

## EL CINE JAPONÉS Y KUROSAWA

**Ricardo Bedoya (\*)**

El cine japonés empezó a ser conocido en Occidente cuando «Rashomon», de Akira Kurosawa, ganó el primer premio del Festival de Cine de Venecia en 1951. Ese León de Oro fue el impulso que le permitió salir de su aislamiento fílmico; aislamiento provocado por la incapacidad industrial para exportar su producción y no por razones de calidad, ya que el del Japón siempre fue un cine espléndido. En ese momento se descubrieron afuera las películas de Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Teinosuke Kinugasa, Kon Ichikawa, Hiroshi Inagaki, Masaki Kobayashi, Tadashi Imai, hasta entonces insulares.

Y es que a lo largo de su historia el cine japonés se desarrolló en condiciones de relativa inferioridad industrial y tecnológica. Algunos historiadores afirman que mediaron por lo menos diez años de retraso entre los logros de las industrias europeas y norteamericana y el cine japonés. Ese desfase no sólo produjo un retraso material sino también la inadecuación a las reglas sintácticas y dramáticas que los cines occidentales impusieron como modelo canónico de la realización fílmica en el mundo.

Así, por ejemplo, razones culturales impidieron que las mujeres encarnaran personajes o cumplieran todo tipo de roles dramáticos en los filmes japoneses hasta mediados de los años veinte. Los papeles femeninos eran interpretados por personajes varones denominados **oyama**. Este transvestismo le dio al cine silente del Japón aires de convención y ritualidad muy marcados. Al sacrificar la naturalidad y la autenticidad en la representación (productos del naturalismo y espontaneidad convertidos en códigos expresivos fundamentales de los cines occidentales que se forjaron hasta 1915, aproximadamente) el cine japonés se mantuvo atado a raíces teatrales muy antiguas, equivalentes de alguna manera a las del teatro isabelino, donde los hombres también desempeñaban los roles femeninos.

Ello condicionó la percepción de los espectadores japoneses, que educaron su relación con el cine a partir de esa aceptación de códigos no naturalistas de representación.

Por otro lado, el cine japonés silente solía usar narradores para

explicar los detalles de los filmes a la audiencia. Se les llamaba **benshi**. Parados al lado de la pantalla, los **benshis** explicaban las películas con palabras y conceptos pero también apelando a gestos y sonidos propios de un código de comunicación no verbal muy elaborado y con muchas raíces en la cultura japonesa. La presencia del **benshi** suprimió la necesidad de incluir intertítulos y permitió que el cine japonés desarrollara una retórica fílmica distinta a la fundada por el norteamericano D.W. Griffith, gran padre de la sintaxis del cine, forjada en películas como «El nacimiento de una nación» e «Intolerancia».

Se dice que el comentario del narrador o **benshi** era una convención derivada del teatro Kabuki. Lo cierto es que los filmes se volvieron dependientes de un interlocutor humano, lo que trajo consigo la convicción de que el cine tenía un discurso convencional que confiaba parte de su expresividad a una voz ajena a la ficción, exterior a la proyección, manifestada a modo de un «**stream of consciousness**» generado más allá de los marcos de la historia fílmica. Lo que, por cierto, contradecía la concepción cerrada, autónoma, definitiva de las películas occidentales, que se explicaban por las imágenes y los textos incorporados como partes de ellas.

Además, mientras el cine occidental consolidó su forma expresiva a partir de la transacción entre un guión escrito y su realización, el cine japonés se basó en estilizaciones de sus artes visuales y teatrales. No sólo el **oyama** y el **benshi** llegaron del teatro, sino también la distinción entre dos tipos de protagonistas. Uno fue el **tateyaku**: héroe fuerte, impulsivo, poderoso y viril como Toshiro Mifune; el otro fue el más frágil **nimaime**, es decir el segundo protagonista del Kabuki, que hacía las veces de un ser dubitativo. Muchas películas japonesas del período clásico están basadas en la oposición entre estos personajes, repetida una y otra vez, con la regularidad de una convención genérica.

Las películas japonesas siempre se agruparon en géneros y ciclos. La división genérica básica se da entre los **jidai-jeki**, que son los filmes ambientados en el pasado histórico, por lo general en el período feudal antes de la restauración Meiji, y los **gendai-jeki**, que son filmes sobre la vida contemporánea. Al interior de estos grandes géneros se dan muchos subgéneros. Por ejemplo, el **jidai-jeki** trata diferentes períodos y eras de la historia japonesa, como «Rashomon», que transcurre durante el siglo XII, o acaso las obras maestras de Kenji Mizoguchi, como «Ugetsu Monogatari», «Los amantes crucificados» o «El intendente

Sansho». A su turno, los **gendai-jeki** presentan retratos de costumbres sociales, retratos familiares, cintas de **yakuza** -es decir de gangsters-, o comedias juveniles ambientadas en épocas actuales.

Esas tradiciones, pero también algunas de esas variedades genéricas, murieron lentamente (los **oyama** se pusieron en huelga en 1922 cuando percibieron que serían reemplazados por mujeres, mientras que los **benshi** desaparecieron con la llegada del sonido, hacia 1928), pero dejaron huellas más o menos profundas al interior de la industria fílmica japonesa y también afuera. A los ojos de un espectador occidental, el cine japonés tuvo siempre los rasgos de un cine remoto, lleno de convenciones extrañas y con una manera peculiar de enfrentar la realidad.

En efecto, buena parte del cine clásico japonés -sobre todo el realizado antes de la segunda guerra mundial- capturó o filmó la realidad desde una posición frontal casi imperturbable, que rehuía la oblicuidad de la mirada propia del cine occidental. Las tradicionales tomas largas y sostenidas del cine japonés muestran a los actores formados en grupos mientras conversan o discuten. Es raro ver en ellas un diálogo filmado en plano-contraplano, es decir mediante la sucesión alternativa de los rostros de los interlocutores, que es el modo central de articulación dramática de una interlocución en el montaje del cine occidental. Eso explica la impresión de lentitud expositiva que provocan esas películas a los ojos de un espectador educado en las convenciones mucho más dinámicas (encuadres variados en tiempo, tamaño y distancia; multiplicación de ángulos de toma; sucesión intensa de planos de diversa escala) del cine norteamericano.

En la extinción de esas tradiciones jugó un papel central la llegada del sonido y luego de la segunda guerra mundial. Al acabar la guerra las fuerzas de ocupación americanas prohibieron el tratamiento de algunos temas, sobre todo los vinculados a asuntos ambientados en el período militarista feudal, a la vez que fomentaban las cintas de exaltación de los valores de la vida

democrática.

En ese momento el cine japonés se abrió a diversas influencias y tradiciones venidas de otros lados. Y ello coincidió con el florecimiento de muchas cinematografías occidentales. El brote de juventud y novedad, impulsado ya por los neorrealistas italianos desde 1945, condujo hacia nuevas experiencias y sensaciones.

Las inquietudes intelectuales de la posguerra se sintieron en la aparición de filmes rodados en las calles y con equipamiento ligero. La industria cinematográfica japonesa aprovechó la apertura de nuevos mercados para filmes de origen diverso y sin capitales norteamericanos en su producción.

La década de los cincuenta se convirtió en una era muy rica y variada. Floreció la industria y maduró la expresión de varios directores entre los que destacó Akira Kurosawa (nacido en Tokio, 1910). Akira Kurosawa es el director japonés más conocido en Occidente. No sólo porque recibió influencias del cine francés, de la literatura inglesa y rusa, y de directores norteamericanos como John Ford, William Wyler o George Stevens. También porque trabajó dentro de la cobertura ofrecida por los **Jidai-jeki** y **Gendai-jeki**, esas vertientes dramáticas tradicionales del Japón, pero impuso a su interior un tratamiento cercano al del cine de géneros occidental. Una cinta como «Los siete samurais» está muy cerca del **western** y tomó los códigos de la iluminación y la escenografía expresionistas del cine negro en películas como «Perro rabioso».

Los premios otorgados a «Rashomon» no sólo reivindicaron el valor de un cine que había perdido su autoestima con la derrota bélica; también fueron el reconocimiento a un director como Kurosawa que apostaba por la búsqueda formal al contar una historia criminal a través de las cuatro versiones diferentes de los hechos ofrecidas por sendos testigos. Hubo también un efecto de reconocimiento cultural en la concesión de esos premios por el jurado veneciano y el de otros festivales: como Pirandello y Faulkner, «Rashomon» trataba el viejo tema de la relatividad de la verdad y lo ilusorio de las apariencias.

Pero Kurosawa también deslumbró por sus películas de **samurais**. Las más celebradas fueron «Los siete samurais», «La fortaleza escondida» y «Yojimbo». La primera es una variación del tema clásico de la lucha de los campesinos contra los grandes propietarios agrícolas que también reconocemos en el cine del Far West norteamericano. Con la diferencia de que en el film de Kurosawa se enfrentan los campesinos contra los bandidos que amenazan la prosperidad de la aldea. Y como en el **western**, en esta cinta vemos la preparación bélica de un grupo de especialistas, el adiestramiento para el combate y el desarrollo de un código de lealtades grupales. A su turno, «Yojimbo» es la historia del espadachín contratado que llega a un pequeño pueblo desgarrado por la lucha entre dos facciones criminales y termina

por derrotar a ambas partes. Una matriz argumental en la que se reconoce el fundamento de «Por unos dólares más» y «Por un puñado de dólares», las películas de Sergio Leone que lanzaron a la fama a Clint Eastwood. El estilo épico y dinámico de Kurosawa influyó en muchas películas norteamericanas posteriores, desde «Los 7 magníficos», de John Sturges hasta «Guerra de las galaxias» cuya trama, según lo reconoció el propio George Lucas, está derivada de «La fortaleza escondida». Su influencia llegó también a América latina, donde el brasileño Glauber Rocha llevó la mitología samurai al nordeste de su país en cintas como «Dios y el diablo en la tierra del sol» y «Antonio das Mortes».

Dentro de esa misma línea de **jidai-jekis** o filmes de época, Kurosawa adaptó dos clásicos dramáticos occidentales, «Macbeth» de Shakespeare y «Los bajos fondos» de Máximo Gorki. En ambos casos trasladó las historias originales a momentos diversos de la historia japonesa. Su adaptación de Shakespeare se llamó «Trono de sangre» y es uno de sus filmes más potentes desde el punto de vista de la concepción visual. Otra versión de Shakespeare es «Ran», una adaptación de «El rey Lear» convertida en un drama íntimo pero también en un filme épico y estilizado que, como «Kagemusha, la sombra del guerrero», evoca las imágenes del apocalipsis bélico, variantes de las hecatombes de Hiroshima y Nagasaki que tanto lo marcaron y cuya memoria está en la base de varios episodios de su película «Sueños» y en «Rapsodia de Agosto».

Y es que para Kurosawa los filmes de samurais o las cintas de época, sus **jendai-jeki**, fueron también un pretexto para hablar de la actualidad y acercarse a la realidad social japonesa. Esa realidad que se hacía cada vez más porosa, más abierta a las influencias culturales traídas por las fuerzas vencedoras de la segunda guerra mundial. Las imágenes, los ritmos, las texturas del cine de Kurosawa dan cuenta de la mixtura entre tradiciones muy particulares de su país y su diálogo o contraste con los modelos narrativos occidentales. Desde el **western** que asimila la tradición del relato caballeresco y lo aclimata al mundo de los pioneros y los conquistadores del nuevo mundo americano, hasta los arquetipos del poder y la miseria, de la ambición y la pasión que modelaron Shakespeare y Gorki.

Lo mismo ocurre con una película como «Vivir», que es la historia de la agonía de un viejo funcionario público que está enfermo de cáncer y del recuerdo de su figura, luego de la muerte. «Vivir» es, como lo dice el crítico francés Jacques Lourcelles, la más

occidental de sus películas: por la noción de itinerario recorrido, que es a la vez una ruta de aprendizaje moral, pero también por la búsqueda de los cambios permanentes de tono que pasa de la alegría explosiva, «de la fuerza salvadora en la desesperación, que evoca a Henry Miller», a un sentido claro de lo melodramático.

Mucho se ha discutido sobre el carácter pro-occidental del cine de Kurosawa. En Japón se le reprochó esa característica. Lo cierto es que el cine de Kurosawa es producto de un momento específico de apertura de una industria cerrada a los aires del tiempo. A caballo entre sus tradiciones y las fuentes de su formación cultural, Kurosawa alternó el dinamismo de la acción dramática y el enfoque humanista de sus temas. Y esa alternancia se encuentra por igual en sus películas épicas feudales como en sus dramas modernos como «Dodes'kaden». Fascinado por los problemas sociales describió de modo realista las conductas de la gente, pero nunca perdió de vista que el cine es también una forma de entretenimiento. Por eso algunas de sus películas combinan la acción física y el humor, el espectáculo y la tragedia. Pero lo que le interesó sobre todo es tratar la dimensión casi lacerada de personajes enfrentados a destinos hostiles, desconocidos, sea a causa de la vejez, la enfermedad, la naturaleza agreste, o a un entorno violento, como puede verse en películas como «Madadayo», «Vivir», «Dersu Uzala» o «Dodes'kaden». Y esos son motivos universales que relativizan cualquier diferencia insalvable de comprensión entre dos culturas.

(\*) Crítico de Cine en El Dominical de El Comercio y profesor de la Universidad de Lima.

Foto 3: Inspirado en los westerns clásicos de los 30 y 40, el estilo épico de Kurosawa influyó, a su vez, al spaghetti-western de Sergio Leone que hicieron famoso a Clint Eastwood, o a John Sturges, director de **Los 7 magníficos**. En la foto, **La pandilla salvaje**, caminando hacia la batalla final. Film de Sam Peckinpah.