asunto suyo resolverlo. Incluso pasó por las manos de Watanabe, quien también lo desvió hacia la oficina de obras públicas.

¹⁴ Cf. Sara Torres, “¿Vivir?”, *Especial Akira Kurosawa, Nosferatu: revista de cine*, números 44-45, Donostia Kultura, San Sebastián, 2003, pp. 156-159.

La película da un salto de cinco meses en el tiempo. Se celebra el funeral de Watanabe. ¿Qué ha sucedido con su misión? En el banquete fúnebre algunos de los asistentes, como si de una versión reducida de *Ciudadano Kane* se tratase, refieren un fragmento, aquel del que han sido testigos, de los últimos días del finado. Unos días de perseverante lucha que han dado como fruto la construcción de un parque infantil donde antes estaba el infecto lodazal. Sin duda, el testimonio más emocionante es el del policía que vio a Watanabe en el parque infantil justo antes de morir. Era de noche, se columpiaba bajo la nieve, mientras cantaba la misma canción que había pedido en el cabaret, en un tono melancólico que extrañamente penetraba hasta el fondo del corazón del agente. Como una misteriosa y tierna presencia aureolada por una refulgencia difusa, como de otro mundo. Parecía tan feliz. “Este viejo se convierte en un santo sin saberlo él ni los demás, porque es el camino más corto que existe entre él y la vida”¹⁵.

Tu vida carece de sentido si no dejas este mundo un poco mejor de lo que lo encontraste. Quizás la santidad o la revolución o la utopía consistan en algo tan sencillo y tan difícil a la vez. La renuncia a la rutina, a la comodidad anquilosante, mezclada con una pizca de sacrificio y otra de altruismo. Preocuparse por los demás, trabajar por su bienestar. Vivir.

4. Barbarroja (*Akahige*, 1965)



¹⁵ André Bazin, “Vivir”, *El cine de la crueldad*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977, p. 214.

A veces el teatro de la vida cambia nuestro papel y el príncipe se convierte en mendigo. O el joven y prometedor médico que aspiraba a la cámara del shogun acaba en un hospital de la beneficencia, rodeado de pobreza y miseria. Si a ese panorama se le suma además que el director del centro es un hombre de modales rudos, severo, obsesionado con la disciplina, ¿acaso no tendría motivos suficientes para sentirse frustrado, estafado por la vida, con derecho a mostrarse altanero y displicente con su nada lucrativa clientela de patanes piojosos? Pues no, desde luego que no. Al engreído Yasumoto aún le quedan unas cuantas lecciones antes de convertirse tanto en un buen médico, como en un ser humano realmente vivo. Y una asignatura troncal: la compasión. La capacidad de compadecer o “padecer con”, sintiendo en nuestra propia carne el dolor ajeno, en nuestra alma la desolación de los otros¹⁶.

El doctor Niide, llamado Barbarroja, concibe la medicina como una variante del humanismo. Cada paciente es una persona, cada enfermedad, el resultado de una historia que ha acabado por desequilibrar a la totalidad del ser¹⁷. Barbarroja sabe que a veces mirar a los ojos de alguien que ha sido despreciado, o simplemente ignorado, puede resultar más calmante y lenitivo que una dosis de opio¹⁸. Es duro consigo mismo y con quienes trabajan para él, implacable con los canallas, pero paciente y tierno con los que sufren.

Las historias de los pacientes se irán integrando en la trama de la película como si de una apasionante novela del siglo XIX se tratase. *Barbarroja* es una colección de relatos, un largometraje que contiene cortometrajes, cada uno de ellos apasionante en sí mismo y bien integrado en la totalidad del film. Ese hospital japonés de finales del periodo Tokugawa constituye un microcosmos, un compendio de la condición humana, con todas sus miserias y sus bondades¹⁹.

Como el samurái o el caballero andante que lleva dentro, también Barbarroja rescatará a una princesa de la cueva del dragón. Se trata de una adolescente, recogida y explotada en

¹⁶ Cf. Stuart Galbraith IV, *Op. cit.*, p. 359.

¹⁷ Vid. Andrés Expósito et al., *Op. cit.*, pp. 166-168.

¹⁸ Cf. Diego Gracia, *Médicos en el cine: dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*, Editorial Complutense, Madrid, 2006, pp. 101-108.

¹⁹ Cf. Donald Richie, *Op. cit.*, pp. 171-172.

un burdel, que sufre serios trastornos mentales. El doctor se enfrentará a los matones de tan dudoso establecimiento en una crujiente escena de acción que hace las delicias de quienes practican jiu-jitsu, al tiempo que produce grima en los espectadores más sensibles. Con el conocimiento de causa que le da el ser médico y la habilidad de un consumado artista marcial, irá dislocando las articulaciones precisas y golpeando en los puntos más sensibles hasta reducir e inmovilizar a toda la tropa de la perversa *madame*. Toshiro Mifune en estado puro.

Pero la princesa aún seguirá atrapada en la oscuridad de la caverna de su propia mente. Gravemente herida en el alma, enclaustrada en el miedo. Con infinita paciencia, dando lugar a algunas de las escenas más tiernas jamás filmadas por Kurosawa, el doctor Barbarroja irá sacando a la niña de su terrorífico ensimismamiento. A esa tarea se sumará un Yasumoto, que por fin ha aceptado ponerse el uniforme, cada vez más impresionado por la altura moral y la capacidad sanadora de su mentor. Ahora se da cuenta de que al llegar al hospital también él estaba gravemente enfermo... de egoísmo, petulancia, vanidad...²⁰

5. Aún no (*Madadayo*, 1993)



El guión de la última película que rodara Kurosawa está basado en las memorias de Hyakken Uchida (1889-1971), profesor de alemán y escritor. Comienza la película con su

²⁰ Cf. Charles Tesson, *Op.cit.*, pp. 60-62.

última clase; en plena Segunda Guerra Mundial, y pese al enorme aprecio que le tienen sus alumnos, decide retirarse de la docencia para dedicarse a la literatura. La trama subsiguiente es de una enorme simplicidad. Algunos de sus antiguos alumnos le seguirán visitando, aprendiendo de él, disfrutando con sus ingeniosas ocurrencias y ayudándole en sus sucesivas mudanzas: su casa es bombardeada y se traslada a otra que es poco más que una habitación, su ermita, como él la llama; finalmente sus discípulos le construirán una nueva morada que hasta tiene un pequeño lago, capricho del profesor.

Anualmente se impondrá la costumbre de celebrar su cumpleaños con una fiesta. Una cita catártica y esperanzadora durante la cual llevan a cabo una especie de ceremonia consistente en que los antiguos alumnos le preguntan al profesor si ya está listo para dejar esta vida, a lo que él responde a gritos: ¡Madadayo! (aún no)²¹. En el transcurso de la última de esas fiestas, el profesor cumplía setenta y siete años, unos niños le acercan una tarta y él les da el siguiente consejo: “Por favor, buscad algo en la vida que seáis capaces de valorar, y cuando lo encontréis, trabajad y esforzaos por ello, poned vuestra alma, porque ese será vuestro gran tesoro particular. Ya sabréis qué queréis, pero tendréis que trabajar y esforzaros mucho para que ese tesoro sea precioso a los ojos de los otros. Será vuestra profesión, en ella pondréis todo vuestro corazón y demostraréis vuestro verdadero valor”²².

El chispeante profesor Uchida es la antítesis del insípido funcionario Watanabe. Mientras Watanabe ha sido el gris y modélico empleado público que está a punto de batir el récord de puntual asistencia al trabajo, el profesor no tiene reparos en admitir delante de sus alumnos un miedo escénico que le conduce a fumarse varios cigarrillos antes de comenzar cada clase, motivo por el cual sus retrasos son crónicos. Watanabe es abstemio, ahorrador, previsor. El profesor Uchida bebe sake, canta, busca ocasiones para organizar un banquete e invitar a sus antiguos alumnos. Watanabe es un muerto, no tiene vicios ni comete errores porque sencillamente se mantiene al margen de la vida. A Uchida le trastorna profundamente la pérdida de su gato, Watanabe no se inmuta cuando le informan de que un problema en la canalización de los desagües públicos está causando molestias y enfermedades a la pobre gente del barrio. Uchida es imperfecto, porque está vivo, pero

²¹ Vid. Cf. Stuart Galbraith IV, *Op. cit.*, pp. 574-582. / Cf. también Charles Tesson, pp. 83-85. / Vid. Andrés Expósito et al., *Op. cit.*, pp. 184-186.

²² Akira Kurosawa, *Madadayo* ..., 1:57:06 – 1:57:48.

quienes le conocen, dicen que es de oro. Watanabe es tan intachable como inútil, una momia, un cadáver que comenzará a resucitar al acercarse su final.



Y en ese final sí que se asemejan los dos personajes. En ambos se realiza más un des-nacer que un morir. Watanabe, columpiándose en el parque infantil; Uchida, soñando que regresa a la infancia. Dando lugar a un fenómeno curioso, poético y neurológico a un tiempo, los recuerdos en la mente de los ancianos parecen ir borrándose como en una cuenta atrás que busca ese cero que, según la mística zen, coincide con el infinito. Des-naciendo progresivamente, siendo cada vez más jóvenes en su memoria, evocan vívidamente escenas de su juventud y de su infancia, mientras que les resulta imposible decir qué estuvieron haciendo cinco minutos antes. Al final vuelven a ser niños, y la muerte es su des-nacer. Un nuevo comienzo, una nueva vida. Estremece contemplar cómo Kurosawa filmó ese instante para nosotros. En la última secuencia de su dilatada carrera cinematográfica, el profesor Uchida muere mientras sueña que es un niño que corre por el campo gritando “¡madadayo!”; otros niños le reclaman desde la lejanía, pero él se resiste a ir con ellos y se esconde en un montón de paja. La luz cambia, se vuelve dorada, dulce, acogedora. El niño asoma la cabeza, sale de su escondite, se queda mirando al cielo, que Kurosawa ilustra con bellísimas pinturas abstractas salidas de su propia paleta. Sinuosas nubes en tonos pastel, maravillosos rosas que mutan en verdes y violetas fluorescentes, composiciones verdaderamente celestiales, como esa luz de la que hablan quienes han experimentado los umbrales de la muerte. Otro círculo se cierra para volver a abrirse. El director de cine que en su juventud quiso ser pintor retoma su vocación inicial para

decirnos no “hasta siempre”, sino “¡madadayo!”. No, aún no. Kurosawa no morirá mientras haya aficionados al buen cine, la belleza y las hondas reflexiones morales.

FILMOGRAFÍA

Las notas a pie de página correspondientes a *Vivir* y *Madadayo* hacen referencia a la edición en DVD distribuida por Filmax (Colección *Maestros del cine japonés*, 3ª edición).

UN DOMINGO MARAVILLOSO (SUBARASHIKI NICHİYŌBI, 1947)

Mainichi Film Award, 1948: Mejor director y mejor guión

Ficha técnica: **Japón**. Dirección y montaje: **Akira Kurosawa**. Producción: **Shojiro Motoki para Toho Film**. Guión: **Keinosuke Uegusa y Akira Kurosawa**. Fotografía: **Asakazu Nakai**. Música: **Tadashi Hattori y la Sinfonía inacabada de Franz Schubert**. Dirección artística: **Kazuo Kubo**. **Blanco y negro**. Duración: **108 minutos**.

Ficha artística: **Isao Numazaki** (Yuko), **Chieko Nakakita** (Masako), **Ichiro Sugai** (Yamiya, el hombre del mercado negro), **Midori Ariyama** (Sono, su amante), **Masao Shimizu** (el propietario del salón de baile), **Atsushi Watanabe** (Yamamoto), **Aguri Hidaka** (la bailarina), **Toshi Mori** (un viejo), **Tokuji Kobayashi** (el hombre con la cara desfigurada), **Ichiro Namiki** y **Toppa Utsumi** (fotógrafos).

VIVIR (IKIRU, 1952)

Premio del Jurado en el Festival Internacional de Berlín, 1954. Premio David O'Selznick Golden Laurel, 1961.

Ficha técnica: **Japón**. Dirección: **Akira Kurosawa**. Producción: **Shojiro Motoki para Toho Film**. Guión: **Shinobu Hashimoto, Hideo Hoguni y Akira Kurosawa**. Fotografía: **Asakazu Nakai**. Música: **Fumio Hayasaka**. Dirección artística: **Takashi Matsuyama**. Montaje: **Koichi Iwashita y Akira Kurosawa**. **Blanco y negro**. Duración: **143 minutos**.

Ficha artística: **Takashi Shimura** (Kenji Watanabe), **Makoto Kobori** (Kiichi Watanabe, hermano de Kenji), **Nobuo Kaneko** (Mitsuo Watanabe, hijo de Kenji), **Nobuo Nakamura** (teniente de alcalde), **Atsushi Watanabe** (el paciente), **Masao Shimizu** (el médico), **Isao Kimura** (médico asistente), **Yonosuke Ito** (el escritor), **Shinichi Himori** (Kimura), **Haruo Tanaka** (Sakai), **Minoru Chiaki** (Noguchi), **Miki Odagiri** (Toyo), **Bokuzen Hidari** (Ohara), **Minosuke Yamada** (Saito), **Kamatari Fujiwara** (el jefe Ono).

BARBARROJA (AKAHIGE, 1965)

Copa Volpi al mejor actor a Toshiro Mifune en el Festival Internacional de Cine de Venecia, 1965. Espiga de Oro al mejor largometraje en la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, 1967.

Ficha técnica: **Japón.** Dirección y montaje: **Akira Kurosawa.** Producción: **Tomoyuki Tanaka** y **Ryuzo Kikushima**, para **Kurosawa Films** y **Toho Films.** Guión: **Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Masato Ide** y **Akira Kurosawa**, basado en la novela *Akahige shinryordan* de Shugoro Yamamoto. Fotografía: **Asakazu Nakai** y **Takao Saito** (Tohoscope). Música: **Masaru Sato.** Dirección artística: **Yoshiro Muraki.** **Blanco y negro.** Duración: **185 minutos.**

Ficha artística: **Toshiro Mifune** (Kyojio Niide, "Barbarroja"), **Yuzo Kayama** (Noboru Yasumoto), **Chishu Ryu** (padre de Noboru), **Kinuyo Tanaka** (madre de Noboru), **Yoko Naito** (Masae, la novia), **Ken Mitsuda** (padre de la novia), **Yoshio Tsuchiya** (Handayu Mori), **Tatsuyoshi Ehara** (Genzo Tsugawa), **Reiko Dan** (Osugi), **Kyoko Kagawa** (la mujer loca), **Kamatari Fujiwara** (Rokusuke), **Akemi Negishi** (Okuni), **Tsutomu Yamazaki** (Sahachi), **Miyuki Kuwano** (Onaka), **Eijiro Tono** (Goheiji), **Takashi Shimura** (Tokubei Izumiya), **Terumi Niki** (Otoyo), **Haruko Sugimura** (Kin), **Yoshitaka Zushi** (Chobo).

AÚN NO (MADADAYO, 1993)

Ficha técnica: **Japón.** Dirección y guión: **Akira Kurosawa**, basado en las memorias de Hyakken Uchida. Producción: **Yasuyoshi Tokuma, Gohei Kogure, Yo Yamamoto** y **Yuzuo Irie**, para **Daiei, Dentsu** y **Kurosawa Productions.** Fotografía: **Takao Saito** y **Masaharu Ueda.** Música: **Shinichiro Ikebe.** Dirección artística: **Yoshiro Muraki.** Montaje: **Ryusuke Otsubo, Etsuko Mikami** y **Masaru Muramoto.** **Color.** Duración: **134 minutos.**

Ficha artística: **Tatsuo Matsumura** (Hyakken Uchida), **Kyoko Kagawa** (su mujer), **Hisashi Igawa** (Takayama), **Joji Tokoro** (alumno), **Masayuki Yui** (Kiryama), **Akira Terao** (Sawamura), **Asei Kobayashi** (Kameyama), **Takeshi Kusaka** (Kobayashi).

BIBLIOGRAFÍA

BAZIN, André, "Vivir", *El cine de la crueldad*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977, pp. 211-215. (Reseña crítica originalmente publicada en *Cahiers du Cinéma*, marzo de 1957).

EXPÓSITO, Andrés, GIMÉNEZ SORIA, Carlos y PUIGDOMÈNECH, Jordi, *Akira Kurosawa. La mirada del samurái*, Ediciones JC, Madrid, 2010.

GALBRAITH IV, Stuart, *La vida y películas de Kurosawa y Mifune. El Emperador y el Lobo*, T&B Editores, Madrid, 2005.

GRACIA, Diego, *Médicos en el cine: dilemas bioéticos : sentimientos, razones y deberes*, Editorial Complutense, Madrid, 2006.

KUROSAWA, Akira, *Autobiografía (o algo parecido)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

RICHIE, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984.

TESSON, Charles, *Akira Kurosawa*, El País, Madrid, 1998.

TORRES, Sara, "¿Vivir?", *Especial Akira Kurosawa, Nosferatu: revista de cine*, números 44-45, Donostia Kultura, San Sebastián, 2003, pp. 156-159.

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Akira Kurosawa*, Cátedra, 1992.

MANUEL ARIZA CANALES ejerce la docencia en la Comunidad de Madrid. Se doctoró en Historia Moderna con una tesis sobre el pensamiento político de Francisco de Quevedo. Entre sus publicaciones de carácter científico cabe destacar la monografía *Retratos del príncipe cristiano. De Erasmo a Quevedo* (Universidad de Córdoba, 1995). Asimismo colabora asiduamente en el suplemento cultural del diario *Córdoba, Cuadernos del Sur*, que fue galardonado con el *Premio Nacional de Fomento de la Lectura* correspondiente al año 2009. Su interés por las relaciones entre sociedad y cultura le ha llevado a participar en numerosos congresos.