



Los dibujos de Akira
Kurosawa

LA MIRADA DEL SAMURÁI

黒澤明



AKIRA KUROSAWA : *Muerte de Yamagata Masdake*, la bandera del fuego [dibujo para *Kagemusha*, la sombra del guerrero, 1980]

Los dibujos de Akira
Kurosawa
LA MIRADA DEL SAMURÁI

黒澤明

DEL 6 DE ABRIL AL 12 DE JUNIO DE 2011

.TF. EDITORES

MUCC
ABC

FUNDACIÓN COLECCIÓN ABC

PRESIDENTA

María Soledad Luca de Tena

VICEPRESIDENTE

Enrique Ybarra

PATRONOS

Catalina Luca de Tena

Diego del Alcázar

José María de Areilza

Pedro José González-Trevijano

Juan Carlos Guerra

Fernando Satrústegui

Víctor Urrutia

José Manuel Vargas

Santiago de Ybarra

SECRETARIO

Emilio José de Palacios

DIRECTORA

Inmaculada Corcho

ÁREA DE EXPOSICIONES

Jimena Aguirre

Lucía Báez

ÁREA DE ACTIVIDADES CULTURALES

Álvaro Rodríguez

FUNDADORES

ABC vocento

PATRONOS DE HONOR



Comunidad de Madrid



madrid

PATROCINAN

FUNDACIÓN
MUTUA MADRILEÑA



NO sabemos si primero fue el sueño o la vigilia del samurái, lo que sí hemos descubierto es que en Akira Kurosawa primero fue el dibujo y después la película, dos campos que demuestran sin competencia la genialidad creativa de este autor. Un simple paseo por las imágenes de la exposición *La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa* lo demuestra.

Muchas veces recordamos aquellos torpes primeros pasos de la fotografía que pretendía parecer pintura o las primeras escenas filmadas que semejaban actuaciones teatrales contempladas desde un único punto de vista, la pátina de lo pictórico lo petrificaba todo, evitando que la volumetría de la imagen real y el movimiento de los actores salieran del papel y del marco para agilizar las historias que se representaban. Por el contrario, cuando descubrimos los *storyboards* de Akira Kurosawa percibimos que líneas y manchas sobre el papel llevan impresa desde su origen la esencia del movimiento cinematográfico con tanta intensidad que el ojo a veces cree percibir el fotograma siguiente.

La figura de Akira Kurosawa y sus películas son de sobra conocidas. Todos guardamos en nuestra memoria algunas de sus imágenes, que ya forman parte de nuestro universo visual; por eso es más sorprendente descubrir al Kurosawa dibujante que presenta sus sueños, trazándolos de forma rápida, intuitiva y gestual. El creador parece desatar todos sus instintos y refleja sus motivos e influencias preferentes —así se aleja de la estética oriental y dibuja a la manera de los expresionistas, con los prototipos occidentales que tanto valoró—, busca puntos de vista diferentes y encuadres insospechados que las técnicas cinematográficas le permitirán perfeccionar y completar.

Conocida y vista la obra cinematográfica de Kurosawa, es un lujo poder escudriñar su creación más directa e íntima, como estos dibujos que abren la programación temporal del Museo ABC. Esta primera exposición, ajena a los fondos de la Colección ABC, marca uno de los objetivos del Museo: valorar y difundir la importancia del dibujo y la ilustración en todos sus campos. Qué mejor inicio que la rica e impactante mirada del samurái para disfrutar y entender el proceso creativo de un artista que imaginaba, daba forma con los pinceles y eternizaba sus sueños en las películas.

Desde el Museo ABC estamos orgullosos de poder despedir el Año Kurosawa con la presentación de esta magnífica colección, y agradecemos a HoriPro la confianza que ha puesto en el recién inaugurado Museo ABC como sede de la muestra en Madrid. Gracias también al equipo de Cultural Affairs por saber centrar en cada momento el complicado trabajo de realización y producción de la exposición.

Año Kurosawa en España

JESÚS SANZ ESCORIHUELA

Director general de Casa Asia

EL Año Kurosawa ha sido para Casa Asia motivo para unir fuerzas con todas aquellas instituciones y centros de la sociedad civil que han querido recordar a esta figura universal de la historia del cine del siglo xx, aprovechando la ocasión que brindaba el centenario de su nacimiento para agrupar todas las iniciativas que se fueron incentivando para la celebración de este año y tratar de crear foros de reflexión no sólo sobre el cineasta y su obra, sino también sobre las implicaciones éticas y estéticas de su producción cinematográfica. Akira Kurosawa (1910-1998) fue el gran introductor del cine japonés en Occidente, y por consiguiente su descubrimiento supuso el de un país que se recuperaba de la destrucción causada por las bombas de Hiroshima y Nagasaki que pusieron fin a la II Guerra Mundial. Fue, y sigue siendo, uno de los grandes maestros que proyectó su fascinación por Shakespeare o Tolstoi, Gorki y Dostoievski, como claves del pensamiento occidental en la elaboración de algunos dramas históricos de ficción, transformándola en imágenes inolvidables como las que se perciben en *Trono de sangre*, inspirada en *Macbeth*, o en *Ran*, donde se deja ver la sombra de *El rey Lear*.

Los referentes en los que se apoya su trayectoria cinematográfica se encuentran en las manifestaciones verbales recogidas en diferentes entrevistas, donde Kurosawa expresó cómo entendía el cine y cuál era el proceso por el que formulaba la idea original y la estructura narrativa. Para este cineasta, el guión era el principio de todo, porque consideraba que sólo con un buen guión se podía llegar a hacer una buena película. Kurosawa siempre reclamó su identidad en tanto que ciudadano japonés contra aquellos que llegaron a considerarle más occidental que asiático en los momentos más difíciles de su carrera cinematográfica. «Sólo puedo pensar como un japonés, que es lo que soy, y hacer un cine honesto que, tratando de ser universal, debe tener un sentido para los japoneses. Es quizá por este motivo por el que mi cine conmueve y gusta a los extranjeros», decía en una entrevista.

La vida y la obra de Kurosawa actualizan el sentido de la memoria individual y colectiva, por cuanto instruyen y nos hacen saber cuál es el valor real de su producción cinematográfica y del testimonio que ésta comporta en cada uno de los períodos que atraviesa. De hecho, Kurosawa escribía el cine, entendiendo esto como una manera de hacer cine, porque su obra alcanza a tener un valor literario, sea por inspirarse en la literatura o porque debe a la literatura el carácter

narrativo que caracteriza sus producciones. Lo primero siempre fue para él la escritura, por su capacidad para ordenar y estructurar las ideas dispersas que se aglomeran antes de emprender un proyecto. Él hablaba de la necesidad imperiosa de aislarse del mundo encerrándose en un hotel hasta que conseguía tener una idea general de la intriga y empezaba a vislumbrar el desenlace. Así desarrollaba su poética, dando vida a sus personajes y fabricando los relatos como si se tratara de composiciones perfectas, en las que la alternancia de los silencios y el texto genera sólidas estructuras narrativas.

La razón de esta breve presentación es la exposición que se inaugura en la sede del Museo ABC de Dibujo e Ilustración, *La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa*, que cuenta con 120 originales de los *storyboards* correspondientes a las seis últimas películas del cineasta y fragmentos de su cinematografía, y con 25 carteles publicitarios, entre otros materiales. El proyecto culmina el Año Kurosawa, cuya celebración se inició el 23 de marzo de 2010 y se prolongará hasta la misma fecha de 2011. Las actividades que se han programado conjuntamente en el transcurso de este período de tiempo demuestran el interés suscitado en España por este cineasta y el conocimiento que se ha tenido y se sigue teniendo de su filmografía en la actualidad. La Fundación Japón, el Festival de Cine de las Palmas, la cita de la Seminci en Valladolid, la Universidad Católica San Antonio de Murcia, la Filmoteca de Catalunya, la Filmoteca Española, la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), la Filmoteca del Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC), el Centro Social Universitario de la Universidad de Murcia, la Filmoteca Asturiana, el Centro Film Historia de la Universidad de Barcelona, el Festival de Cines del Sur de Granada, el Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, el Seminario de Estudios Asiáticos de la Universidad de Granada, el Festival de Cine Europeo de Sevilla, el Centro Cultural Hispano-Japonés de la Universidad de Salamanca, la Universidad Complutense de Madrid, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y Casa Asia han contribuido con el Museo ABC de Dibujo e Ilustración a dar contenido a un merecido homenaje, que ha superado con creces el que se le ha hecho en otros países.

Cabe esperar que, tanto la exposición mencionada que acogerá el Museo ABC como todos los programas de actividades —talleres, seminarios y pases de la filmografía de Kurosawa—, hayan incentivado la reflexión sobre un medio de comunicación de masas por excelencia como el cine y los usos que se pueden hacer del mismo. Cuando menos no sólo se habrá recuperado esta figura universal que luchó toda su vida por acercar culturas y eliminar las fronteras que dividen a la humanidad, sino que se habrá conseguido actualizar una obra y las narrativas que han dado pie a su configuración. De hecho, toda la obra de Kurosawa sin excepción está traducida al castellano, lo que supone la divulgación que su extensa filmografía ha alcanzado. No se cansaba de repetir lo difícil que era hacer cine, pese a ser para él una aventura vital apasionante, porque mediante el cine expresó siempre lo que sentía y pensaba, aunque evitara por todos los medios que su vida personal apareciera directamente en escena, prefiriendo ocultarse para no ser descubierto.

Akira Kurosawa: ayer, hoy y mañana	
JOSEP MARIA CAPARRÓS	11
Akira Kurosawa: la lección del maestro	
ANDRÉS EXPÓSITO	
CARLOS GIMÉNEZ SORIA	
JORDI PUIGDOMÈNECH	15
El arte de Akira Kurosawa: un comentario	
JAMES GOODWIN	21
Akira Kurosawa, el emperador humanista	
ALDO TASSONE	31
La pintura en el cine y los <i>storyboards</i> de Akira Kurosawa	
JUAN PABLO BALLESTER	47
Los <i>storyboards</i>	
<i>Kagemusha, la sombra del guerrero</i>	50
<i>Ran</i>	78
<i>Los sueños de Akira Kurosawa</i>	114
<i>Rapsodia en agosto</i>	146
<i>Espera un poco</i>	152
<i>El mar que nos mira</i>	164
Biografía y filmografía	179
Selección bibliográfica	191

Akira Kurosawa: ayer, hoy y mañana

JOSEP MARIA CAPARRÓS

Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)

CON motivo del centenario del nacimiento de este gran cineasta oriental, se organiza en España la exposición titulada *La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa* a modo de homenaje conmemorativo.

Denominado en su propio país «el Emperador» del cine japonés, Akira Kurosawa (1910-1998) es el maestro que dio a conocer la cinematografía nipona al mundo occidental. Nacido en Tokio y descendiente de samuráis, estudió bellas artes en su ciudad natal y comenzó dedicándose a la pintura. En 1936 ingresó en los estudios cinematográficos Toho, donde empezó a trabajar como guionista y más tarde de ayudante del director Kajiro Yamamoto. Debutó como realizador en 1943, en plena II Guerra Mundial.

La crítica ha reconocido en él a un gran creador, de eminentes cualidades formales y honda temática existencial. Su obra posee, en efecto, profundidad filosófica, una sólida y original construcción dramático-expresiva y un estilo riguroso accesible también para públicos no orientales. Esa singular distinción estética hizo de Kurosawa durante muchos años una de las cumbres del cine de su país, incluso tras la aparición de la «nueva ola» japonesa.

Aunque tachado en ocasiones de sentimental y reaccionario a causa de ciertos rasgos nacionalistas, el maestro nipón supo realizar una síntesis ejemplar de elementos plásticos y escénicos del teatro *noh* y kabuki con otros psicológicos y sociales. Estos elementos, apreciables en los dibujos que hoy presentamos, se caracterizan por sus vigorosos encuadres y fuertes concepciones pictóricas, que también nos dan una pista de su admiración por Van Gogh.

Si en buena medida Akira Kurosawa llegó a ser más universalmente reconocido que otros directores clásicos japoneses (Kenji Mizoguchi, Hiroshi Inagaki, Kaneto Shindo, Masaki Kobayashi, Teinosuke Kinugasa e incluso Yasujiro Ozu) fue entre otras cosas por su excelente conocimiento de la técnica cinematográfica, con gran dominio del sentido del ritmo, del montaje corto, de la expresividad del blanco y negro y el color, y de la propia tradición

teatral. Su obra ha influido tanto a jóvenes autores japoneses como a numerosos cineastas norteamericanos (John Sturges, Martin Ritt, Francis Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas) y europeos (Sergio Leone).

Su primera obra maestra, *Rashomon* (1950), que ganó el León de Oro del Festival de Venecia y tuvo un *remake* hollywoodiense en 1964 (*Cuatro confesiones*, de Martin Ritt), supuso prácticamente la revelación de un gran cine japonés, al que hasta entonces se suponía sólo dedicado a historias de samuráis. A este respecto manifestó:

«Cuando recibí en 1951 el Gran Premio de Venecia me di cuenta de que hubiera sido mayor satisfacción, y para mí hubiera tenido más significado esta recompensa, si la obra hubiese enseñado algo del Japón contemporáneo, tal como había ocurrido en el caso de Italia con *Ladrón de bicicletas*. Todavía en 1959 sigo pensando lo mismo, porque en Japón se han realizado filmes contemporáneos que valen tanto como los de Vittorio de Sica, aunque continúen produciéndose películas históricas, buenas y malas, que en su mayor parte es todo lo que Occidente ha visto, y continúa viendo, del cine japonés.»

Cfr. su *Autobiografía*, cit. por Georges Sadoul, *Diccionario del Cine*, t. 1: *Cineastas*, Istmo, Madrid, 1977, p. 264.

Con *Rashomon* obtuvo también el Oscar de Hollywood a la Mejor Película Extranjera. Llegarían después otros filmes que se hicieron populares en todo el mundo gracias a su genio creador: *Los siete samuráis* (1954), que volvió a ganar en Venecia y asimismo tuvo un *remake* norteamericano en 1960 —*Los siete magníficos*, de John Sturges— igual que *El mercenario* (1961) lo tuvo con *Por un puñado de dólares*, de Sergio Leone en 1964; *Trono de sangre* (1957), su adaptación de *Macbeth*; *El infierno del odio* (1963), que relata un drama urbano, y... *Barbarroja* (1965), interpretado por el gran Toshiro Mifune. Pero seguramente fue la magistral *Vivir* (1952), soberbia meditación sobre la vida y la muerte, la que situó a Akira Kurosawa entre los grandes humanistas del cine (Chaplin, Orson Welles, Bergman, John Ford...). En esta obra, que en la votación de 1962 fue seleccionada entre las diez mejores películas de la historia del cine, apunta ya una visión desesperanzada de la condición humana, una postura existencial no trascendente que sin embargo reafirma el compromiso moral con los demás seres humanos.

El pesimismo que le atenazaba como autor acabaría conduciendo al maestro Kurosawa al callejón sin salida de *Dodeskaden* (1970), filme amargo cuya angustia se comunica al espectador, o a un cierto panteísmo en el caso de *Dersu Uzala* (1975). En los últimos años de su vida, aunque arruinado como productor, pareció haberse recuperado —también anímicamente— en una serie final de magistrales películas: *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980), producida por Francis Coppola y George Lucas —cuya *Guerra de las galaxias* (1977) está basada en *La fortaleza escondida* (1958), donde se evocaba el Japón feudal del siglo XVI—; *Ran* (1985), su original adaptación de *El rey Lear* shakespeariano; y el testamento cinematográfico que representa *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990), producida por Steven Spielberg. En este prodigioso filme el maestro nipón acaso aceptó la muerte como punto final, al tiempo que condenaba al hombre por el mal que había hecho al mundo actual en nombre del progreso. Por eso se aferró a la vida —«que es maravillosa», dijo— excluyendo otra clase de perpetuidad en la que no creía. Akira Kurosawa se movió, por tanto, dentro de una espiritualidad que combinaba el budismo zen con el sintoísmo.



Akira Kurosawa con
Francis Ford Coppola
y George Lucas, 1980

Cit. por Eduard Arumí,
«Abbas Kiarostami, el
director iraní por
excelencia», en *Film-
Historia*, vol. x, núm. 3,
2000, p. 125.

Aun así, antes de despedirse del cine, se abrió a cierta trascendencia al visionar la obra de otro maestro del séptimo arte, el iraní Abbas Kiarostami. Veamos lo que manifestó en el Festival de Tokio de 1994 el gran cineasta japonés:

«Es difícil encontrar las palabras justas para hablar de las películas de Kiarostami. Hay que ir a verlas y darse cuenta de que son simplemente maravillosas. Cuando Satyajit Ray murió, me quedé muy triste. Pero después de ver los filmes de Kiarostami pensé que Dios había enviado a la persona que hacía falta para reemplazarlo, y di gracias a Dios. Me pregunto por qué los países que tienen una larga historia cinematográfica me parecen menos buenos hoy, mientras los países que poseen una cultura cinematográfica más reciente son formidables. Es una pregunta que me planteo cuando veo las películas de Abbas Kiarostami.»

La exposición será el eje de las actividades nacionales para conmemorar el nacimiento de Akira Kurosawa. En estos bellos dibujos preparatorios de sus últimos filmes se funden la compleja iconografía oriental con la pintura impresionista que tanto admiraba —Van Gogh, Renoir, Cézanne— y son a la vez origen y síntesis constructiva del cine de Akira Kurosawa: una partitura plástica que prefigura el rodaje de la imagen en movimiento, y que ahora ponemos al alcance y contemplación de los cinéfilos y del gran público.

Produced by Masaichi Nagata

RASHOMON

Awarded the Grand Prize at the Venice Film Festival, 1951.

Awarded the Academy Award for Best Foreign Language Film, 1951.

TOSHIRO MIFUNE
MACHIKO KYO

Directed by

AKIRA KUROSAWA



DAIEI

Motion Picture Co., Ltd.



ヴェニス国際映画祭
グラン・プリ受賞に輝く

羅生門

三船敏郎・京マチ子・志村 喬・森 雅之
上田吉二郎・加東大介・千秋 実・本間 文子

監督 黒沢 明

原作 芥川竜之介・脚本 黒沢 明・橋本 忍・撮影 宮川一夫

大 映 映 画

Cartel de Rashomon, 1950

Akira Kurosawa: la lección del maestro

ANDRÉS EXPÓSITO
CARLOS GIMÉNEZ SORIA
JORDI PUIGDOMÈNECH

KUROSAWA es un cineasta cuya obra fílmica constituye probablemente el testimonio más fehaciente de la transformación cultural sufrida por la sociedad japonesa en los últimos doscientos años, y muy particularmente a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Los ejes principales de su educación artística e intelectual fueron la pintura, el cine y la influencia ejercida por su padre, un antiguo militar descendiente de samuráis. También su hermano mayor, Heigo, jugó un papel fundamental en su formación: durante años Heigo desempeñó el oficio de *benshi*, comentador y dialoguista de filmes a comienzos de siglo en Japón. Gracias a él se despertó en Kurosawa la pasión por el séptimo arte y la admiración hacia la literatura rusa que tan decisivamente marcó la concepción humanista de su cine.

En su juventud Kurosawa estudió bellas artes en la Academia Dushuka de Tokio y tuvo conocimiento de las prácticas meditativas budistas, tanto por tradición familiar como por ser también algo habitual en la formación de los poetas y pintores de su país y su época.

Tras ser admitido como ayudante de dirección en los futuros estudios de la Toho Company Ltd., Kurosawa conoce al realizador Kajiro Yamamoto, a quien siempre consideró su maestro y mentor en el arte de la elaboración de películas. A principios de los años cuarenta deja de ser sólo su ayudante y pasa a convertirse en guionista suyo, circunstancia que en plena II Guerra Mundial le brindará la ocasión de debutar en la dirección de largometrajes con *La leyenda del gran Judo* (1943). El éxito comercial del film propicia una secuela que nuevamente dirige Kurosawa: *La nueva leyenda del gran Judo* (1945). Este díptico sobre la figura del luchador de artes marciales Sugata Sanshiro ofrece al «Emperador» la oportunidad de abordar el género fílmico conocido como *jidai-geki* o cine de carácter histórico, ambientado generalmente antes del comienzo de la era Meiji y del proceso de occidentalización del Japón de tradición feudal. Entre ambas películas rueda también *La más bella* (1944), film panfletario cuyo principal objetivo es incidir en la propaganda del régimen militarista japonés.

Tras la capitulación de 1945, la producción cinematográfica nipona queda bajo el control estricto de los censores del ejército de ocupación norteamericano, encargados de erradicar cualquier vestigio de militarismo o código de conducta medieval. Varias obras importantes son prohibidas en ese momento, una de ellas el siguiente film de Kurosawa, *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre* (1945), adaptación de una célebre obra de teatro kabuki, que no pudo ser estrenada hasta el 24 de abril de 1952, siete años después de su rodaje.

Pero a pesar de los múltiples trastornos derivados de la ocupación militar, Japón experimentó tras la II Guerra Mundial un auténtico renacimiento en su cinematografía. El intento de superación de la situación sociopolítica de posguerra queda tan patentemente plasmado en la obra de algunos realizadores del momento que incluso llega a hablarse de un neorrealismo japonés equiparable al que por aquellas fechas se desarrolla en Italia. De este período son dos importantes aportaciones de Akira Kurosawa al género policíaco: *El ángel ebrio* (1948) y *El perro rabioso* (1949), realizadas conforme a los esquemas e iconografía propios del cine negro norteamericano. Con todo, las obras de Kurosawa que mejor reflejan el espíritu social tras la derrota de Japón son *No añoro mi juventud* (1946), donde reivindica la estima personal del individuo como valor positivo; *Un domingo maravilloso* (1947), amargo melodrama sobre las ilusiones perdidas a causa de la conflagración; *Un duelo silencioso* (1949), retrato del conflicto profesional de un médico aquejado de una grave enfermedad; y *Escándalo* (1950), feroz alegato contra la prensa sensacionalista.

A la revelación internacional que supone para la cinematografía nipona el estreno de *Rashomon* (1950), film sumamente innovador por su estructura narrativa, le sigue una etapa jalonada de obras maestras dentro de la filmografía del «Emperador». Alternando la filmación de *chambaras* —cine de aventuras con trasfondo histórico— con proyectos ambientados en el Japón actual —filmes popularmente conocidos bajo la denominación de *gendai-geki* o cine de temática contemporánea— la carrera del realizador se verá laureada en diversos festivales europeos: *Vivir* (1952) obtiene el Premio del Jurado en el Festival de Berlín y *Los siete samuráis* (1954) se alza con el León de Plata en el Festival de Venecia.

Dentro de ese momento de esplendor filmico de la década de los cincuenta, Kurosawa inicia su período de adaptaciones de obras de la literatura rusa, primero con *El idiota* (1951) y más tarde con *Los bajos fondos* (1957), donde recrea los universos de Fiódor Dostoievski y Máximo Gorki, respectivamente. Más adelante filmará el libro de viajes de exploración de Vladimir Arseniev en *Dersu Uzala* (1975), película que supondrá su segundo Oscar de Hollywood y su tercer encuentro con los clásicos rusos.

También de esos años es el comienzo de la larga relación de Kurosawa con el universo dramático de William Shakespeare, cuyo resultado será una impresionante fusión de los grandes temas de este con algunos motivos argumentales del propio cineasta tales como la problemática del individuo acosado o la recreación del Japón feudal. Irá naciendo así la trilogía sobre el poder rodada por Kurosawa a lo largo de tres decenios: *Trono de sangre* (1957), adaptación directa de la tragedia de *Macbeth*; *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980), ganadora de la Palma de Oro en Cannes; y *Ran* (1985), libremente inspirada en *El rey Lear*.

El triunfo de *Rashomon*, la pasión por Shakespeare y la enorme influencia de su cine en los realizadores norteamericanos contemporáneos convirtieron a Kurosawa en «el más occidental de los cineastas japoneses». Pero al margen de este hecho y de su gran conocimiento de la cinematografía occidental, simultáneamente Akira Kurosawa se erige a través de su obra en un genuino representante de la tradición cultural, artística y religiosa más característica y peculiar de Japón. El humanismo, el budismo zen y el código ético del samurái (el *bushido*) se insertan de forma armónica entre las sugerentes imágenes que el pincel de Kurosawa dibuja en cada una de sus películas.

Durante los años cincuenta y sesenta el autor de *Los que construyen el porvenir* (1946), film propagandístico encargado por el sindicato de la Toho, alterna nuevamente el cultivo del *chambara* —en piezas como *La fortaleza escondida* (1958), *El mercenario* (1961) o *Sanjuro* (1962)— con la vuelta al *film noir* en dos películas que aportan una madurez de estilo respecto a sus primeras aproximaciones al género: *Los canallas duermen en paz* (1960), ambientada en el mundo de la corrupción empresarial, y *El infierno del odio* (1963), vibrante policíaco que el especialista Donald Richie define como una obra moral con la forma de un emocionante *thriller*. Sin embargo, la percepción de Akira Kurosawa como cineasta preocupado por la condición humana y sus miserias queda especialmente bien expuesta en cintas monumentales como *Barbarroja* (1965), última colaboración con el gran actor Toshiro Mifune, y *Dodeska-den* (1970), primera película de Kurosawa rodada en color.

A partir de los años noventa, el realizador japonés rodará sus filmes testamentarios: *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990), obra experimental de carácter onírico por la que recibe un Oscar honorífico; *Rapsodia en agosto* (1991), donde reincide en la reflexión acerca de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, temática que ya había empleado anteriormente en *Crónica de un ser vivo* (1955); y *Espera un poco* (1993), despedida premonitoria a través de una historia sobre la clásica relación maestro-discípulo como telón de fondo.

Una vez alcanzado el máximo reconocimiento internacional y después de convertirse, por mérito propio, en un autor fundamental para la historia de la cultura audiovisual del siglo xx, el legado de Akira Kurosawa se mantiene vivo dentro del discurso cinematográfico de la posmodernidad.

Porque aunque quizá no resulte obvia, su influencia sigue viva tras un largo viaje de décadas. Aprovechando la ocasión del centenario de su nacimiento, en la actualidad no menos de cuatro proyectos están dispuestos a reivindicar la memoria del verdadero «Emperador» del cine japonés: *remakes* de *Rashomon*, *Los siete samuráis* y *El infierno del odio* con un equipo técnico que, cuando menos, impresiona: Martin Scorsese de productor, David Mamet de guionista y Mike Nichols —¿Quién teme a Virginia Woolf? (1966), *El graduado* (1967), y las más cercanas *Closer* (2004) o *La guerra de Charlie Wilson* (2007)— como director. Pero la historia viene de mucho antes.

Rashomon fue un film casi iniciático para Occidente: supuso el despertar del *efecto kimono*, o el primer reconocimiento internacional a una cinematografía también centenaria. Desde la cerrada perspectiva occidental esa obra maestra marca un antes y un después, y los

premios conseguidos por Kurosawa gracias al film serán el punto de inflexión de una percepción nueva del cine japonés. Desde la película de Martin Ritt *Cuatro confesiones* (1964) hasta el todavía futurible *Rashomon* 2010, la influencia de *Rashomon* ha sido trascendental, con la introducción de una nueva forma narrativa —fragmentada y relativista— que se ha convertido en una de las señas de identidad de la posmodernidad cinematográfica mundial (integrada por autores como Quentin Tarantino, Stanley Kubrick, Zhang Yimou o Wong Kar-wai, entre otros). Este fenómeno es lo que ha dado en llamarse *estilo* (o *efecto*) *Rashomon*.

El primer film de Kurosawa, la oda nacional *La leyenda del gran Judo*, se convertirá en un referente icónico popular, y no únicamente por su obligada secuela del 1945, sino que con posterioridad el personaje pervivirá hasta 1977 en siete producciones niponas, pasando incluso a finales de la década de los noventa (de forma paródica, con el personaje de Segata Sanshiro) al mundo de los videojuegos.

Asimismo, de la mano del hongkonés Johnnie To —una de las figuras contemporáneas más representativas dentro del territorio asiático tras el «exilio» de John Woo— llegaría en 2004 un claro y directo homenaje a la cinta de Kurosawa con *Throw Down* (*Yau doh lung fu bong*), aunque quizá resulte más reconocible en las andanzas adolescentes del actor Ralph Macchio en *Karate Kid* (1984) ese reflejo lejano de una historia que ya hacía tiempo que estaba contada.

Tras la revitalización del *jidai-geki*, Kurosawa redefinirá, a partir de los años cincuenta, la vertiente más popular del género: el *chambara* o *ken-geki* (las populares películas de sables). *Los siete samuráis* rebasará las fronteras para convertirse en un icono cultural revisitado década tras década. Rápidamente, John Sturges recrearía el film a través del prisma del *western* americano en *Los siete magníficos* (1960), que a su vez tuvo infinidad de secuelas: *El regreso de los siete magníficos* (1966), *La furia de los siete magníficos* (1969), *El desafío de los siete magníficos* (1972)... O *Battle Beyond the Stars* (1980), producida por Roger Corman y presentada en España con el más clarificador título de *Los siete magníficos del espacio*.

A finales de los años noventa la misma historia derivó en una serie de televisión de idéntico título: *Los siete magníficos*. La factoría Pixar repetiría el patrón en su muy divertido largometraje *Bichos* (1998), y en 2004 llegaría a la pequeña pantalla una nueva serie *anime* con el título de *Samurái 7*; sin olvidar el *exploited* realizado por Kinji Fukasaku en *Satomi hakken-den* (1983) —algo así como *La leyenda de los ocho samuráis*— o los homenajes indirectos que se le han dedicado en innumerables películas, como *Zatoichi* (2003), de Takeshi Kitano, con sus esplendorosos sablazos bajo la lluvia. Todo esto a la espera de que se concrete el proyecto que los hermanos Bob y Harvey Weinstein han iniciado con la preproducción de una nueva versión del original.

También *La fortaleza escondida* se convertiría en uno de los referentes del cine de aventuras nipón. Internacionalmente su legado sería aún mayor tras convertirse en la base fundamental del hito generacional *Star Wars* (1977), de George Lucas, y dar a luz una nueva versión con *Kakushi toride no san akunin* (2008), de Shinji Higuchi, director de la taquillera cinta *Lorelei* (2005).

Algo similar ocurriría con el otro gran *ken-geki* de Kurosawa, *El mercenario* (1961), que redefinió la figura del *ronin* —el samurái errante y sin amo, dispuesto a vender sus servicios como mercenario— alejándolo de la mitología clásica del *bushido* para convertirlo en un des-terrado amoral e individualista muy distanciado del prototipo de Asano o del presentado por el propio Kurosawa en *Los siete samuráis*. En cierto modo con este personaje se pervierte el substrato moral original de la idea del samurái para dar paso a un guerrero moderno, que llega a nuestros días marcado por cierto nihilismo vital al contemplar el nuevo mundo que le rodea.

La gran polémica en torno a la película de Kurosawa la protagonizaría otro grande, otro redefinidor de géneros: Sergio Leone y el *affaire El mercenario*. Es evidente la deuda del director italiano y su *Por un puñado de dólares* (1964) con el film de Akira Kurosawa. La productora Toho, tras denuncia por plagio, llegaría a un acuerdo económico con la Jolly Film italiana que le reportaría importantes beneficios, sin reparar, ni unos ni otros, en que la verdadera base argumental de ambos filmes era la novela *Cosecha roja*, del novelista de serie negra Dashiell Hammett (1894-1961). Este substrato literario sí sería merecidamente acreditado en *El último hombre* (1996), de Walter Hill, cinta que volvía tras los pasos de Kurosawa pero esta vez situando la acción en los años de la ley seca norteamericana.

De la historia de *El mercenario* hay claros ecos en *Sanjuro de las camelias*, film bastante menor pero cuyo personaje principal logró hacerse un lugar junto a otros mitos de la espada como el ciego Zatoichi en *Zatoichi to Yojinbo* (1970). En 2007 se realiza una nueva adaptación del original con *Tsubaki Sanjuro*, dirigida por Yoshimitsu Morita y con Yuji Oda en el papel que había bordado Toshiro Mifune.

Por otra parte, el propio Mel Gibson reconoció que su fuente de inspiración para las escenas de batalla de su «oscarizada» *Braveheart* (1995) habían sido las esteticistas secuencias épicas de dos de los grandes frescos históricos rodados por Akira Kurosawa: *Kagemusha* y *Ran*.

Más allá de los homenajes directos, algunos de los proyectos de Kurosawa han sido llevados a la gran pantalla por otros directores: *Ame agaru* (1999) o *El mar que nos mira* (2002) y bastante antes el film de Andrei Konchalovsky *El tren del infierno* (1985), sin olvidar la renuncia de Kurosawa al rodaje de la parte japonesa de *Tora! Tora! Tora!* (1970), que acabó realizando Kinji Fukasaku.

Finalmente sólo nos toca esperar a ver en qué desemboca la anunciada realización de *The Masque of the Black Death* (La máscara de la muerte negra), historia basada en el relato de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja* y cuyo guión escribió Kurosawa en 1977 para Osamu Tezuka (creador de *Astro Boy*), un film que convertido en *anime* debería llegar este año a la gran pantalla coincidiendo con el centenario.

東宝株式会社製作配給

野武士襲来、敢然と挑む徒手空拳の侍七人 痛烈無双最大の時代活劇

黒沢明 監督作品

七人の侍

製作 本木庄三郎
録音 矢野口文雄

脚本 黒沢明
照明 森

橋本忍・小国英雄
音楽 早坂文

撮影 美術 美術監督 江崎

東宝

上 山 草 人
小 川 虎 之 助
上 田 吉 二 郎
高 木 新 平
山 形 左 千 助
堀 田 駿 雄
棚 田 敏 二
熊 谷 三 郎
峰 三 郎
牧 千 雄
片 桐 常 雄

堤 康 久
大 村 千 吉
安 芸 津 伸
大 友 正 信
林 大 久 保
谷 清 水
杉 野 都 留
登 山 規 子
千 石 文 子
本 間 文 子

三 船 敏 子
志 村 恵 子
津 島 大 介
加 東 大 二
宮 口 精 二
千 田 秋 義
藤 原 釜 実
高 堂 国 典
土 屋 嘉 治
東 野 英 治
多 々 良 純
渡 辺 義 男
小 杉 義 男
左 崎 雪 子
島 崎 雪 子



El arte de Akira Kurosawa: un comentario

JAMES GOODWIN

Department of English
University of California (UCLA)

CUANDO revisamos la obra de Akira Kurosawa, resulta apropiado hablar de *arte* en el sentido general y atemporal del término. Kurosawa es un director de cine considerado uno de los grandes artistas creadores de la modernidad. Para Kurosawa, como para otros grandes directores de cine como Sergei Eisenstein, Kenji Mizoguchi y Jean Renoir, el cine abarca la literatura, el teatro y las artes visuales. Akira Kurosawa creó para el cine japonés, y desde su cine para el arte en general, películas que nos transmiten grandes ideas, tanto de la cultura oriental como occidental, de la vida moderna y del pasado histórico. Muchas de sus películas están estrechamente relacionadas con el drama y la ficción del canon de la literatura occidental: *Trono de sangre* y *Ran*, las reinterpretaciones de las tragedias *Macbeth* y *El rey Lear*, de Shakespeare; *Los bajos fondos*, la adaptación del drama realista de Maksim Gorki; y *Los canallas duermen en paz*, *Barbarroja* e *Ikiru*, historias contemporáneas surgidas de su imaginación a partir de la lectura de las novelas de Tolstoi y Dostoievski. Otra de las películas de Kurosawa, *Rashomon*, nos es familiar por ser un experimento clave de la narración moderna. Con este relato fragmentado y contradictorio de un suceso contado por los autores y sus testigos, esta película de 1950 inspiró la gran experimentación entre narración e historia del cine europeo y norteamericano de los años cincuenta y sesenta, donde la idea narrativa del *efecto Rashomon* sigue teniendo una gran vigencia. Con *Los siete samuráis* (1954), *Yojimbo* (1961) y *Sanjuro* (1962), Kurosawa reinventa los géneros de aventura y acción con los que estaba familiarizado desde los años veinte gracias al cine mudo de Hollywood y de los directores europeos. Las películas de samuráis de Kurosawa se convirtieron en una nueva generación de historias cinematográficas de tipos duros en el «salvaje oeste» producidas por los estudios italianos y norteamericanos a partir de los años sesenta.

La literatura y el género samurái sólo son dos aspectos del arte cinematográfico de Kurosawa. El director siempre ha explicado su proceso creativo cinematográfico como de *visualización*, primero en su mente y sobre el papel, más tarde en el estudio y las localizaciones.

En cada fase de la producción cinematográfica la visualización para Kurosawa es más importante que el guión o la forma de la historia. Kurosawa siempre colaboraba con uno o dos escritores para desarrollar ideas argumentales y preparar el guión. El director comienza a visualizar las imágenes cuando las ideas de la historia entran en su cabeza. Las visualizaciones de Kurosawa durante el proceso creativo adoptan diferentes formas sobre el papel: desde apuntes, diagramas y diseños hasta el dibujo de los *storyboards* y, en los últimos años, pinturas. Antes de comenzar a rodar esta forma de expresión visual permite al director trabajar en una serie de consideraciones artísticas y decisiones técnicas que incluyen, en palabras de Kurosawa: «el escenario, [...] la localización, la psicología y emociones de los personajes, sus movimientos, el ángulo de la cámara para capturar esos movimientos, las condiciones de iluminación, el vestuario, los accesorios». Kurosawa ha dicho además que estos referentes visuales «consolidan, enriquecen y capturan» imágenes de la historia antes de que las cámaras se pongan a rodar. Las visualizaciones realizadas en el transcurso de la producción de la película para Kurosawa culminan con la proyección al público, del mismo modo que las primeras ideas, bocetos, y dibujos de un pintor encuentran su realización en el lienzo acabado.

En el desarrollo de su vocación artística Kurosawa fue un aspirante a pintor antes de entrar en contacto con el mundo de la producción cinematográfica. Cuando era un joven estudiante de bellas artes, Kurosawa fantaseaba con la idea de que algún día tendría una gran exposición en París. Y es sobre la forma que adopta la tradición pictórica en la imaginación artística de Akira Kurosawa hacia donde me gustaría dirigir mi apreciación. Se trata de una densa mezcla de las artes visuales europea y japonesa que recorre su sensibilidad e imaginación. Un tipo de imaginación que defino como *intertextual* según la tesis desarrollada en mi libro sobre las conexiones *intertextuales* entre las películas de Kurosawa y sus orígenes literarios. Shakespeare y los escritores rusos ofrecen a Kurosawa una serie de textos literarios que el director desarrolla en función de su interés personal por la historia original y sus personajes, sus intereses cinematográficos, la historia de Japón o su vida contemporánea. *Trono de sangre* y otras películas de Kurosawa son un intertexto que conecta la fuente literaria con la visión artística del director y su contexto cultural. A esta lista de fuentes literarias se deben añadir las historias que Kurosawa transformó en *Rashomon*, escritas por el escritor modernista japonés Ryunosuke Akutagawa.

En esta ocasión me gustaría explorar alguna de las muchas cualidades *texturales* presentes en las películas de Kurosawa. *Textura*, en este sentido, nos remite a su significado original como *texto* en referencia a un compuesto o composición formada con elementos fuertemente entrelazados. En cada una de las obras maestras de Kurosawa las ricas texturas visuales nos cuentan gran parte de su propia historia. La textura es importante en todos los aspectos de su ideario estético y técnico como artista visual: en los dibujos y *storyboards*, en el decorado, el vestuario, el maquillaje, en las localizaciones y escenarios, en el diseño de la imagen, la composición de la pantalla, la dirección de los actores y las cámaras, en el montaje y la edición. La historia de la pintura europea le sirve de precedente y tiene una poderosa influencia en la creatividad de Kurosawa, y nos provee de un vocabulario para entender su obra.

Antes de hablar sobre las texturas de la imagen, debo mencionar otras tres influencias visuales que marcaron de forma temprana al director. El padre de Kurosawa fue un profe-

sor y militar descendiente de samuráis que se encargó de que su joven hijo recibiera clases de kendo y rigurosa caligrafía. Aunque Kurosawa sólo las practicó unos pocos años durante su infancia, estas disciplinas indudablemente tuvieron influencia en el futuro artista. Más tarde, durante los años de la guerra, cuando tenía veinte años, Kurosawa decidió profundizar en el estudio de las artes japonesas tradicionales, especialmente en el teatro *noh*, la caligrafía, la pintura *haiga*, el dibujo en tinta negra, los abanicos decorativos de estilo Rimpa y las pinturas de gran formato.

Durante su infancia Kurosawa fue llevado al cine con regularidad y durante su juventud vio cine mudo en toda su variedad de géneros (comedia, drama, películas épicas, de crímenes, del oeste y de aventuras) y estilos (surrealista, soviético, expresionista, y las producciones de los grandes estudios de Alemania y Hollywood). Antes de que Kurosawa entrara por primera vez en un estudio cinematográfico en 1935 la experiencia visual que más le afectó llegó con el terremoto del Gran Kanto, cuando tenía trece años. Justo antes del mediodía del 1 de septiembre de 1923, el día en que terminaban las vacaciones escolares, el desastre acabó con la ciudad portuaria de Yokohama, la moderna capital imperial de Tokio, y todas las regiones próximas.

Kurosawa recuerda las horas matinales de ese día como cálidas y con un cielo azul sin nubes. En unos pocos minutos su mundo familiar quedó en ruinas. La destrucción de casas y edificios causó incendios que rápidamente se extendieron más allá de la ciudad. Para un Kurosawa adolescente, eran las imágenes de un mundo que se destruyó de forma instantánea. Un polvo gris se arremolinaba por todas partes y cualquier cosa visible desaparecía como si llegara un eclipse total. Los supervivientes parecían «fugitivos del infierno». El número de muertos llegó a cien mil, y a estas muertes se sumaron otros miles cuando en las siguientes semanas se desató la violencia contra inmigrantes chinos y coreanos. Kurosawa fue guiado en medio del terrorífico y caótico nuevo mundo de Tokio por su hermano Heigo, cuatro años mayor. La catástrofe —provocada por la naturaleza y la humanidad— se convirtió en un elemento importante y vívido en la obra de Kurosawa. Lo vemos, sólo por poner dos ejemplos, en el terremoto y el fuego de *Barbarroja*, una película que se desarrolla a comienzos del siglo XIX, y la explosión de los reactores nucleares en un futuro cercano en el episodio «El monte Fuji rojo» de *Los sueños de Akira Kurosawa*.

También está profundamente enraizado en su imaginación el contacto que tuvo en la adolescencia con las bellas artes europeas, y aquí me gustaría tener en cuenta algunas de las tradiciones de pintura al óleo que han influido en Kurosawa. En sus años adolescentes, cuando Kurosawa vio por primera vez la pintura europea en los libros de arte, fue el impacto que le causó el postimpresionismo, que incluso comenzó a cambiar su manera de ver el mundo japonés cotidiano. Sin embargo, cuando fue un adulto, Kurosawa pensó que por mucho que se esforzase por ser un pintor nunca llegaría a tener el poder creativo ni la originalidad que tanto admiraba en la obra de Cézanne y Van Gogh. A los veinticinco años Kurosawa abandonó sus ambiciones creativas en la pintura.

En 1950, después de haber estrenado diez de sus obras, Kurosawa escribió y dirigió su primera película sobre un artista contemporáneo en *Escándalo*. Los únicos artistas que habían aparecido en su filmografía anterior son los artistas de las artes marciales Shogoro Yano

y Sanshiro Sugata, que pertenecían al arte de la leyenda y el combate, pero no al de las bellas artes como profesión. En *Escándalo*, el personaje ficticio de Ichiro Aoye (interpretado por Toshiro Mifune) es un joven pintor con un estilo moderno y occidental. El orgullo artístico de Aoye es herido cuando la prensa popular japonesa relaciona su estilo con el de los fauvistas y Maurice de Vlaminck, el movimiento pictórico francés de finales del siglo XIX caracterizado por el uso agresivo del color y su ejecución espontánea. La primera escena de *Escándalo* muestra al artista pintando un paisaje al aire libre frente a una montaña. Él trabaja en una tradición de pintura moderna al aire libre que inaugura Courbet, practicada por los impresionistas y revolucionada por Cézanne, Van Gogh y Gauguin. En una conversación con un campesino local, que no comprende el color y la composición de la montaña en el lienzo, Aoye explica que él pinta la naturaleza de acuerdo a la reacción de sus ojos, y en este caso él ve la cima nevada del monte Kumotori en movimiento y de intenso color rojo. Sus explicaciones apuntan a Cézanne, quien habló de su pintura en esos mismos términos: «pintar es reflejar las sensaciones del color». También recuerda las ideas fauvistas sobre la intensidad del color. Gauguin había aconsejado que las sombras se pintaran con «ultramarino puro» y las hojas de los árboles de un sólido bermellón.

Sin embargo, excepto por el dibujo de un retrato y algunas breves imágenes de su obra en el estudio del artista la comprensión por parte del público de las pinturas de Aoye depende exclusivamente de lo que se cuenta sobre ellas y no de lo que se ve. Todas las declaraciones verbales del guión asocian la rebeldía e integridad de Aoye como hombre con la intensidad fauvista de sus pinturas. Aoye afirma que ve el monte Kumotori en un rojo intenso como un desafío a la simple observación y la opinión pública. Pero la ausencia de color en la película frustra la historia y *Escándalo* no realiza un verdadero esfuerzo por retratar la creatividad del artista. La historia de la película más bien se concentra en los rasgos de integridad de su carácter, en su orgullo profesional y en su espíritu marcial. El pintor es un humanista y su corazón es samurái. Las características de este personaje están en muchos de los otros héroes contemporáneos interpretados por Mifune para Kurosawa a lo largo de los años cincuenta y sesenta. El tema de la creatividad y la cultura samurái también recibirá un tratamiento artístico en la década de los cincuenta por otro director, Kenji Mizoguchi con su película mítica y épica *Ugetsu Monogatari*.

Pasarán otros veinte años y trece películas antes de que Kurosawa lleve a la pantalla su primera película en color, *Dodeskaden* (1970). La película es un experimento total de color, desde la producción de los decorados dentro y fuera del estudio hasta el rodaje directo en los exteriores. Para las escenas al aire libre, grabadas en un vertedero de los alrededores de Tokio, Kurosawa y su equipo levantaron chabolas y construyeron formas con la basura y los escombros. Después cubrieron las superficies pintándolas con colores brillantes, incluso las carreteras y los caminos, hasta las sombras fueron pintadas en el suelo.

Kurosawa tiene una intención lírica detrás del esquema compositivo de *Dodeskaden*; adiestró a su equipo de producción para crear una película «expresiva, brillante y luminosa». La siguiente producción en color de Kurosawa transcurre en Siberia, *Dersu Uzala*, que está basada en la historia de un militar ruso de comienzos del siglo XX y su experto guía local. En la pantalla de proyección se ven las grandes extensiones del paisaje virgen de Siberia, casi

siempre en invierno, con una paleta de colores silenciosos atenuados por las condiciones atmosféricas que se concentra en las densas masas de cielo, en el bosque, en el terreno y en el horizonte. El estilo visual de *Dersu Uzala* es completamente diferente al del postimpresionismo que gustaba a Kurosawa y al de los colores brillantes y artificiales que utilizó en *Dodeskaden*. En los cuatro años de preparación que le tomó su siguiente película, *Kagemusha, la sombra del guerrero*, Kurosawa realizó cientos de planos, bocetos y dibujos. Realizó muchísimas pinturas de gran formato para contar esta historia feudal. En la película los sueños y las pesadillas son visualizados en un estilo pictórico fauvista y abstracto que recrea un ambiente onírico. En el episodio de «Cuervos» de *Los sueños de Akira Kurosawa*, utilizó otros métodos para llevar la pintura a la gran pantalla. El lienzo de Van Gogh *Pont de l'Anglois à Arlès* cobra vida como una escena de película. Aunque el episodio se aproxima al esquema de color del paisaje original, Kurosawa no puede ofrecernos un equivalente cinematográfico de los trazos del pincel y el movimiento vigoroso de la paleta de Van Gogh.

Ubicado en un paisaje cinematográfico real que imita el segundo paisaje más famoso de Van Gogh, en *Los sueños de Akira Kurosawa* el pintor afirma que «un paisaje que recuerda a una pintura no es una pintura». El propio esfuerzo de Kurosawa por hacer que la imagen cinematográfica de «Cuervos» imite a la pintura es un error y una falacia similar.

Sin embargo los episodios «La tormenta de nieve» y «El túnel» poseen una intensidad visual única, incluso pictórica, que puede lograrse gracias al uso de la cámara y los efectos especiales. *Painterly* (pictórico) es un término de la historia del arte relacionado con el período barroco y es una cualidad importante en el cine de Kurosawa. En contraposición al gusto renacentista por las formas perfiladas y la perspectiva geométrica, en la pintura barroca del siglo XVII el interés se centra en la masa, la sombra y la luz. Un lienzo barroco enfatiza en su superficie la artificialidad del uso del color, la pincelada y la textura. El interés del estilo barroco en la superficie y la textura de un lienzo y la densidad de sus colores al óleo alcanza su esplendor moderno en las obras de impresionistas como Monet, postimpresionistas como Van Gogh y fauvistas como Gauguin y De Vlaminck. Van Gogh realizó las texturas en la superficie pictórica directamente con una espátula, con trazos gruesos, capas y empastes de pinturas al óleo, que a veces aplicaba directamente desde el tubo. Sus experimentos e innovaciones con la técnica pictórica son visibles en cada detalle de la escena y en la superficie de la obra acabada.

Se puede afirmar fácilmente que, si por algo recordamos a los pintores occidentales mencionados anteriormente, es por la intensidad del uso del color. Sin embargo, la pintura europea disponible para Kurosawa en los años veinte y treinta llegó en la forma estándar para libros de arte de la época, en unas reproducciones en escala de grises, blancos y negros. Es importante tener en cuenta que la fotografía en blanco y negro fue el medio a través del cual Kurosawa estudió las técnicas del arte occidental. Como muchos directores de cine de su generación, Kurosawa tuvo acceso al gran «museo sin paredes» global que circuló a través de las fotografías. André Malraux, novelista y ministro de Cultura francés, acuñó esta frase para describir el proceso de influencias internacionales en el arte del siglo XX. Las reproducciones fotográficas en blanco y negro de las pinturas europeas influyeron en la imaginación de Kurosawa como director de cine a través del uso de los recursos artísticos

propios en ausencia de color: la línea, la textura de la pincelada, el espacio, la perspectiva, las relaciones compositivas y la visión.

Ser director de cine en los años treinta y cuarenta significaba, salvo unas pocas excepciones, dedicarse por completo a un medio en blanco y negro, y esta fue la forma de expresión artística elegida por Kurosawa tras abandonar sus ambiciones como pintor de estilo moderno occidental, lo que le mantendría ocupado durante las tres décadas siguientes. Por supuesto, la historia del cine está compuesta fundamentalmente por películas en blanco y negro hasta que llegó el color, importado de Hollywood a finales de los años cincuenta, y desde entonces las producciones en color de los grandes estudios dominaron la taquilla. En el resto del mundo, el cine no pasó a la era del color hasta muchos años después. En más de veinte películas, muchas de ellas obras maestras del cine, todas las elecciones y decisiones artísticas tomadas por Kurosawa estaban concebidas para ser exhibidas en blanco y negro. Kurosawa se convirtió en director de cine durante un período internacional de renacimiento de la estética del blanco y negro. Muchos artistas occidentales pueden ser citados como ejemplos. En fotografía podríamos pensar en Walker Evans, Henri Cartier-Bresson y Bill Brandt, en artes gráficas en los surrealistas franceses, y en pintura en Jackson Pollock, Robert Motherwell y Franz Kline. El cine es un medio que ha realizado gran parte de su producción artística en blanco y negro a través de películas de directores como Mizoguchi, Renoir, Orson Welles, Ingmar Bergman y Federico Fellini, por sólo nombrar unos pocos representativos. La transformación de las apariencias en un mundo en blanco y negro es una potente destilación con un inmenso potencial creativo. El cine en blanco y negro ofrece al espectador una experiencia visual distinta de las impresiones cotidianas de un mundo lleno de color.

Para el clímax violento de *El ángel ebrio*, estrenado en 1948, Kurosawa crea para la pantalla una suerte de pintura en blanco y negro. La historia criminal de la película termina con una pelea de cuchillos entre Okada, el segundo líder de la banda, y el *yakuza* Matsunaga, interpretado por Toshiro Mifune. En la lucha, Matsunaga, que está muriéndose de tuberculosis, es llevado a un pasillo donde los obreros han dejado unos cubos de pintura blanca. Perseguido por Okada, Matsunaga tira un cubo y cae sobre otro. La lucha a muerte es salpicada, manchada y cubierta por el líquido blanco. Sus cuerpos en lucha salpican y cubren de blanco todo el pasillo. A un nivel puramente visual, la escena de la lucha es una composición que pertenece a movimientos de posguerra, como el expresionismo abstracto, el *action painting* y la *performance*. Después de este efecto pictórico la representación de la muerte de Matsunaga continuará hacia una visualización más específica del lenguaje cinematográfico. Herido, Matsunaga llega al tejado del edificio, al aire libre, bajo el sol, donde se desplomará. La cámara se alza y el punto de vista del espectador se suspende en lo alto, desde allí ve su cuerpo en reposo y finalmente le verá morir. La escena de la muerte de Matsunaga es barroca porque comparte una serie de características pictóricas que Caravaggio, Bernini, Rembrandt y otros introdujeron en el estilo de pintura y escultura occidental del siglo xvii, un estilo de exuberancia teatral y bravura visual que representa al ser humano en un estado de movimiento y tensión física. A la vez, esta escena de *El ángel ebrio* es específicamente cinematográfica en un tipo de perspectiva y movimiento que sólo son posibles a través de la cámara de cine.

Significativamente Kurosawa desarrolló sus técnicas para la creación de texturas cinematográficas con *Rashomon*, su segunda película estrenada en 1950. El escenario del bosque fue pintado con los efectos de luz de la sombra y el sol. Las escenas de la violación son un buen ejemplo del cine expresionista. El suceso es contado mediante evocadores fragmentos de luz brillante y sombras profundas, en los reflejos de la carne sudorosa sobre el metal pulido. Otros dos elementos artísticos importantes del cine de Kurosawa son el viento y la lluvia. En el final de *La leyenda del gran Judo*, situado en una zona desolada de la costa, los vientos del tifón agitan frenéticamente los campos y la hierba alta de las colinas. Finalizada con el fondo de estos huracanes icónicos, la historia de la película se resuelve en una escena de batalla individual. En ese momento la violencia humana parece inevitable y parece inducida por el caos de la naturaleza. En *Rashomon*, un monzón implacable destruye la puerta de la ciudad de la antigua capital imperial de Kioto. La puerta Rasho fue construida en el siglo VIII y para la época en que tienen lugar los hechos ya ha sufrido varios desastres a lo largo de la historia. Dentro de unos cientos de años se convertirá en una ruina de la que quedará en pie sólo una parte de su imponente torre. Las primeras visualizaciones de Kurosawa para la película se centraron en esta localización, y cuando su equipo de producción comenzó a construir el escenario Kurosawa pidió que tuviera una escala gigante. Para capturar la sensación de la fuerza del monzón y su lluvia constante con la cámara, el equipo añadió tinta al volumen de agua que caía de las mangueras contra incendios. En la película las ruinas monumentales están desprotegidas, abandonadas. Ahora los únicos ocupantes son los viajeros que buscan refugio. A través de una de esas ironías de la historia que a Kurosawa le gusta dramatizar, algunos fragmentos de la puerta Rasho todavía se mantienen en pie como testimonio de la fatal arrogancia de la ambición humana.

La devastación y la ruina son elementos centrales en la visión artística de Kurosawa. En la obra de teatro *El rey Lear*, de Shakespeare, la escena trágica de la locura del rey depuesto sucede en un campo maldito golpeado por las tormentas. En *Ran*, Hidetora enloquece al llegar a los cimientos arrasados de su castillo; es lo único que aún permanece en pie después de que él mismo destruyera a la familia que un día gobernó en la zona. Cuando la madrugada llega, un kamikaze —es decir, un viento divino— arrastra a Hidetora hacia las profundidades de una tormenta.

Aunque normalmente pensamos en la sangre en términos de color, en el mundo en blanco y negro de las películas de Kurosawa es uno de los pigmentos más vívidos. Con sus pulmones ahogándose en sangre por el avanzado estado de la tuberculosis, el *yakuza* Matsunaga tose gruesos coágulos en los que la oscuridad es una sentencia de muerte. En *Trono de sangre* las paredes de una habitación están manchadas con la sangre del traidor Fujimaki, anterior dueño del castillo. Desde esta habitación Washizu y *lady* Asaji traman la siguiente traición política. La trágica ironía de la locura de los personajes de *lady* Macbeth y *lady* Asaji se expresa como una contradicción visual y metafórica de la sangre que no es vista y que, sin embargo, cada una de ellas intenta limpiar desesperadamente de sus manos. Una vez que el color está disponible para Kurosawa en *Kagemusha*, *la sombra del guerrero* y *Ran*, él pinta la pantalla con la sangre del asesinato, la muerte por honor, el haraquiri, y la masacre en masa.

En la historia del arte el período barroco es conocido por su dinamismo, la teatralidad y su apelación directa al mundo de las emociones antes que a la razón. La pintura barroca tiene una textura sensual y es empática en el uso del color. En cuanto a los contenidos sus preocupaciones están más en las apariencias físicas y las realidades de la carne y la sangre de los hombres que en las abstracciones e idealizaciones. Todas estas preocupaciones están presentes al completo en la obra del pintor italiano Caravaggio. En su pintura de Santo Tomás, Caravaggio representa una demostración de Cristo sobre la realidad de su resurrección al hacer que el discípulo dudoso compruebe la herida de la espada de un soldado romano. En *David con la cabeza de Goliath*, *Judit y Holofernes* y *La negación de san Pedro*, Caravaggio pinta la violencia bíblica y las escenas de muerte con un realismo gráfico y dramático más propio de los asuntos de la sangre que del espíritu. En muchas de sus películas Kurosawa ha diseñado espectáculos violentos que son representados en un estilo similarmente barroco. En *Trono de sangre* la muerte le llega al tirano Washizu en forma de matanza ritual; sus soldados se han rebelado y dirigen sus armas hacia un nuevo objetivo enemigo, su propio señor. En sucesivas oleadas las flechas de los soldados acorralan y hieren a Washizu. El ritmo de las flechas y la excesiva duración del ataque en la película es poco creíble en términos de resistencia humana, pero es efectivo en su capacidad visual por el exceso y la fascinación. Kurosawa adapta para la pantalla la mítica «muerte por miles de cortes» (conocida como una forma de ejecución). El final de la tortura llega cuando una punta de flecha atraviesa el cuello de Washizu.

La violencia cinematográfica de Kurosawa ejecuta modernas composiciones barrocas de movimiento físico con un sentido dramático del tiempo. La pintura barroca es conocida por representar el cuerpo humano en alguna forma de movimiento físico extremo congelado en un instante brutal. En *Sanjuro*, la última confrontación entre él y su enemigo Hanbei primero sucede en la quietud, mientras los dos intercambian palabras sin utilizar sus espadas. Cuando terminan las palabras, la quietud se hace silenciosa y absoluta. En un instante Sanjuro da un golpe maestro en el pecho de Hanbei abriendo un géiser de sangre directamente desde su corazón latiente. Su cuerpo cae al suelo en varias etapas lentas. La quietud vuelve a la escena.

Los siete samuráis tiene una textura con estilizaciones barrocas similares. En una de las primeras escenas de la película, la del duelo entre el habilidoso espadachín Kyuzo y un enfadado e imprudente samurái, se consigue una sorprendente intensificación del tiempo. El duelo termina con un golpe repentino de Kyuzo. El hombre muere antes de que su cuerpo caiga completamente al suelo. Se trata de un movimiento gradual ralentizado a través de cámara lenta con el objetivo de marcar los últimos momentos del cuerpo y significar la fragilidad de la vida. En el otro lado del amplio abanico de los estilos cinematográficos utilizados por Kurosawa en *Los siete samuráis* se encuentran las escenas finales de batalla entre los samuráis y el ejército de bandidos. El monzón estacional ha llegado y las lluvias y los vientos convierten la batalla en un caos. Kurosawa utiliza un gran número de recursos cinematográficos para construir estas escenas en movimiento, para conseguir la composición y el encuadre de la frenética avalancha de cuerpos y caballos chocando entre sí, una cámara que gira y barre constantemente el movimiento de la escena y los variados ritmos de acción y duración en el montaje de las imágenes rodadas.

El drama social épico de *Barbarroja* marca el final de la carrera artística en blanco y negro de Kurosawa. Irónicamente el director estaba obsesionado con los detalles del enrojecimiento de la barba del héroe de la película. Para el papel del doctor Niide, el asistente de maquillaje tuvo que probar diferentes tonos de naranja y rojo en la barba de Toshiro Mifune hasta que Kurosawa identificó el tono gris que quería. Después de *Barbarroja* el color se convertiría en el soporte de su cine. En los años setenta y ochenta Kurosawa creó una gran serie de dibujos en color como parte del proceso de visualización de las películas *Kagemusha* y *Ran*. Para realizar estos dibujos, utilizó lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre distintos tipos de papel. Son auténticos bocetos que cumplen su función, pero, al mismo tiempo, el impacto de la apariencia y la escala evocan que podrían ser terminados como una pintura al óleo sobre lienzo. En estos dibujos podemos ver la herencia visual de un arte occidental que incluye la violencia barroca, el paisaje postimpresionista y la intensidad del color fauvista. Sin duda alguna el arte de Kurosawa toma su forma definitiva en películas como *Rashomon*, *Los siete samuráis* y *Ran*, pero también podemos decir que estas visualizaciones creadas por Kurosawa sobre papel y lienzo para estas películas constituyen la manifestación primaria de la expresión artística que le permite crear las obras cinematográficas.

Referencias

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

GOODWIN, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) - Londres, 1994.

GROVE ART ONLINE: <www.groveart.com>.

KUROSAWA, Akira: *Autobiografía (o algo parecido)*, Fundamentos, Madrid, 2000.

PRINCE, Stephen: *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1991.

RICHE, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, 3ª ed., University of California Press, Berkeley, 1998.

東宝

黒沢 明 監督作品

三船敏郎 山田五十鈴 久保明 太刀川洋一 浪花千栄子 千村秋香 志村功一 木村伸郎 中宮村二郎
(特別出演)

蜘蛛巣城

く も の す じ ょ う

製作 黒沢 明 本木 荘二郎 脚本 小国 英雄 橋本 忍 菊島 隆三 黒沢 明 撮影 中井 朝一 美術 監修 江崎 孝坪 美術 村木 与四郎
録音 矢野 口文雄 照明 岸田 九一郎 音楽 佐藤 勝

東宝株式会社 製作・配給

Cartel de Kumonosu-jo (Trono de sangre), 1957

Akira Kurosawa: el emperador humanista

ALDO TASSONE

LA adolescencia de Akira Kurosawa, nacido en Tokio el 23 de marzo de 1910, último de ocho hermanos, se encuentra marcada por un estricto ambiente masculino a diferencia de la de Kenji Mizoguchi, criado en un universo femenino. Su padre, Yutaka, su hermano Heigo y el maestro Tachikawa ejercerán una influencia primordial en el joven Akira, un chico tímido, «llorón y poco espabilado» según sus propias palabras. En su autobiografía, en la que habla muy poco de su madre y sus hermanas, el director se refiere a estas tres figuras emblemáticas como «los factores ocultos, las fuerzas que me han ayudado a crecer».

«Mi casa tenía un ambiente samurái [...] Todos mis recuerdos son de tipo marcial», afirmaba Kurosawa en su *Autobiografía*. Descendiente de una larga saga de samuráis, maestro de artes marciales, Yutaka Kurosawa es un hombre de gran severidad. Impone a su hijo una educación «terriblemente espartana»: al levantarse con el alba, antes de la escuela, lección matinal de kendo en una escuela muy lejana, seguida de una visita a un santuario «para ofrecer mis respetos». Akira —de salud muy frágil— se convertirá en un campeón de kendo, la espada japonesa. A pesar de su carácter severo, Yutaka Kurosawa es un hombre abierto a la cultura occidental que lleva a menudo al cine a sus hijos.

Gracias al señor Tachikawa, un profesor avanzado para su época, Akira gana confianza en sí mismo y descubre la pintura: «Conseguí ser realmente bueno en dibujo, y mis notas en las otras materias de pronto empezaron a mejorar». La relación privilegiada con este maestro excepcional explica la importancia que el director dará a la relación maestro-alumno en sus películas (*La leyenda del gran Judo*, *El perro rabioso*, *Los siete samuráis*, *Sanjuro*, *Barbarroja*, *Espera un poco*). «Me gustan los personajes que todavía no están formados —apunta el cineasta—, tal vez porque sigue siendo mi propio caso: cuando veo a alguien entrar en la vía del perfeccionamiento, mi fascinación no conoce límites, es por ello por lo que los héroes de mis películas son a menudo principiantes.»

Heigo Kurosawa, su hermano mayor, es un brillante *benshi* (comentarista de películas mudas) en una sala de Tokio. Lector fanático de clásicos occidentales, especialmente rusos, y gran cinéfilo, Heigo descubre a Akira autores como Dostoievski, Tolstoi o Shakespeare. El autor de *El idiota*

impresiona particularmente a Akira y le marcará de por vida: «Me gusta Dostoievski en particular, es el autor que ha hablado con más claridad y profundidad del ser humano: en sus novelas desarrolla un experimento científico con el alma humana. Sufre con los que sufren, su poder de simpatía y bondad sobrepasa al hombre, hay en él algo divino». Al mismo tiempo, Heigo descubre a Akira los grandes directores del cine mudo: americanos (Griffith, Von Stroheim, Walsh, Sternberg, Borzage, De Mille, Ford, Wyler, Chaplin, Keaton, Lubitsch), expresionistas (Lang, Murnau, Pabst, Wiene, Sjöström, Dreyer), rusos (Eisenstein, Pudovkin), franceses (Feyder, Clair, Renoir, Epstein), españoles (Buñuel) incluido el italiano Genina. «Yo mismo estoy sorprendido por el número de películas que vi en mi juventud y que han marcado la historia del cine, y eso se lo debo a mi hermano.» «Desde mi adolescencia, he leído a los clásicos japoneses y occidentales, sin distinción —le gustaba recordar a Kurosawa—, sin ninguna distinción.» Es necesario hacer hincapié en este hecho si queremos comprender la compleja naturaleza de este artista, cien por cien japonés y cien por cien internacional, acusado toscamente durante los años cincuenta de occidentalista (asunto que retomaremos más adelante).

A los dieciocho años, en 1928, Akira se presenta al exámen de ingreso de la Academia de Arte de Tokio pero no es aceptado. Le atraen tanto los pintores clásicos japoneses (Urozu, Tessai, Taiga) como los europeos modernos (Van Gogh, Cézanne, Chagall...). Poco importa la nacionalidad, la cultura no tiene fronteras para este joven abierto a todo, renacentista. El alumno pintor hace sus progresos: una de sus obras, una naturaleza muerta, es seleccionada para la exposición anual de la asociación Nika (el certamen más importante de la época, celebrado en Tokio).

Aunque apolítico, el joven Akira se une en 1929 a la Liga de Artistas Proletarios de inspiración marxista. «Simplemente sentí las vagas insatisfacciones y repulsiones que podía causar la sociedad japonesa, y para luchar contra ello me había unido al movimiento más radical que había podido encontrar [...] Mi trabajo consistía en garantizar el contacto entre los simpatizantes del movimiento, pero la represión era muy dura [...] La Liga tenía una concepción del realismo similar al naturalismo. Más que un movimiento de esencia artística era una forma de representar sobre el lienzo los ideales políticos frustrados que no se habían podido realizar; acabé incluso perdiéndole el gusto a pintar. Me quedé en este movimiento proletario hasta 1932: mi propio izquierdismo no había sido muy serio.» Podemos ver un rastro de esta experiencia en su primera película realizada después de la guerra, *No añoro mi juventud* (1946), en la que vuelven las figuras míticas de la resistencia contra los militaristas.

La pintura iba a convertirse sin duda en su profesión, pero, en 1933, por razones familiares (el suicidio de su hermano Heigo, sin trabajo desde la llegada del cine sonoro, y la muerte de su segundo hermano), Akira se convierte en el hombre de la familia y debe trabajar para ganarse la vida: «Fue un punto de inflexión peligroso, pensé que cualquier trabajo me iría bien». Para mantener a su familia, ¡se convierte en ilustrador de novelas románticas y libros de cocina! El poco tiempo que puede dedicarse a la pintura le obliga a cambiar de rumbo: «Gradualmente fui perdiendo toda la confianza en mis habilidades, el acto mismo de pintar se convirtió en un trabajo».

Un día de 1935, Akira, con veinticinco años, lee en un periódico que un estudio de cine (el Photo Chemical Laboratory, la futura productora Toho) está buscando ayudantes de dirección.

La prueba consiste en escribir un texto sobre «las debilidades del cine japonés». «Había devorado las suficientes películas extranjeras como para poder emitir un juicio sobre nuestro cine», recuerda el aspirante a cineasta. «De hecho, todo lo que había hecho durante esos años —la pintura, la literatura, la música, el teatro— todo, inevitablemente, me había llevado al cine; inconscientemente me encontraba en posesión de su conocimiento.» Su cultura excepcional impresiona a los directores Yasujiro Ozu y Kajiro Yamamoto, que se encuentran entre el jurado de selección. Pronto, el joven asistente tiene la oportunidad de formar parte del grupo Yamamoto-Naruse-Taniguchi, unos jóvenes cineastas dinámicos, llenos de iniciativa.

Hombre de una extraordinaria energía, conocido guionista, montador y buen director de películas de acción, Kajiro Yamamoto es uno de sus profesores; en 1941 Yamamoto se asocia a su ayudante favorito para el rodaje de una de sus mejores películas, *Caballos*. El asistente le estará siempre agradecido («la formación que recibí en el PCL fue muy valiosa»). «En la escritura de guiones, como en el montaje —dirá Yamamoto—, Akira tenía un talento innato extraordinario, que superaba el de todos.»

Alentado por Yamamoto, Akira escribió varios guiones, algunos dirigidos por otros. Por ejemplo, *La nieve*, una historia de investigadores científicos plenamente comprometidos con su misión. O *Un alemán en el templo Daruma*, que contaba la singular aventura del famoso arquitecto Bruno Taut. Fascinado por la belleza de las formas arquitectónicas japonesas, el arquitecto alemán se había retirado a un templo japonés perdido en el campo. La civilización japonesa vista por un occidental: en manos de un oriental muy abierto como fue Akira Kurosawa podemos imaginar en lo que se convertiría el tema del descubrimiento de la antigua civilización nipona por un occidental. Bruno Taut tenía el mismo enfoque de Oriente que Kurosawa de Occidente. Pero no era el momento de los intercambios culturales, y el autor tendrá que renunciar a este proyecto tan ambicioso y genial.

En los años cincuenta se hablará mucho, a menudo de forma inadecuada, del occidentalismo de Kurosawa en oposición al «puro espíritu japonés» de cineastas como Mizoguchi y Ozu. Al respecto, cabe señalar algunos detalles. Si miramos más de cerca, Kurosawa no es más «occidental» que Shakespeare «italiano» (el paralelismo con el genio del teatro inglés, influido por el Renacimiento florentino, no es casual). *Occidentalismo* es una palabra occidental impropia que debería ser sustituida por *internacionalismo*. Criado en un clima cultural cosmopolita y acostumbrado desde la adolescencia a leer con la misma pasión («sin distinción») a los clásicos japoneses y occidentales, Kurosawa es un ciudadano del mundo. Para este espíritu universal, la cultura no tiene fronteras geográficas: el teatro *noh* y Shakespeare, los grandes poemas japoneses (*Heike Monogatari*) y Dostoievski, los músicos Takemitsu y Haydn, los pintores Utagawa Kuniyoshi (reconocido autor de escenas de batalla) y Paolo Uccello, y Van Gogh, los cineastas americanos (Ford, Sternberg, Capra), franceses (Renoir), alemanes (Lang), rusos (Eisenstein)... son asimilados por él con la misma pasión voraz. Hombre doble desde sus raíces, Kurosawa también lo es tanto en su vida como en su obra: campeón de kendo y fanático del golf, admirador de la ética de los samuráis y defensor encarnizado del individualismo tan estimado por los occidentales —y feroz opositor de la mentalidad feudal transmitida a través de las películas de época tradicionales—, Kurosawa posee un espíritu abierto, llamémosle universal, propio del Renacimiento. Demostrará saber adaptar de un modo admirable y valiente algunos clásicos

occidentales (Dostoievski, Shakespeare, Gorki) y, al mismo tiempo, realizar frescos pomposos y refinados del Renacimiento japonés (*Kagemusha, Ran*). Un poco como Haydn y Stravinski, este polifacético artista es un hombre de grandes síntesis entre culturas, que para él no tienen fronteras. Su universalidad (y no su llamado occidentalismo) explica su éxito internacional.

En 1943, obligado a elegir un tema que no desagradase a los «militaristas» en el poder, el joven cineasta cuenta en su primera película, *La leyenda del gran Judo*, la iniciación física y mística en las artes marciales de un célebre campeón de judo de principios del siglo xx. El hijo del samurái Yutaka se revela como especialista del cine de acción —los duelos entre Sugata y sus muchos adversarios se filman de forma muy original—, sin dejar de lado por ello la evolución interior del novicio. Como hemos mencionado, Kurosawa se sentirá siempre atraído por «los personajes que aún no están formados». *La leyenda del gran Judo* será la primera de una larga serie de películas sobre los aprendices. Su segunda película, *La más bella*, cuenta de nuevo una historia de aprendizaje. Rodada en plena guerra, está protagonizada por un grupo de jóvenes obreros que trabajan frenéticamente en una fábrica de productos destinados a la Marina. Es una película de guerra fuera de lo común, con un valor documental excepcional. La actriz que interpreta a la encantadora heroína (Yoko Yaguchi) se convirtió en la esposa del director. Será un rudo matrimonio de guerra («Tuve que enfrentarme a dificultades financieras insuperables al comienzo de mi vida conyugal, me volví a dedicar febrilmente a escribir guiones, a veces tres a la vez»).

A diferencia de sus precursores Yasujiro Ozu y Kenji Mizoguchi, Kurosawa no es un autor especializado en un género o un tema en particular. Su obra, al contrario, muestra un continuo compromiso de renovación. Director ecléctico, se mueve de un género —y de un tema— a otro con una facilidad asombrosa: películas de aventuras, frescos históricos de carácter político, cine negro, melodramas sociales, dramas psicológicos, clásicos literarios, panfletos, fábulas...

Fotograma
de *Ran*, 1985

Los hombres que caminan sobre la cola del tigre (primer film samurái rodado con muy bajo presupuesto en 1945 bajo las bombas estadounidenses) es una adaptación de una pieza de kabuki. Una transposición sutilmente paródica: no debemos olvidar que Kurosawa tiene un sentido de la comedia picaresca muy completo, una rara cualidad entre los japoneses. Sin embargo, su primera incursión en el género del *jidai-geki* (película de época) no tiene éxito. Inexplicablemente, la película es bloqueada por la censura: ¡no se puede hacer una parodia de un gran clásico del teatro japonés! Y así, la primera película cómica de samuráis de Kurosawa no se estrenará hasta 1951. El autor nos cuenta un detalle curioso: «de vez en cuando soldados americanos venían a dar una vuelta por el plató donde rodaba; entre un grupo de oficiales llegó un día muy discretamente ¡un tal John Ford! Supe más tarde que me había dejado un mensaje de felicitación, por desgracia extraviado». Este encuentro, que nunca sucedió, le hubiese gustado mucho a Kurosawa, que tenía una admiración sin límites por Ford.

«Después de la guerra —confiesa muy humildemente el autor en su autobiografía— reanudé mi trabajo sin problemas, pero lamentablemente debo admitir que durante la guerra no tuve el coraje de oponerme activamente al militarismo japonés, y no estoy orgulloso de ello», una confesión conmovedora e inquietante. Un eco de remordimiento por no haberse «resistido» al militarismo durante los años treinta puede verse en «El túnel», formidable cuarto episodio de *Los sueños de Akira Kurosawa*, uno de sus últimos films y una inquietante pesadilla que provoca verdaderos escalofríos: un batallón militar, los fantasmas de los soldados muertos,



sale de un túnel para interrogar a un capitán, el único superviviente del grupo, que se ve obligado a pedir disculpas ante sus hombres por haberse salvado. Para hacerse perdonar por su «cobardía», en 1946 Kurosawa dirige una gran película política inspirada en dos grandes casos anteriores a la guerra, el *affaire* Ozaki y la dimisión forzada de un ilustre profesor de la Universidad Imperial perseguido por sus ideas libertarias. Emotiva denuncia de los oscuros años del régimen militar, *No añoro mi juventud* es una especie de «Japón, año cero» *avant la lettre*.

El ritmo frenético de este film, influido por las películas revolucionarias soviéticas, nos descubre a Kurosawa como maestro absoluto del montaje dinámico. Será una obra que iluminará a las nuevas generaciones, incluso el título se convirtió en una frase popular. Lástima que esta obra tan valiente no fuera distribuida en Occidente en aquel momento ni presentada a ningún festival. ¿Por qué los japoneses son tan abiertos y nosotros, los occidentales, tan cerrados?

Al año siguiente, cambiando de género, el autor nos ofrece una fábula amarga —muy poética, casi zavattiniana— acerca de los sueños rotos de una generación sacrificada: *Un domingo maravilloso* (1947), una especie de «crónica de amantes pobres» en busca de techo en el Japón derrotado, un cálido homenaje al neorrealismo italiano de la época. En el género del melodrama social —de menos éxito— se sitúa también *Escándalo* (1950), realizado tres años más tarde; un panfleto contra los abusos de la prensa sensacionalista. Cabría hacer un bonito estudio sobre las múltiples conexiones (¿involuntarias?) entre el cine japonés y el neorrealismo italiano de la posguerra; curiosamente al mismo tiempo, cineastas japoneses e italianos tratan temas similares (lo que no es sorprendente, dada la condición de derrotados de ambos países): por ejemplo, en *Escándalo*, una película que nunca salió de Japón, hay un personaje de vocación *bidonista* que se parece extrañamente al protagonista de *Almas sin conciencia*, film de Fellini que se rodará ¡cinco años más tarde!

Un año clave en la carrera de Kurosawa será 1948, cuando con Yamamoto, Naruse y Taniguchi crea la Asociación de Arte Cinematográfico (diez años después, en 1959, fundará su propia empresa, Kurosawa Production). Con la realización a continuación de dos memorables *thrillers* de trasfondo sociomoral, *El ángel ebrio* (1948) y *El perro rabioso* (1949), empieza para nuestro autor una especie de década prodigiosa. En estas dos obras maestras aparecen por primera vez dos actores excepcionales, Toshiro Mifune (la energía en estado puro) y Takashi Shimura (la sabiduría), que a partir de entonces se convertirían en los intérpretes fetiche del cineasta. *El ángel ebrio* («he dirigido esta película en total libertad, tenía la impresión de haber encontrado, al fin, mi camino») cuenta un formidable duelo moral entre un médico humanitario, un ángel ebrio a lo John Ford, y un joven *yakuza* demasiado orgulloso que no quiere curarse. Eficacia dramática, riqueza y complejidad de los personajes, una mirada social de una rara agudeza sobre el mundo de la posguerra: esta denuncia virulenta del mundo inhumano de los *yakuza* (el hampa japonesa) marcó una época.

En *El perro rabioso* (1949), dos oficiales de policía a lo Simenon, Mifune y Shimura, alumno y maestro, están investigando un robo de armas en los bajos fondos de Tokio. La capital, una ciudad tentacular invadida por el triunfante mercado negro, se convierte en la verdadera protagonista de esta película, tensa cual muelle. Jamás las entrañas de Tokio habían sido representadas con tal veracidad. Si este film negro inquietante hubiera sido presentado en un festival occidental, habríamos descubierto antes de *Rashomon* a otro Kurosawa, el narrador-observador

implacable de la sociedad japonesa contemporánea. Pero el azar quiso que Kurosawa entrara en nuestra memoria a través de un film que nos hablaba de otra época.

En 1950, Kurosawa rueda *Rashomon* (la puerta del demonio). El autor tiene cuarenta años, no hay sospecha de que su undécima película, un *jidai-geki*, marcará una fecha clave no sólo en la carrera del autor, sino también en toda la historia del cine japonés (el tema se inspira en dos relatos de un escritor japonés maldito, Ryunosuke Akutagawa, que se suicidó en los años veinte). A pocos convence el guión, considerado «desconcertante e incomprensible»; los productores japoneses no son favorables al hecho de que esta película «demasiado japonesa» fuera presentada en Venecia y el cineasta ni siquiera es avisado de la selección. Sorpresa: contra todo pronóstico, *Rashomon* recibe el León de Oro, seguido del Oscar. Estos dos premios internacionales, que nada tienen que ver con el exotismo del tema, tendrán un papel crucial en el descubrimiento del autor y del cine japonés, entonces casi desconocido en el mundo. *Rashomon* es mucho más que una variación sobre el tema —que debemos a Pirandello— de la oposición falso-verdadero; es sobre todo un ensayo muy original, emocionante, vertiginoso, sobre —nos dice el autor— «el egocentrismo de los seres humanos, incapaces de ser honestos consigo mismos acerca de lo que les afecta: no pueden hablar sobre ellos sin embellecer el cuadro. Esta película es como una extraña pintura que el ego humano va desenrollando mientras la exhibe». De la escuela de Dostoievski y Shakespeare, Kurosawa ha aprendido a indagar en las entrañas del corazón humano con bisturí de cirujano. «La visión de *Rashomon* fue un verdadero shock», escribirá el gran cineasta indio Satyajit Ray. Según Michelangelo Antonioni, «comenzando por el viaje del leñador por el bosque que abre la película, cada plano de esta obra sublime lleva el sello del genio».

Debido al éxito mundial de *Rashomon*, y más tarde de *Los siete samuráis*, los europeos, que continuaban ignorando sus películas contemporáneas rodadas antes de 1950, están convencidos de que Kurosawa es principalmente un autor de películas de época (*jidai-geki*). Sin embargo, nuestro cineasta-pintor apasionado por la ética no se limita a un género; en sus grandes películas de los años cincuenta (*El idiota*, *Vivir*, *Trono de sangre*, *Los bajos fondos*, *Los canallas duermen en paz*, *El infierno del odio*) confirma sus cualidades de observador-narrador irremplazable de la sociedad japonesa de la posguerra. Le interesan en particular los grandes temas dostoievskianos de la condición humana: el enfrentamiento entre el bien y el mal, la búsqueda del sentido de la vida, la solidaridad humana, la lucha por la justicia, la locura de la ambición del poder, la muerte. Afinando su sentido de la introspección, el cineasta logra crear personajes cada vez más complejos, dotados de una humanidad profunda y cálida.

Filmada antes del fracasado estreno de *Rashomon*, *El idiota* (1951) es una monumental adaptación moderna de la obra maestra de Dostoievski. Kurosawa traslada la acción a Japón, en medio de la realidad de la posguerra: «la demencia epiléptica» que sufre el idiota es el resultado de la conmoción de la guerra. El cineasta se centra en los dilemas interiores de los tres protagonistas. Lamentablemente, este sublime e íntimo melodrama, filmado ingeniosamente en las cumbres nevadas de la isla de Hokkaido (con una duración prevista de cuatro horas y media), será terriblemente mutilado por los productores, que destruirán incluso los negativos de las escenas cortadas. «Ningún cineasta —nos confiesa Tarkovski— ha conseguido expresar en profundidad el mundo de Dostoievski mejor que Kurosawa; viendo su versión de *El idiota* me di cuenta de que no podía rodar una nueva versión de la novela.»

La temporada de las obras maestras continúa. Al año siguiente, 1952, el autor nos regala un melodrama contemporáneo de una rara complejidad y riqueza. El lacónico título, *Vivir*, lo dice todo. Desgarradora aventura interior de un hombre viejo sólo ante la muerte y su constante fracaso, desgarradora meditación sobre el sentido de la vida, retrato mordaz de la burocracia como categoría social, *Vivir* —escribió el gran André Bazin— «es quizás la más hermosa, la más sabia y la más emotiva de las películas japonesas, la inteligencia de las estructuras del relato me dejó felizmente sorprendido». Por así decirlo, *Vivir* parece conjugar en una tres célebres obras maestras firmadas por De Sica, Welles y Fellini: *Umberto D.* (la emotiva tragedia de un hombre solo), *Ciudadano Kane* (la búsqueda de la identidad de un ser humano, el «ciudadano» Wanatabe) y, ¡sí!, *Ocho y medio* (el más apasionante e implacable de los balances existenciales).

Tras estos dos formidables melodramas íntimos contemporáneos, el «Emperador» vuelve a su siglo favorito, el XVI. *Los siete samuráis* (1954), la película más cara realizada en Japón, es también la más conocida mundialmente del autor y del cine japonés. Monumento del cine épico, himno prodigioso a la solidaridad entre clases (los samuráis y los campesinos se unen para luchar contra los bandidos), *Los siete samuráis* es a la vez la *Ilíada* y el *Guerra y paz* del mundo campesino. Kurosawa logra concentrar las mejores cualidades de su maestro John Ford. Nos seduce esta epopeya que rebosa energía, la extraordinaria riqueza de los episodios y los tonos narrativos (de la épica a la picaresca), la belleza formal y la humanidad de los personajes: el incomparable Kikuchiyo, interpretado por Toshiro Mifune, es probablemente el más memorable *miles gloriosus* del cine moderno. Es una pena que en Occidente hayamos tenido que esperar treinta años para poder ver la versión íntegra (tres horas y veinte minutos), ¡en la versión comercial habían desaparecido los campesinos! No sólo John Sturges, que hizo un *remake* (*Los siete magníficos*, un éxito de taquilla), sino también Sam Peckinpah (*Grupo salvaje*), George Lucas y Francis Ford Coppola (especialmente en las escenas de guerra de *Apocalypse Now*) se han inspirado en ella. Sin embargo, hubo un tiempo en que Kurosawa fue acusado ¡de imitar a los occidentales! «Las películas de Kurosawa están tan llenas de energía que dan ganas de hacer películas», admitió George Lucas, que reconoció su deuda con el maestro japonés.

Fotograma
de *Ran*, 1985

La serie de obras maestras de los años cincuenta termina con la adaptación sorprendente, ejemplar, de dos clásicos de la literatura occidental trasladados con mucha delicadeza a la historia de Japón: *Trono de sangre*, versión de *Macbeth*, y *Los bajos fondos*, versión de la obra de Gorki. Este *Macbeth* en versión *noh* es una obra audaz e inquietante de una sorprendente originalidad formal. Abandonando la poesía del verbo por la de la acción, el cineasta japonés fue capaz de «destilar» el significado más profundo del drama shakesperiano (la sed del mal, la autodestrucción de un líder), que él expresó a través de imágenes de un impresionante rigor geométrico. Los primeros convencidos por esta tentativa, de una gran audacia, fueron los ingleses, que invitaron al autor a Londres. El encargado de entregar el premio a Kurosawa fue un anfitrión de excepción, John Ford.

Siguiendo este modelo de «reinención», cambiando completamente el estilo, el cineasta nos ofrece en *Los bajos fondos* una «adaptación» muy rigurosa de la pieza de Gorki. Gracias al virtuosismo de un grupo de excelentes actores, el director consigue esbozar una docena de emotivos retratos de precisión y veracidad. Esta versión humanista «de teatralidad simbólica asumida» (Max Tessier) casi hace palidecer la célebre versión de *Los bajos fondos*, influida por el espíritu del Frente Popular, que nos había dado Renoir en 1936.



Después de tantas películas comprometidas, el cineasta se permite el lujo de realizar en cinemascopé una maravillosa fábula *western* sobre la fiebre del oro. Película de aventuras en estado puro, *La fortaleza escondida* (premiada en Berlín) es un divertimento espectacular, brillante y lleno de humor (en una secuencia muy conseguida el autor se permite evocar en clave picaresca el famoso episodio de la escalera de Odessa de *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein). Pero el «ciudadano» Kurosawa no se ha olvidado de la contemporaneidad. Muy libremente basada en *Hamlet*, *Los canallas duermen en paz* (1960) es un virulento panfleto moderno contra la corrupción de las altas finanzas. Este film oscuro y mordaz sobre el cinismo de la nueva clase dirigente sigue siendo de una actualidad conmovedora, y no sólo en Japón. El mismo discurso sirve para *El infierno del odio* (1963), cuarta y memorable película de cine negro estilo Kurosawa, libremente inspirada en Ed McBain. Esta apasionante crónica de un secuestro, cuyo protagonista es una especie de Raskolnikov moderno que quiere «castigar» de manera ejemplar a un gran industrial que le hace sombra, tendrá consecuencias civiles: «Después de esta película el código penal japonés perseguirá el secuestro con mayor severidad», nos recuerda el autor. El secuestro sirve aquí de pretexto para un nuevo interrogatorio sobre el mal, sobre la complementariedad de los destinos humanos: víctima y verdugo descubren al final que son las dos caras de la misma moneda. Kurosawa se permite así corregir a Hitchcock con Dostoievski.

El infierno del odio es un título que podría aplicarse a cualquier obra de este maestro de los contrastes. En efecto, pocos directores como Kurosawa fueron capaces de describir con tanta exactitud las pasiones más extremas, los medios y las clases más variadas: barrios altos y bajos fondos (*Barbarroja*, *Dodeskaden*), samuráis y campesinos, policías y criminales, paraísos (*Dersu Uzala*, *Los sueños de Akira Kurosawa*) e infiernos (*Trono de sangre*, *Ran*).

El «Emperador» humanista del cine japonés nunca se imaginó que un día tendría la curiosa oportunidad de ser uno de los iniciadores de los *spaghetti western*. Una noche de 1961 en Roma, un tal Sergio Leone en busca de inspiración entra en una sala romana en la que se presenta *El mercenario*, la decimonovena película firmada por Akira Kurosawa. Un *ronin* (un samurái sin maestro) llamado Sanjuro desembarca en un pueblo donde dos clanes rivales luchan a muerte; astuto, nuestro mercenario, interpretado por Clint Eastwood, perdón, por Toshiro Mifune, ofrece sus servicios a unos y otros, y asiste divertido al espectáculo de los dos clanes que se destruyen. Un mercenario diabólico, la vanidad y la avaricia de los hombres: un tema maravilloso para un *western*. Sergio Leone no se equivocó. *Por un puñado de dólares* (un *remake* pirata de *El mercenario*), obtuvo un éxito sensacional en todo el mundo, incluido Japón. ¡A cuántos cineastas ha enriquecido Kurosawa, «el occidental»!

Satisfechos con el éxito que logró en Japón *El mercenario*, los productores piden a Kurosawa que dé continuidad a las aventuras del diabólico mercenario Toshiro Mifune, sublime en el papel que Sergio Leone dará a Clint Eastwood. *Sanjuro* (1962) es *El mercenario* 2 en versión de cuento de hadas. Convertido en maestro bajo la influencia de una dama muy atractiva que gusta de los buenos modales («Las buenas espadas deben permanecer en la vaina»), nuestro mercenario se dedica pacientemente a la iniciación espiritual de un grupo de jóvenes aspirantes a samuráis muy ingenuos. Ambas películas con Sanjuro, tan cercanas y tan diferentes entre ellas, confirman la formidable capacidad del autor para cambiar de género, su talento picaresco. *Sanjuro* estaba basada en una novela de Shugoro Yamamoto. Este escritor contemporáneo

inspirará otras dos grandes obras de nuestro autor, *Barbarroja* (1965) y *Dodeskaden* (1970). Alrededor de 1820, en un hospital para pobres, el doctor Barbarroja (papel interpretado por Toshiro Mifune) lucha con dedicación contra la enfermedad y sus raíces sociales; un alumno de buena familia particularmente rebelde acabará por seguir su ejemplo. A Victor Hugo le hubiera encantado este espléndido melodrama social, cuya magnitud romántica y riqueza dramática aún nos deja asombrados. Sin embargo, la excesiva duración del rodaje (casi dos años) hizo que el presupuesto se multiplicara. Después de este film millonario, el director enfermo de perfeccionismo es abandonado por los productores. Por primera vez en su carrera, el que en Japón era simplemente apodado «el Emperador» debe esperar cinco años antes de rodar una nueva película, con una compañía independiente formada por cuatro cineastas.

Basada en la obra de Shugoro Yamamoto, *Dodeskaden* (1970), primera película en color de Kurosawa, nos sumerge en la vida cotidiana de un suburbio (muy distinto al Japón actual) donde se codean alcohólicos, esquizofrénicos, locos más o menos peligrosos, vagabundos soñadores, niños explotados o enfermos y viejos sabios que han logrado mantener el equilibrio. «El milagro económico de Japón no podrá durar si nos olvidamos de los grandes valores éticos», nos confesaba Kurosawa en aquel momento. Esta obra experimental de gran valentía, rodada en decorados estilizados de colores violentamente expresionistas (el ojo del pintor emerge aquí de forma destacada), estuvo muy cerca de ser el canto del cisne de su autor. De hecho, muy deprimido tras el fracaso comercial del film, a finales de 1971 el director se intentará suicidar. Afortunadamente, esta mala racha se quedó en eso, en «un mero bache». Así, con sesenta y tres años, el *sensei* («maestro» en japonés) se ve forzado al exilio para reconstruir su nombre. Invitado por los soviéticos, en 1985 rueda en Siberia *Dersu Uzala*, conmovedora crónica de la vida aventurera de un cazador mongol. El éxito mundial de este *western* ecológico poético, y el apoyo de sus amigos y admiradores americanos Coppola y Lucas permiten al autor concebir y realizar dos grandes frescos históricos, *Kagemusha, la sombra del guerrero* y *Ran*, ubicados en aquel siglo XVI que siempre le ha fascinado. La Palma de Oro en Cannes en 1980 otorgada a *Kagemusha, la sombra del guerrero* le da una segunda juventud. Parábola al estilo Pirandello sobre un patán invitado a la corte de los príncipes (los Takeda), *Kagemusha, la sombra del guerrero* (el hombre-sombra, el doble) es una apasionante reflexión sobre la ambivalencia del poder que se convierte en representación, un homenaje de un esplendor sin precedentes a los grandes hombres que trataron de llevar el Renacimiento a Japón. Las escenas intimistas se alternan con las batallas nocturnas de colores expresionistas. La admiración de Kurosawa por el Gran Siglo hace pasar un soplo de emoción por las imágenes de esta suntuosa epopeya estilizada casi hasta los límites de la abstracción. Antes del rodaje, confirmando una vez más su talento para la pintura, el *sensei* dibuja minuciosamente los personajes y ciertos planos para impregnarse de la atmósfera de la película; si la película no hubiera sido rodada, los dibujos del maestro servirían como un testimonio vivo. El combate final rivaliza en poder y en belleza con el tríptico *La batalla de San Romano*, de Paolo Uccello. Sin duda, el cineasta-pintor fue capaz de encontrar las sutiles conexiones entre el siglo XVI, la parte más libre y dinámica de la historia japonesa, y el Renacimiento italiano.

Para *Ran* (1985), coproducida por Francia, Kurosawa toma prestada de nuevo la obra de Shakespeare. En esta película, muy vagamente basada en *El rey Lear*, el infierno del poder y la locura

destruccion del hombre están en el centro de un cuadro apocalíptico de insospechada oscuridad. El realizador consigue una vez más destacar con esta obra de una riqueza visual (fabulosos los tra-
jes de época) y de un poder visionario sin igual en el cine moderno. *Ran* está destinada a ser el canto del cisne del cine épico. El humanismo del autor es coloreado aquí por un pesimismo cósmico. «¿Por qué los hombres no pueden vivir en perfecta armonía con un poco más de comprensión mutua?» Pensándolo bien, toda la obra de Kurosawa trata de responder a esta pregunta fundamental.

Después de este díptico histórico digno de Shakespeare, el director aún nos sorprende a sus ochenta años con *Los sueños de Akira Kurosawa*, una película completamente onírica («Cuando sueña, el hombre es un genio») producida gracias a financiación estadounidense y distribuida por Spielberg. Hay que reconocer que la reconstitución de estos ocho sueños que tuvo en diferentes épocas de su vida expresan en realidad el genio visionario del cineasta. Es particularmente emotivo el quinto sueño, «Cuervos», donde el joven Akira se encuentra con su ídolo Van Gogh (interpretado por Martin Scorsese). Al igual que Chagall, Cézanne y Rouault, Van Gogh siempre ha cautivado a Kurosawa: «En Bellas Artes había trabajado específicamente en la pintura de Van Gogh, tenía una enorme admiración por este ser absolutamente fascinante, por su vida fulgurante; su viaje para llegar a la cima de su arte suponía un inmenso sufrimiento. Sin duda, por eso soñé con este encuentro con él». La secuencia en que el joven aspirante a artista Akira Kurosawa se desplaza «al interior» mismo de las pinturas gigantes de paisajes pintados por el artista holandés es simplemente irresistible.

El temor a un cataclismo nuclear (séptimo sueño) será el centro de *Rapsodia en agosto* (1991), conmovedora apología intimista del envejecimiento. A los americanos no les gustaron demasiado las referencias a la tragedia de Hiroshima y Nagasaki evocadas en el film, pero más allá de su valor político, esta obra intimista nos ofrece el magnífico retrato de una sorprendente maestra interpretada maravillosamente por la actriz Sachiko Murase, que entonces contaba ochenta y seis años.

Era inevitable que el «Emperador» humanista terminara su carrera con un film-testamento de cariz picaresco, *Espera un poco* (1993); el título original japonés, *Madadayo*, es un juego de palabras que significa «¡no, todavía no!». Es un homenaje lleno de humor y de ironía a un maestro extraordinario muy famoso en los años cuarenta, el profesor de alemán Uchida, «un hombre que pertenecía al mundo envidiable de los corazones calurosos». Curiosamente, Kurosawa se despide con este himno a la felicidad y a la camaradería, muy cercano a las mejores películas de Ozu, «el director que me enseñó el arte de beber». Viendo en Cannes en 1993 las imágenes tan sobrias y poéticas de esta tierna reflexión sobre el envejecimiento comprendimos que *Espera un poco* sería definitivamente el canto del cisne del cineasta. Cinco años después el director nos dejaría, a principios de septiembre de 1998, durante la Mostra de Venecia, ese prestigioso festival que medio siglo antes le había descubierto al mundo con *Rashomon*.

El cine japonés nos ha dado autores de gran calidad. Es suficiente citar a Ozu, Goshu, Mizoguchi, Kinoshita, Naruse, Kobayashi, Ichikawa, Shindo, y más recientemente a Oshima, Imamura o Kitano. Pero ninguno de ellos tuvo el impacto y la reputación internacional de Akira Kurosawa. ¿Las razones de este éxito? En la revisión de sus treinta películas, uno se sorprende por la riqueza y variedad de su inspiración: pocos de los grandes cineastas contemporáneos han logrado abarcar tantos géneros. Uno se siente seducido por la universalidad de los pro-

blemas que aborda en sus películas. Por su capacidad tan poco común para fundir cine de acción e introspección. Por la humanidad de los personajes: el hombre es siempre el foco de este gran humanista que nunca se ha dejado tentar por las ideologías de moda. Alumno de Ford, nuestro cineasta-pintor consigue crear en la pantalla personajes perfectamente representativos, dotados de una vitalidad y de una complejidad que los hace memorables: los samuráis de Kurosawa no son superhombres, los médicos humanitarios no son ángeles, sino más bien «ángeles ebrios». Watanabe, el empleado desesperado de *Vivir*, el picaresco campesino-samurái Kikuchiyo, el idiota, el cazador ecologista Dersu Uzala, pero también *lady* Asaji-Macbeth, la zorra de piedra de *Ran*... son figuras esenciales del séptimo arte.

Todas estas cualidades son exaltadas gracias a un manejo impresionante de la técnica, un dinamismo espectacular inigualable (mezcla muy personal de realismo y de expresionismo), gracias a su poder de creador de imágenes originales, de una vitalidad y de una belleza plástica que deja sin respiración. «Ante él todos somos aficionados; uno nunca se aburre con sus películas, su cine es una especie de milagro expresivo». Fellini, uno de sus admiradores, lo dice todo.

D I E C I S É I S C I N E A S T A S L E R I N D E N H O M E N A J E

A los cineastas les encanta hablar de Kurosawa. Algunos admiradores, como John Boorman, se limitan a una fórmula icástica: «¡Kurosawa es... Dios!». En esta breve antología citamos las declaraciones en caliente de una quincena de cineastas internacionales; recogidas personalmente a lo largo de los años, son los homenajes más luminosos e intrigantes en la celebración del centenario del nacimiento del «Emperador».

Theo Angelopoulos «Técnico incomparable, artista completo, capaz de realizar endiabladas películas de acción y obras de refinada contemplación, Kurosawa era también una persona amabilísima en el plano humano. Siempre me ha fascinado la gracia innata con la que rodaba, me recordaba a Antonioni, su increíble coraje, su temperamento moral de cineasta, porque un verdadero cineasta debe tener una moral. Nunca he entendido a los que se divertían estérilmente contraponiéndolo a Mizoguchi; son dos artistas geniales, como lo eran Fellini y Antonioni: me encantan los dos; de hecho, me encantan los cuatro».

Michelangelo Antonioni «*Rashomon*, la primera película japonesa que vi, me causó una impresión enorme. Todos los detalles, todos los encuadres de esta película llevan el sello imborrable de este genio. Hace años tuve ocasión de ver el preestreno de *Ran* con el autor en Tokio y quedé impresionado no sólo con la grandiosidad épica de la representación, sino también con las escenas más intimistas, que eran bellísimas. Altísimo, muy serio, pero al mismo tiempo amable y gracioso (qué risas cuando jugábamos a subirnos a los elefantes en el festival de Nueva Delhi), para mí Kurosawa siempre fue una especie de samurái moderno. Además de un maestro del cine es también un hombre con grandes cualidades humanas, dotado de una fuerza de voluntad excepcional, toda la vida luchando para poder hacer las películas tal como él quería, bendito sea».

Luis Buñuel «La épica no es mi fuerte, aunque me fascina el formidable talento espectacular de este gran cineasta, un montador excepcional».

Michael Cimino «Es el director más completo que conozco. Sus películas son las mejor rodadas, las mejor fotografiadas, las mejor montadas, las más dinámicas, las más ricas en invenciones visuales».

Francis Ford Coppola «Incluso los más grandes maestros no llegan a realizar más de dos o tres obras maestras; durante su carrera Kurosawa ha conseguido tres veces eso. Su influencia es visible en todo el cine mundial contemporáneo. Mientras rodaba *Apocalypse Now*, por la noche veía *Los siete samuráis*».

Federico Fellini «Antes de Kurosawa nos sentíamos todos como *amateurs*. Conoce a nuestros clásicos —de Paolo Uccello a Ariosto— mejor que nosotros, rueda con una maestría que te corta el aliento. Nunca nos aburrimos con él. Con sus películas se siente el cine realizado en todas sus formas expresivas, de los movimientos más complejos a la cámara lenta [...] Se siente el entusiasmo, la salud del verdadero artista, un vigor, una generosidad narrativa que poco tiene que envidiar a Balzac. Su cine es un auténtico milagro expresivo».

Werner Herzog «Me inclino cada vez que oigo pronunciar su nombre, es uno de los genios más grandes de la historia del cine».

Takeshi Kitano «De entre los cineastas japoneses, Kurosawa es el que siempre me ha llamado más la atención, un director superlativo dotado de un estilo inimitable. Sus películas son de una precisión, una delicadeza, una perfección absoluta. Encuentro que con su personalidad tan compleja ha marcado nuestra identidad [...] En el escenario tenía una mirada que abarcaba el mundo, en el sentido de que controlaba no sólo aquello que entraba en el encuadre, sino también lo que había alrededor. Durante el último año —enfermo, ya no podía rodar películas— me mandó una carta deliciosa con uno de sus bellos dibujos. Me contaba, muy amable, que había repasado mis películas, y que se reconocía en mi trabajo. Es el mejor cumplido que he recibido nunca».

George Lucas «De joven me impresionó tanto *Los siete samuráis* que decidí no perderme ninguna película de este director. Kurosawa se convertiría en una de mis fuentes de inspiración más importantes. Soñaba con conocerlo, y cuando junto con Steven Spielberg tuve ocasión de echar una mano para la producción de *Kagemusha* lo hice con inmenso placer; cuantas más películas haga, me repetía, más aprenderemos a hacerlas mejor. Con la potencia de su estilo tan visual, la original orquestación de imágenes y sonidos, la perfección de todos los detalles, Kurosawa consigue exprimir lo inexprimible, comunicar sus emociones en cuanto al ser humano, haciéndonos partícipes de sus sueños».

Arthur Penn «Pensaba a menudo en *Los siete samuráis* cuando rodaba *Pequeño gran hombre*, aunque era consciente de que no podía imitarlo. La influencia de Kurosawa en el cine contemporáneo es innegable. Sé que veneraba a John Ford, como muchos de nosotros; creo que en cierta

manera el discípulo japonés consiguió superar al maestro: con Ford se tiene en cuenta el conjunto de su obra, esto es, el director irlandés jamás ha realizado una única película tan compleja y potente como algunas de las obras maestras de Kurosawa, que es para quitarse el sombrero».

Satyajit Ray «Ver *Rashomon* me produce un auténtico *shock* eléctrico: la originalidad del argumento, la alucinante maestría técnica, la inaudita precisión del montaje, el dinamismo de los duelos... De las películas de este cineasta, que en el fondo es más japonés de lo que se cree, se desprende un sentimiento de vigor alegre. Maestro inalcanzable del cine de acción, Kurosawa posee también una segunda naturaleza que enriquece su personalidad. Un poco como Frank Capra, tenemos en él a un maestro de la humanidad que, sin moralismos, se preocupa también (ver *Vivir*) de decirnos algo profundo sobre el hombre».

Claude Sautet «Un poco como Bach con la música del siglo XVII, Kurosawa ha sabido crear una de las síntesis más fascinantes de la historia no sólo del cine, sino del arte de nuestro tiempo».

Martin Scorsese «Kurosawa ha revolucionado la noción misma del expresionismo cinematográfico, inyectándole una vitalidad casi sobrehumana. Uno se queda deslumbrado por la potencia visceral de sus invenciones formales, por la carga emotiva, por el impacto físico de su imaginario. Lo considero un prodigio de la naturaleza. Sus obras han enriquecido el cine, y en cualquier caso el mío: sin *Rashomon* o *Los siete samuráis*, mis películas hubieran sido diferentes. Para mí fue un gran honor hacer una breve aparición (el papel de Van Gogh) en una de sus últimas películas, *Los sueños de Akira Kurosawa*».

Andrei Tarkovski «Lo conocí cuando preparaba *Dersu Uzala* en Moscú, y sabiendo que era un perfeccionista le di algunos consejos sobre cómo comportarse con los soviéticos; cuando enfermó me envió flores con una tarjeta de buenos deseos tiernísima. Como sucede con los auténticos poetas (Dovzenko, Buñuel, Bresson, Bergman, Antonioni, Fellini), las películas de Kurosawa no se parecen a las de ningún otro. Siento una admiración infinita por *Los siete samuráis*: la escena donde el más joven de los siete tiembla como una hoja durante la espera antes de la primera batalla, el encuentro final con los bandidos bajo la intensa lluvia, Toshiro Mifune medio desnudo que se desploma por fin en el lodo, son momentos de gran poesía épica».

Bertrand Tavernier «Una película debe obedecer a una dinámica interna, y las de Kurosawa poseen un gran dinamismo interior. Otra cualidad excelente es que sabe renovar su temática continuamente, como hacían los grandes escritores del siglo XVIII (Hugo, Zola, Dickens), y algunos cineastas clásicos (Walsh, Powell, Huston). Hay, por así decirlo, dos categorías de artistas, los “campesinos” y los “mineros”; a mí me gustan los “cineastas campesinos” a quienes —como señaló Kurosawa— les gusta alternar el cultivo de un año a otro, a diferencia de los “cineastas mineros” que se autocondenan, por así decirlo, a extraer siempre el mismo metal. Con Kurosawa no nos aburriríamos».

Orson Welles «Akira es genial, maravilloso. Es el único cineasta del mundo —¡aparte de mí, si me lo permiten!— a quien consiento, con gusto, que se ponga a prueba con William Shakespeare; y debo reconocer que, de nosotros dos, él es el mejor».



Shidaragahara, Nagashino [dibujo para Kagemusha, la sombra del guerrero, 1980]
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel bond, 357 x 267 mm

La pintura en el cine y los ‘storyboards’ de Akira Kurosawa

JUAN PABLO BALLESTER

EN la cinematografía de Kurosawa la imagen pictórica es un elemento esencial, bien como valor de referente o como tema. Kurosawa profundizó en el conocimiento del arte occidental a través de libros de arte, catálogos y revistas. Coherentemente con su predilección por los impresionistas, postimpresionistas y fauvistas, para él la independencia de la subjetividad y su expresión, así como las nociones de talento y estilo, eran cuestiones fundamentales que resolver para ser un artista.

Kurosawa describe su relación juvenil con la pintura como «un sendero tortuoso, continuamente azotado por los vientos y la nieve», camino que sólo se despejaría hacia 1935, gracias al descubrimiento del cine; este nuevo lenguaje artístico capaz de incorporar otros lenguajes le permitiría combinar de manera efectiva sus dos grandes pasiones: el relato y la imagen.

En 1950, Kurosawa dirigió *Escándalo*, una película protagonizada por un joven pintor moderno de estilo occidental (interpretado por Toshiro Mifune) disgustado porque la prensa japonesa compara su estilo con el de Maurice de Vlaminck. Este pintor ficticio, llamado Ichiro Aoye, se hace eco de las preocupaciones estéticas del cineasta: cómo encontrar una «visión personal» y un «estilo propio», cómo mantener una rigurosa integridad artística frente al contexto social, y la necesidad de concebir nuevas relaciones entre el arte occidental y la cultura japonesa para combatir el sinsentido de una pedagogía artística basada en la mera imitación de los modelos europeos.

A pesar de que su prestigio internacional como cineasta se consolidaba, durante la década de los años setenta Kurosawa no logró involucrar a ninguna productora japonesa en sus nuevos proyectos; para convencerlas se aplicó a la realización de unos elaborados *storyboards* donde plasmó con todo detalle el imaginario de cada película.



Con sus preocupaciones pictóricas juveniles ya resueltas, y desde la perspectiva del reconocimiento del valor artístico de su obra cinematográfica, Kurosawa reflexiona con ironía sobre el éxito de su regreso a «la pintura»:

«¿Son dignos los dibujos de mis *storyboards* de ser llamados arte? Yo no me proponía pintar bien. Simplemente utilicé con libertad los materiales y recursos que tenía a mano. Como mucho me ayudaron a realizar las películas [...] Es curioso que cuando de verdad intentaba pintar bien sólo producía una obra mediocre, mientras que cuando sólo me preocupaba de esbozar las ideas para mis películas fue cuando produje obras que la gente considera interesantes.»

Akira Kurosawa durante el rodaje de *Kagemusha, la sombra del guerrero*, 1980

James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) - Londres, p. 221.

Los 'storyboards'

Kagemusha

Kagemusha, la sombra del guerrero, 1980

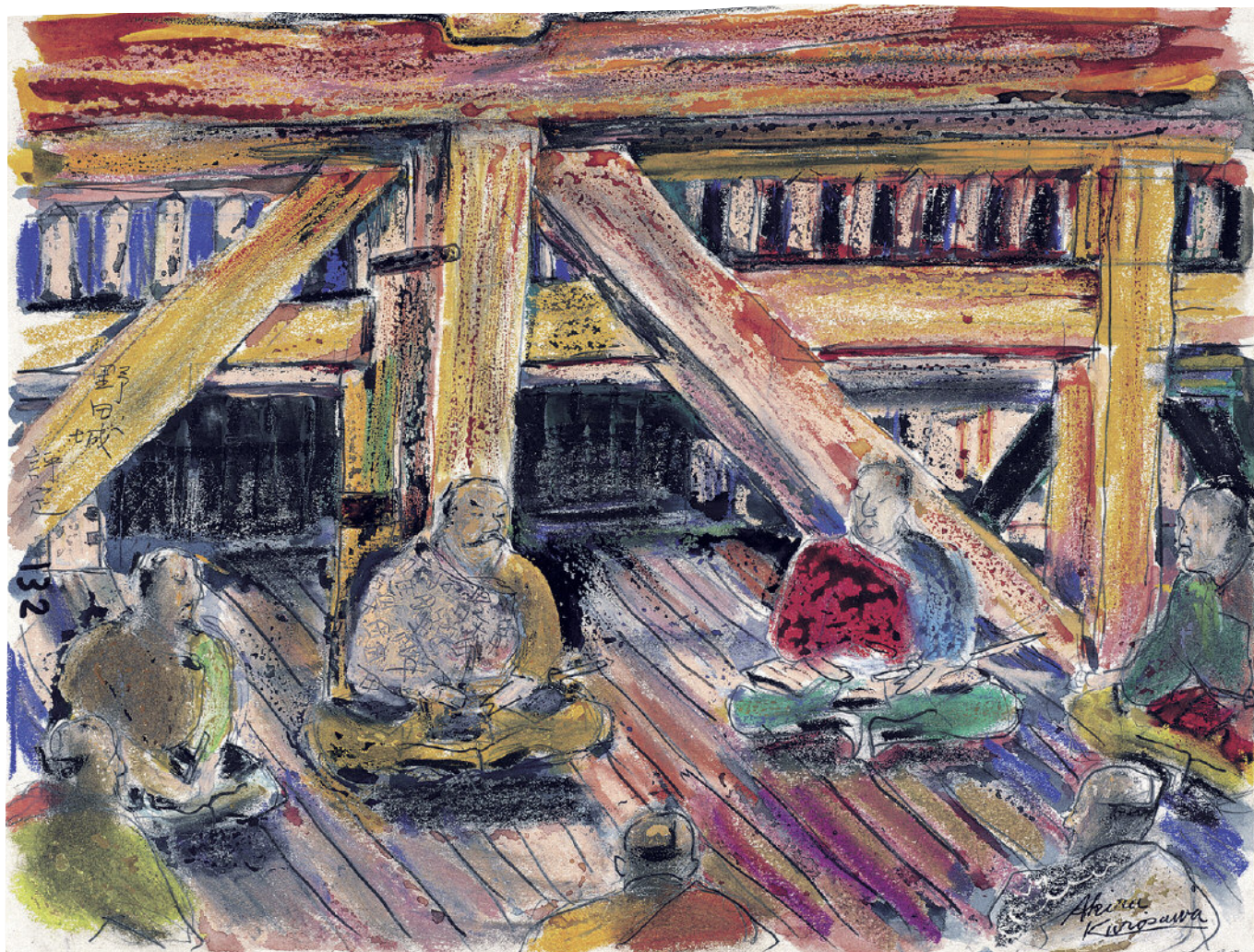
La historia transcurre en el Japón devastado por las guerras feudales del siglo XVI, al comienzo del período Azuchi Momoyama. Dirigido por el príncipe Shingen, el clan de los Takeda entra en guerra con el clan de Nobunaga Oda y los Tokunawa. Un ladrón de poca monta, que había sido condenado a muerte, es indultado por su gran parecido físico con el príncipe Shingen, y desde ese momento debe convertirse en su *kagemusha* (su doble) en las batallas. Pero Shingen muere y Kagemusha deberá olvidarse de sí mismo para suplantar definitivamente la identidad del príncipe Takeda.

«Cuando el guión de *Kagemusha* estuvo acabado lo presenté a varios estudios para rodarlo, pero fue en vano. Abandoné la esperanza de llegar a rodar algún día esta película. La idea de no llevar *Kagemusha* al cine se me volvió intolerable. Pensé que aunque no pudiese trasladar las imágenes a la pantalla, al menos quería que la gente las viera. Así que decidí dibujarlas.» (Akira Kurosawa)

Estos dibujos manifiestan un gran conocimiento del imaginario visual del Japón del período Azuchi Momoyama (1568-1603) e incorporan innumerables referencias a la historia del arte occidental: desde las pinturas de batallas del bajo Renacimiento italiano a las escenas oníricas del simbolismo y el surrealismo de las vanguardias occidentales de principios del siglo XX. En un momento clave del film, cuando el sueño de Kagemusha se convierte en pesadilla, el ambiente onírico recreado evoca el estilo de pintores expresionistas como Oskar Kokoschka, Chaim Soutine y Emile Nolde.



Mansión Takeda en Tsutsugasaki: una sala de reuniones
Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 275 x 355 mm



El segundo salón en el castillo Noda

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 275 x 355 mm

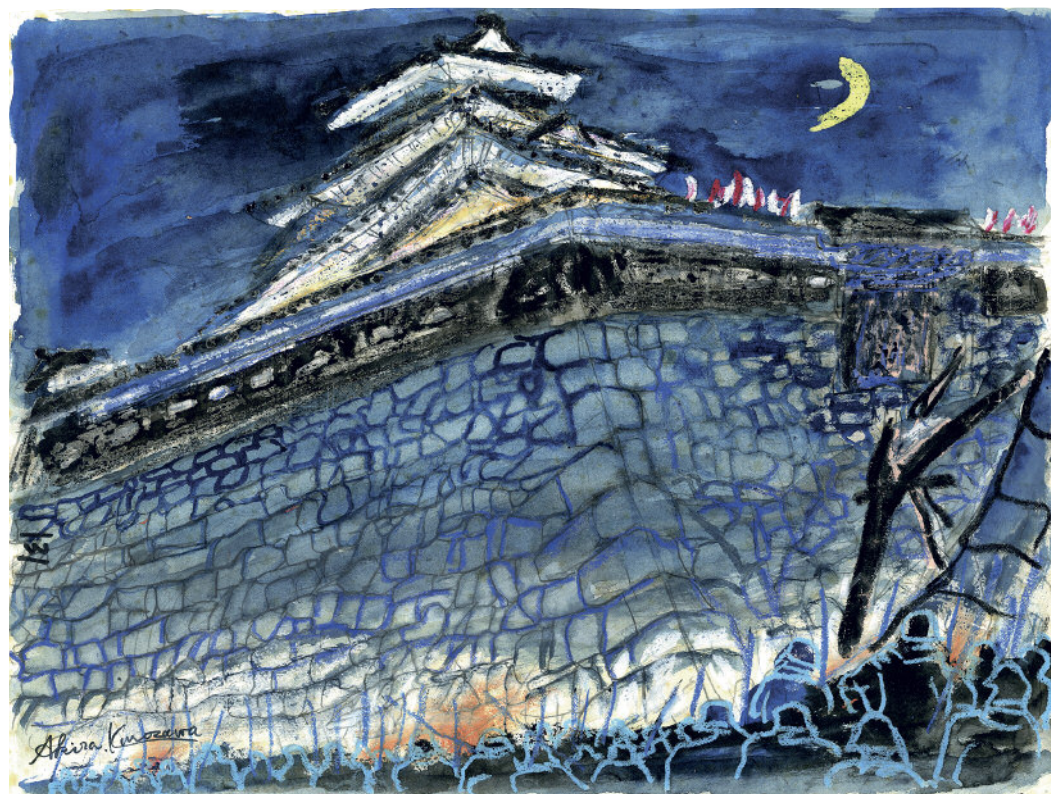


En un cuarto en el castillo Hamamatsu: Ieyasu duda si Shingen está vivo o muerto
Lápiz, acuarela, pastel y rotuladores sobre papel bond, 271 x 357 mm

Uesugi Kenshin recuerda su combate con Shingen en Kawanakajima [sin filmar]
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 270 x 395 mm

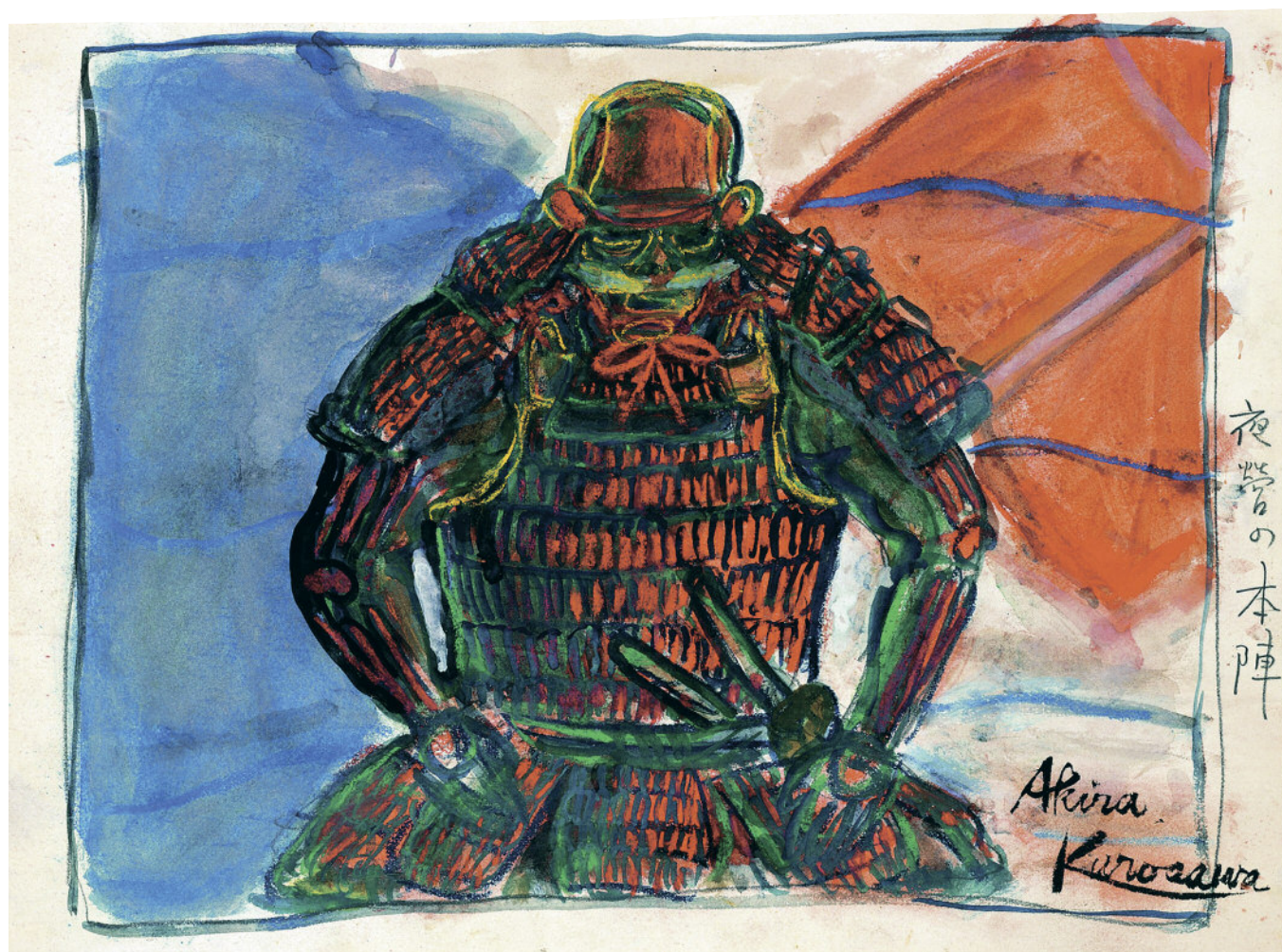


*Recinto principal
del castillo Noda*
Lápiz, acuarela y pastel
sobre papel bond, 271 x 356 mm



*Cuartel de la retaguardia
en Takatenjin*
Lápiz, acuarela, pastel y rotuladores
sobre papel bond, 270 x 356 mm





Noche en el cuartel del ejército Takeda

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel bond, 260 x 355 mm



Noche en el cuartel del ejército Takeda
 Lápiz, acuarela, pastel y pincel sobre papel, 260 x 355 mm



Ejército Takeda al pie de la montaña vigilado por los exploradores
 Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 265 x 355 mm



Camino de la montaña: los exploradores corren
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel bond, 288 x 368 mm



Templo Kenpukuji en Inatakato: Kagemusha se acerca al recipiente en el vestíbulo principal
 Lápiz, acuarela, pastel y pincel sobre papel, 256 x 355 mm



El funeral de Shingen en el lago (costa del lago Suwa)
Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 273 x 356 mm



El funeral de Shingen en el lago (caseta del pescador: los exploradores ven el recipiente)
 Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 270 x 355 mm

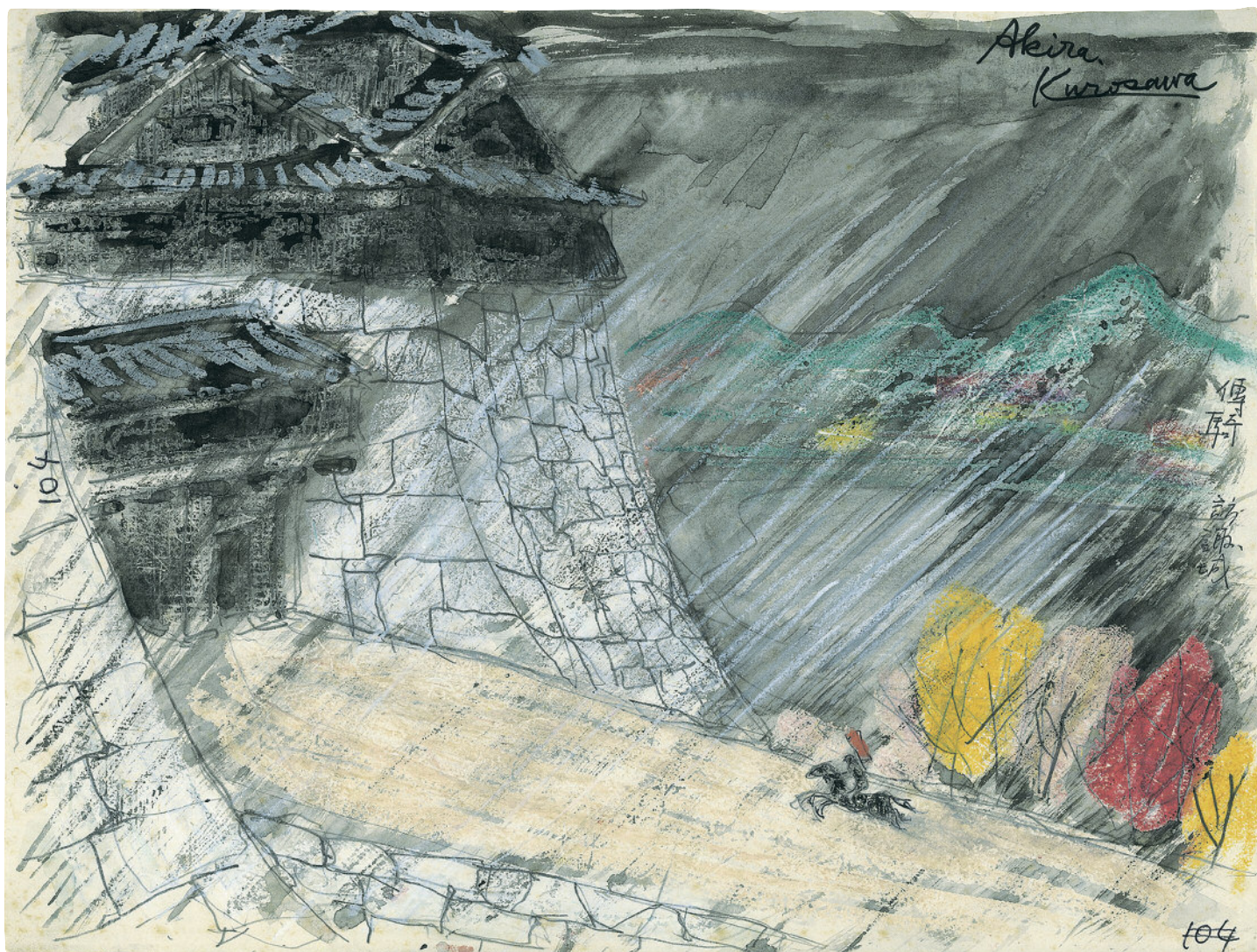


Kagemusha mira el funeral de Shingen en el lago
 Acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 270 x 355 mm

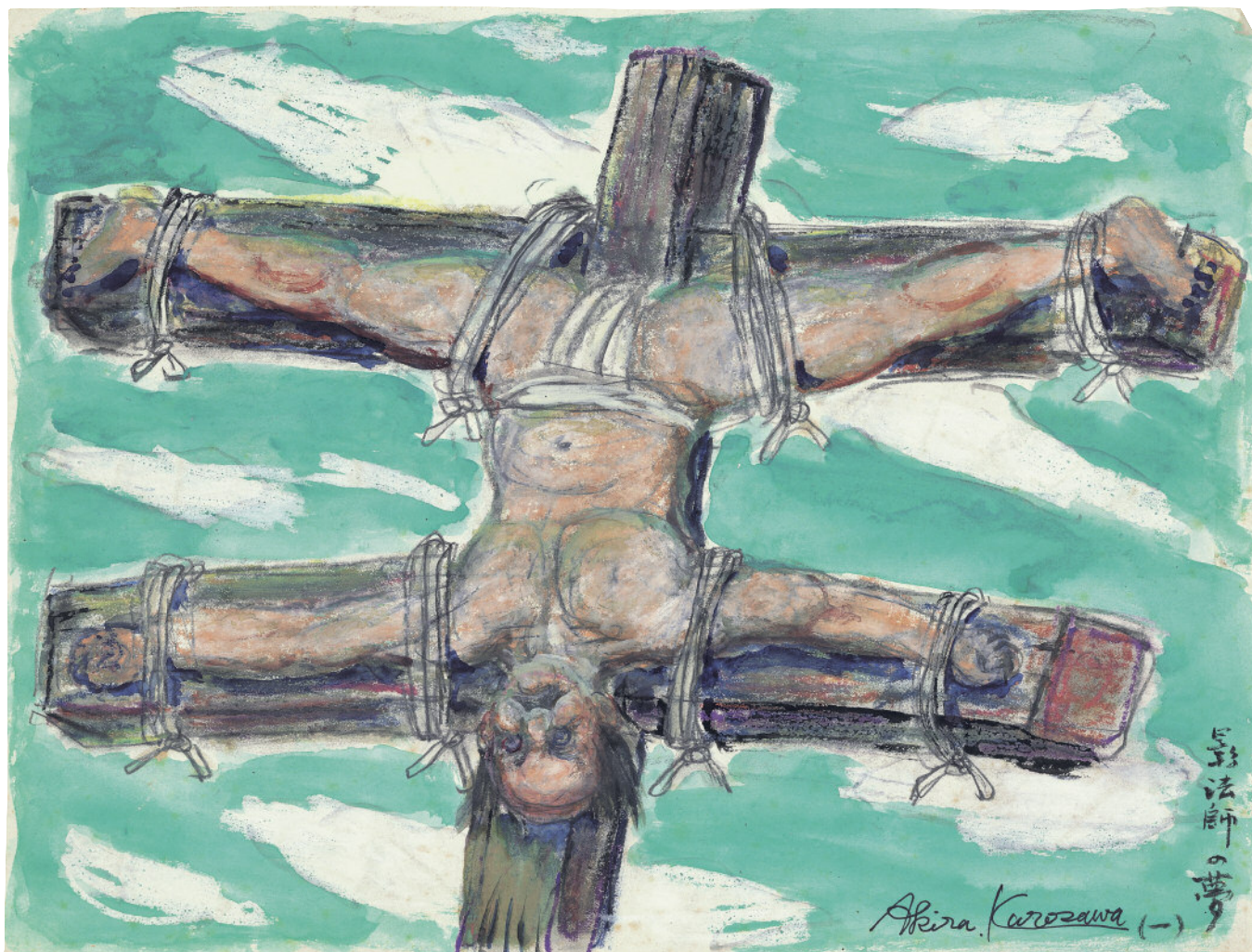
Un mensajero montado en el lago Suwa (un mensajero al galope bajo el cielo nublado en la estación de lluvia)

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 270 x 384 mm





Puerta este del castillo Suwa: un mensajero al galope
 Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 270 x 357 mm



El sueño de Kagemusha (I) [sin filmar]

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 270 x 355 mm



El sueño de Kagemusha (III)

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 269 x 356 mm



Castillo Gifu: Nobunaga marcha a la batalla

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel bresdin, 280 x 355 mm



Takatenjin en el crepúsculo

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 265 x 355 mm



Cuartel de la retaguardia en Takatenjin: muerte de Amemiya y Okura
Acuarela y lápiz al óleo sobre papel bond, 271 x 357 mm



Cuartel de la retaguardia en Takatenjin
Lápiz, acuarela, pastel y bolígrafo sobre papel bond, 282 x 357 mm



La retaguardia en Takatenjin (colina: cuartel de la retaguardia)
 Lápiz, acuarela y pastel sobre papel bond, 270 x 357 mm



Castillo de Takatenjin: cuartel de la retaguardia
 Lápiz, acuarela y pastel sobre papel bond, 265 x 355 mm



Shidaragahara, Nagashino

Lápiz, acuarela y lápiz al óleo sobre papel bond, 271 x 356 mm



Oda Nobunaga y Tokugawa Ieyasu en el cuartel
Lápiz, acuarela y tinta sobre papel bond, 268 x 356 mm

Katsuyori en Shidaragahara

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 356 x 270 mm



Instrucciones para ponerse una armadura

Lápiz y acuarela sobre papel bond, 360 x 270 mm





Muerte de Yamagata Masakage, la bandera del fuego
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 265 x 385 mm

Ran

1985

El *Ran* del título es una palabra japonesa que puede traducirse como caos, guerra, miseria o anarquía. Hacia mediados de los años setenta, Kurosawa estudió intensamente la cultura tradicional japonesa y se sintió particularmente atraído por una historia medieval de un clan samurái en el que los herederos mantienen una lucha desleal por el poder familiar, la leyenda del señor Moori Motonari y sus tres flechas.

Ran está basada libremente en *El rey Lear* y es la segunda película del director inspirada en un drama de Shakespeare. Veintiocho años antes, Kurosawa se había inspirado en *Macbeth* para escribir el guión de *Trono de sangre*. Consecuente con sus ideas sobre cómo fusionar la trama de un drama occidental con la propia cultura japonesa, en sus «adaptaciones» de Shakespeare Kurosawa sustituye el diálogo fluido por una imagen austera que contiene el drama; para ello utiliza los recursos del teatro *noh* que tanto admiraba.

En estos dibujos Kurosawa desarrolla una iconografía que sugiere el hundimiento de la humanidad en el caos provocado por la guerra. Por su complicado diseño y la detallista atención al vestuario, las armaduras y los decorados tardaron casi tres años en realizarse. Las atmósferas y los retratos de los personajes reflejan las tensiones a las que están expuestos y sus psicologías, partiendo de la imaginería del teatro *noh*, de las imágenes de batallas de estilo barroco y de las composiciones coloristas y dinámicas del pintor Théodore Géricault.



Saburo y Tango en las montañas
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel bond, 257 x 326 mm



Susukino: regresando al castillo bajo la luz de la luna [filmado pero sin montar]
Acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 257 x 364 mm



Caída del tercer castillo: saltar por los aires desde el muro de piedra
Acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 355 x 244 mm



Fuerte

Acuarela y tinta sobre papel, 315 x 406 mm



Campo de verano: concubinas y criadas bajo un sol abrasador
Lápiz, acuarela, tinta de pintura de cera y rotulador sobre papel, 316 x 406 mm



En el segundo fuerte: Hidetora el guerrero salvaje
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 320 x 405 mm

Caída del tercer castillo

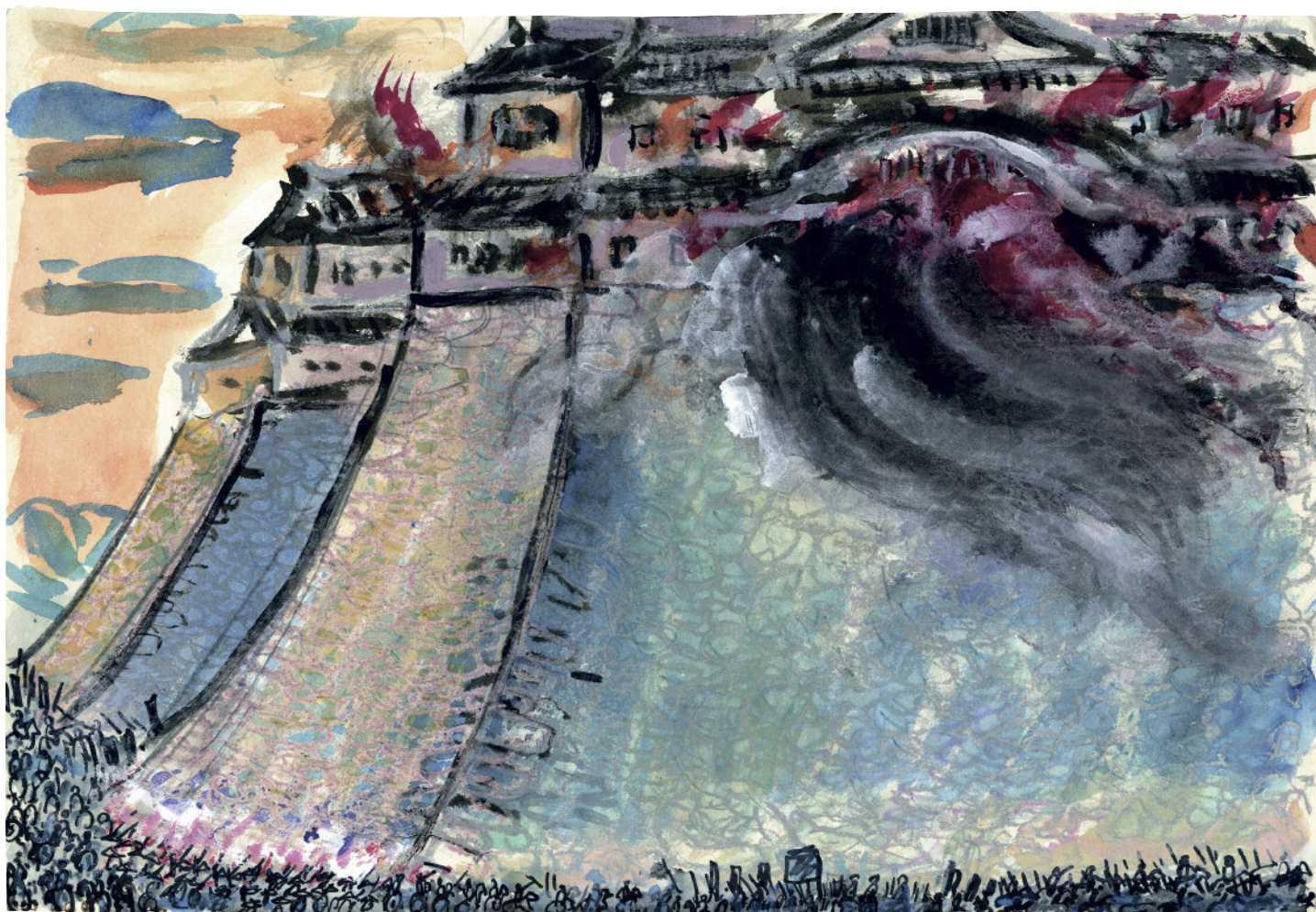
Lápiz, acuarela, pintura de cera y lápiz al óleo sobre papel, 271 x 383 mm





Caída del tercer castillo

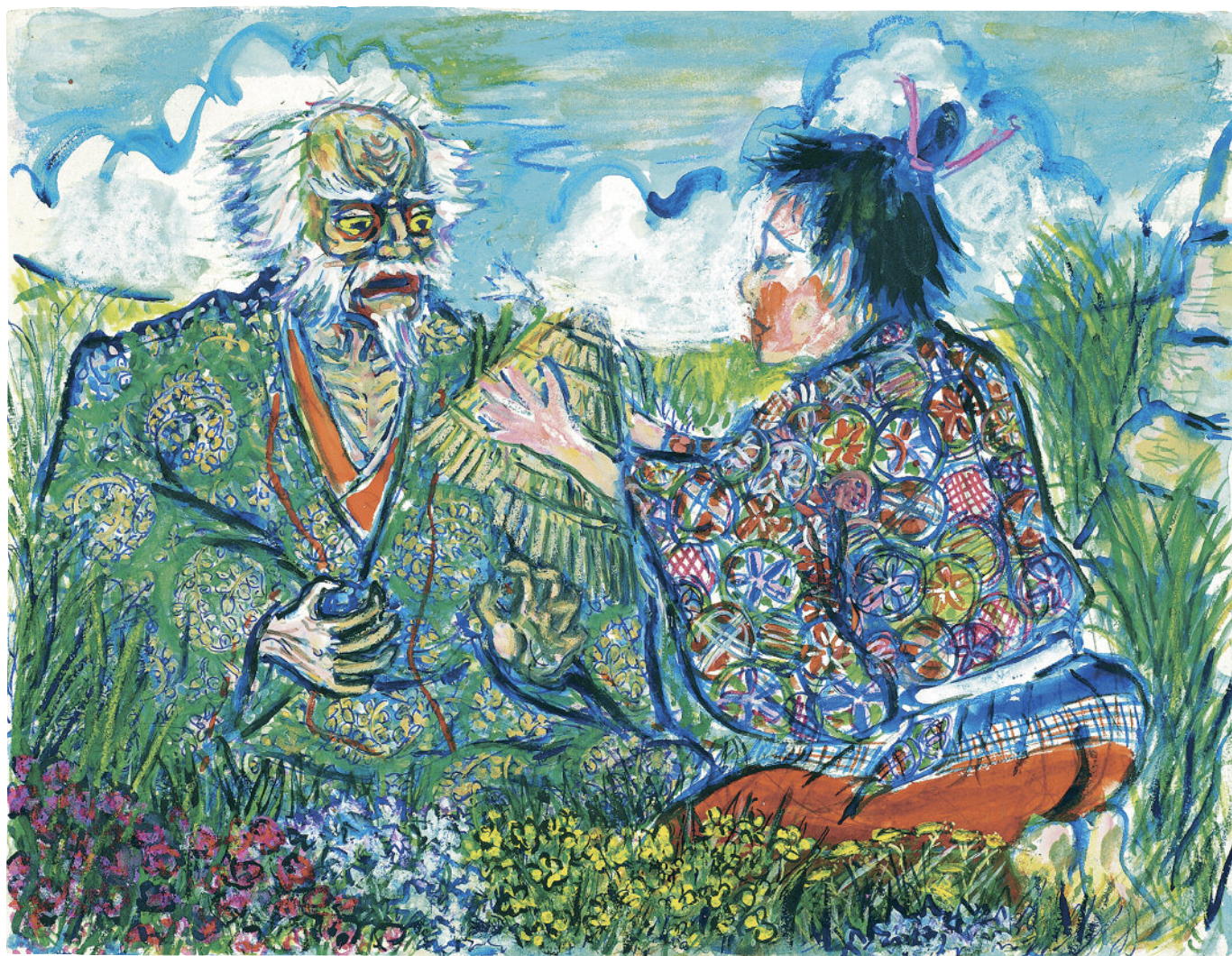
Pastel y acuarela sobre papel bond, 317 x 405 mm



Caída del tercer castillo
Acuarela, pastel, rotulador y tinta sobre papel, 290 x 420 mm



Hidetora se marcha deprisa de la caseta del tejado de paja y corre por el campo bajo la luz de la luna
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 384 x 459 mm



Ruinas del castillo Azusa: Hidetora y Kyoami sonríen felices con el casco de flores y hierba
Lápiz, acuarela y rotuladores sobre papel, 313 x 407 mm



Torreón del primer castillo: lady Kaede salta sobre Jiro
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 312 x 405 mm



Sué y Tsurumaru en la colina Azusano
Lápiz, acuarela y rotulador en papel, 320 x 405 mm





Ruina del castillo Azusa: Hidetora salta desde el muro de piedra
Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 319 x 406 mm

Ruina del castillo Azusa: Hidetora deambula por el recinto
Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 268 x 380 mm

Hidetora con el casco de hierba
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 405 x 325 mm



Hachimanbara: la tropa de Jiro

Lápiz, acuarela, pastel, rotulador y tinta sobre papel bond, 256 x 364 mm

El río de la frontera
Lápiz, acuarela y pintura de cera sobre papel, 245 x 335 mm





Hidetora pierde la cabeza

Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 408 x 329 mm



Lady Kaede
Lápiz y pastel sobre papel bond, 256 x 363 mm



Lady Kaede

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 276 x 354 mm



Lady Kaede

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 405 x 320 mm



El cuerpo muerto de lady Sué entre las flores salvajes al lado de la caseta de tejado de paja de Tsurumaru
Lápiz, acuarela, pastel y lápiz al óleo sobre papel, 242 x 335 mm

El final de lady Kaede (Kurogane mata a lady Kaede con su sable en el torreón del primer castillo)
Lápiz, acuarela, pastel, rotulador y tinta sobre papel, 328 x 408 mm





Tsurumaru

Lápiz y pastel sobre papel, 333 x 241 mm



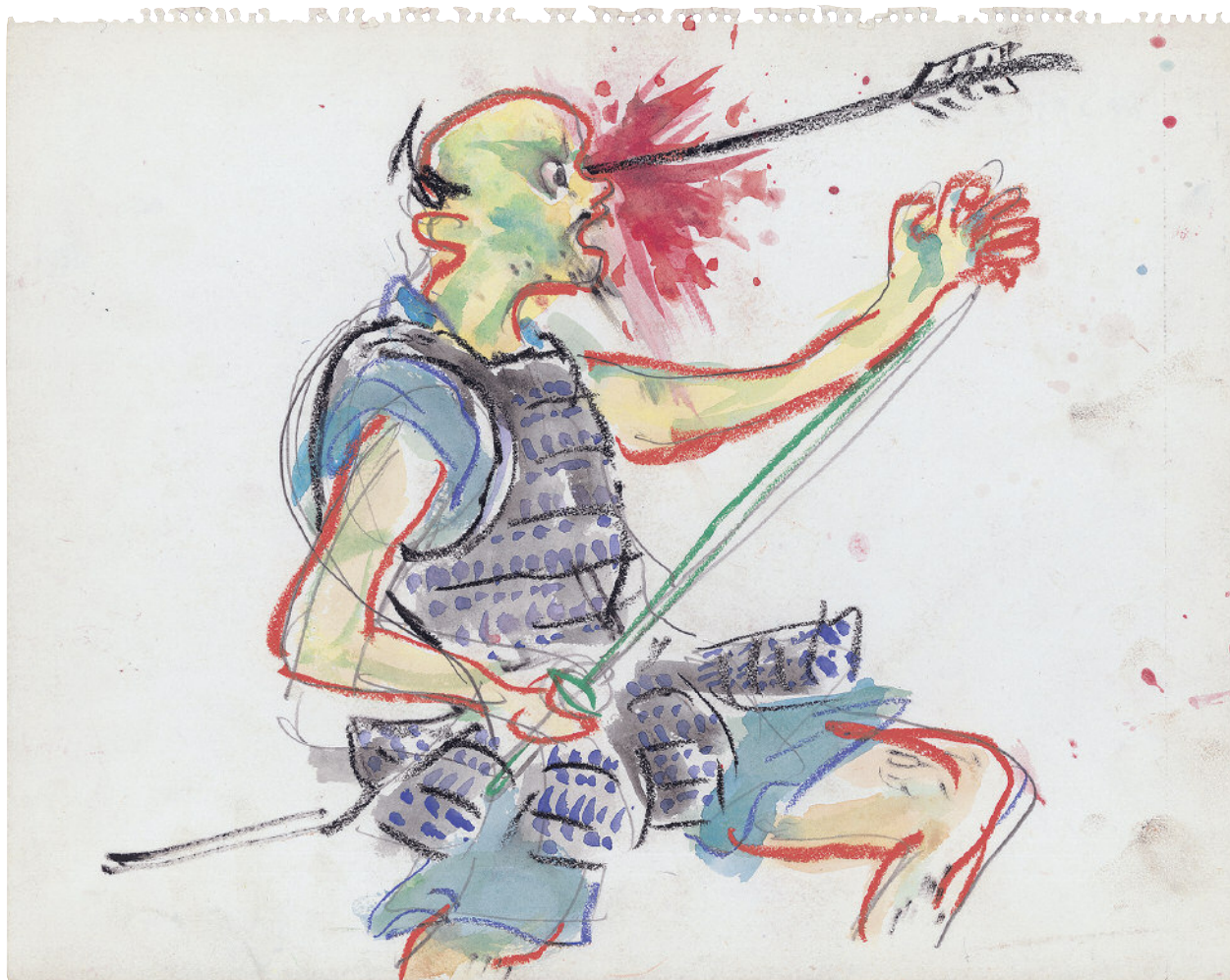
Tsurumaru
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 271 x 354 mm



La chaqueta sin mangas, el kimono de manga corta y la falda pantalón de Kyoami
 Lápiz y acuarela sobre papel, 385 x 270 mm



Kyoami en la fiesta nocturna
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 355 x 275 mm



La caída del tercer castillo: una flecha penetra en el ojo de un soldado
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 310 x 440 mm



La caída del castillo: un soldado pierde un brazo
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 250 x 336 mm



Fuerzas

Lápiz, rotulador, acuarela y lápiz al óleo
sobre papel, 244 x 335 mm





Estudio para un guerrero

Lápiz, acuarela, lápiz al óleo y rotulador sobre papel, 354 x 276 mm



Un mensajero
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 329 x 407 mm

El vestuario de ‘Ran’ Como *Kagemusha*, *Ran* está ambientada en el período Azuchi Momoyama (1568-1603), conocido como una época de renacimiento en Japón, y cuyo nombre proviene del castillo Azuchi del señor Nobunaga. Durante este período Japón se abrió al mundo exterior a través del comercio y se desarrollaron los grandes centros urbanos, en los que floreció una nueva clase mercantil que impuso una estética visual mucho más sofisticada, en contraste con la sobriedad del período anterior dominado por las guerras feudales.

Kurosawa comenzó a escribir su guión en 1976 y no lo daría por terminado hasta 1985. A lo largo de todos esos años realizó 862 dibujos en los que fijó minuciosamente cada detalle de la película, incluidas las pautas de color y diseño de vestuario. Para su realización Kurosawa contrató al prestigioso diseñador japonés Emi Wada. Este cuenta que el patrón que siguió fue el vestuario utilizado en las representaciones de teatro *noh* y *kyogen*, por su gran vistosidad y refinada elegancia. Tras un exhaustivo trabajo de investigación, encargó su realización a sastres especializados y, para conseguir la máxima autenticidad, se fabricaron algunos componentes según los procedimientos tradicionales. La realización del vestuario de *Ran* duró casi tres años; durante este tiempo se realizaron cerca de mil cuatrocientos trajes. *Ran* obtuvo el Oscar de 1985 al Mejor Diseño de Vestuario.

Vestuario de Kyoami:

Kyoami es el bufón de Hidetora Ichimonji, el gran señor padre de Taro, Jiro y Saburo. El vestuario de este personaje es extravagante, al estilo de un bufón medieval, y sexualmente ambiguo e infantil, en agudo contraste con los patrones de masculinidad samurái.

Kimono rosa de ‘lady’ Sué:

devota budista, desinteresada y pura en la aceptación del sufrimiento, en el pasado, Hidetora Ichimonji mató al padre de *lady* Sué y dejó ciego a su hermano, destruyó el feudo familiar, ocupó sus tierras y la obligó a casarse con su hijo Jiro. El vestuario de este personaje está lleno de motivos primaverales en los que predominan el color rosa y el naranja de la iluminación budista. Kurosawa pintó a mano algunos de sus componentes.



Yume

Los sueños de Akira Kurosawa, 1990

Esta película está considerada por la crítica internacional como su gran testamento fílmico, porque las ocho historias que la componen resumen las grandes preocupaciones morales, estéticas e intelectuales de su vida: la educación en la propia tradición cultural, el respeto por el equilibrio de la naturaleza, la necesidad de salvaguardar una ética humanista, la guerra como horror que se puede evitar, la creación artística como una pasión espiritual que supera las diferencias culturales —y su pasión por la pintura—, el temor ante el uso de la energía nuclear, las nuevas formas de las fuerzas del mal, una postura crítica ante la idea de progreso en su sentido occidental.

Entre todos los sueños cabe destacar «Cuervos», el quinto episodio. Fue concebido como homenaje a Van Gogh y resulta especialmente revelador sobre los postulados estéticos del director japonés. En él, un joven Kurosawa pintor busca desesperadamente a Van Gogh para conocer la esencia de su obra. Cuando por fin lo encuentra, pintando en un campo de trigo rodeado de cuervos, este le confiesa: «Es el sol... El sol me obliga a pintar». Como Van Gogh, Kurosawa entendía el acto creativo como una pasión espiritual.

En estos dibujos, Kurosawa emplea a fondo su vasta memoria visual y su profundo conocimiento de las pinturas simbolista, impresionista, postimpresionista, fauvista, expresionista y surrealista que tanto le gustaban. En este contexto intercultural vale la pena recordar que mucho tiempo antes Van Gogh también estuvo fascinado con las composiciones, la luz, el color y el estilo sintético de los grabados japoneses, hasta el punto de describir el sur de Francia como «un nuevo Japón». Los dibujos del último episodio evocan las aventuras surrealistas de Chagall.



La boda del zorro

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 406 x 312 mm



楓の嫁入り

婿殿



La boda del zorro: el novio
Lápiz y acuarela sobre papel, 530 x 385 mm

El zorro trabajador
Lápiz, pastel y rotulador sobre papel bond, 363 x 257 mm



La boda del zorro

Lápiz, acuarela, rotulador y pastel sobre papel kent, 312 x 440 mm



La boda de Fox

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 380 x 575 mm



La plataforma Hina

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 315 x 440 mm

Muñecas Hina

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel kent, 313 x 441 mm

Pareja Hina

Lápiz, acuarela, y rotulador sobre papel kent, 313 x 441 mm





Cinco músicos de la corte

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel kent, 313 x 441 mm



La fiesta de los cuatro hombres

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 275 x 355 mm





Seducción de la mujer de nieve

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 314 x 406 mm



El primer soldado Noguchi

Lápiz, acuarela, rotulador y pastel sobre papel, 406 x 313 mm

Un camino oscuro

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 314 x 405 mm

Soldados en filas de a cuatro

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 313 x 406 mm





El puente Langlois en Arlés: rodaje de escena

Lápiz, acuarela, pastel y lápiz al óleo sobre papel, 370 x 450 mm



Delante de la pintura de Van Gogh del campo de trigo
Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 240 x 356 mm





El campo de trigo de Van Gogh
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 310 x 406 mm



Campo de trigo

Lápiz y lápiz al óleo sobre papel, 384 x 530 mm

Paisaje

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 510 x 650 mm





Paisaje en Auvers

Lápiz, acuarela, pastel y lápices de colores sobre papel, 314 x 406 mm





El acantilado

Lápiz y acuarela sobre papel, 385 x 530 mm

Ogros llorones

Lápiz, acuarela, pastel y lápiz al óleo sobre papel, 277 x 441 mm

Ogro con un cuerno

Lápiz, acuarela, pastel y lápiz al óleo sobre papel, 530 x 385 mm

Pierdo el equilibrio

Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel watson, 329 x 409 mm







Guiado por un ángel

Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel watson, 329 x 409 mm



Por la montaña

Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel watson, 329 x 409 mm



Por la montaña

Asalto a las ecuaciones y los patrones geométricos
Lápiz, acuarela y tinta sobre papel, 339 x 401 mm



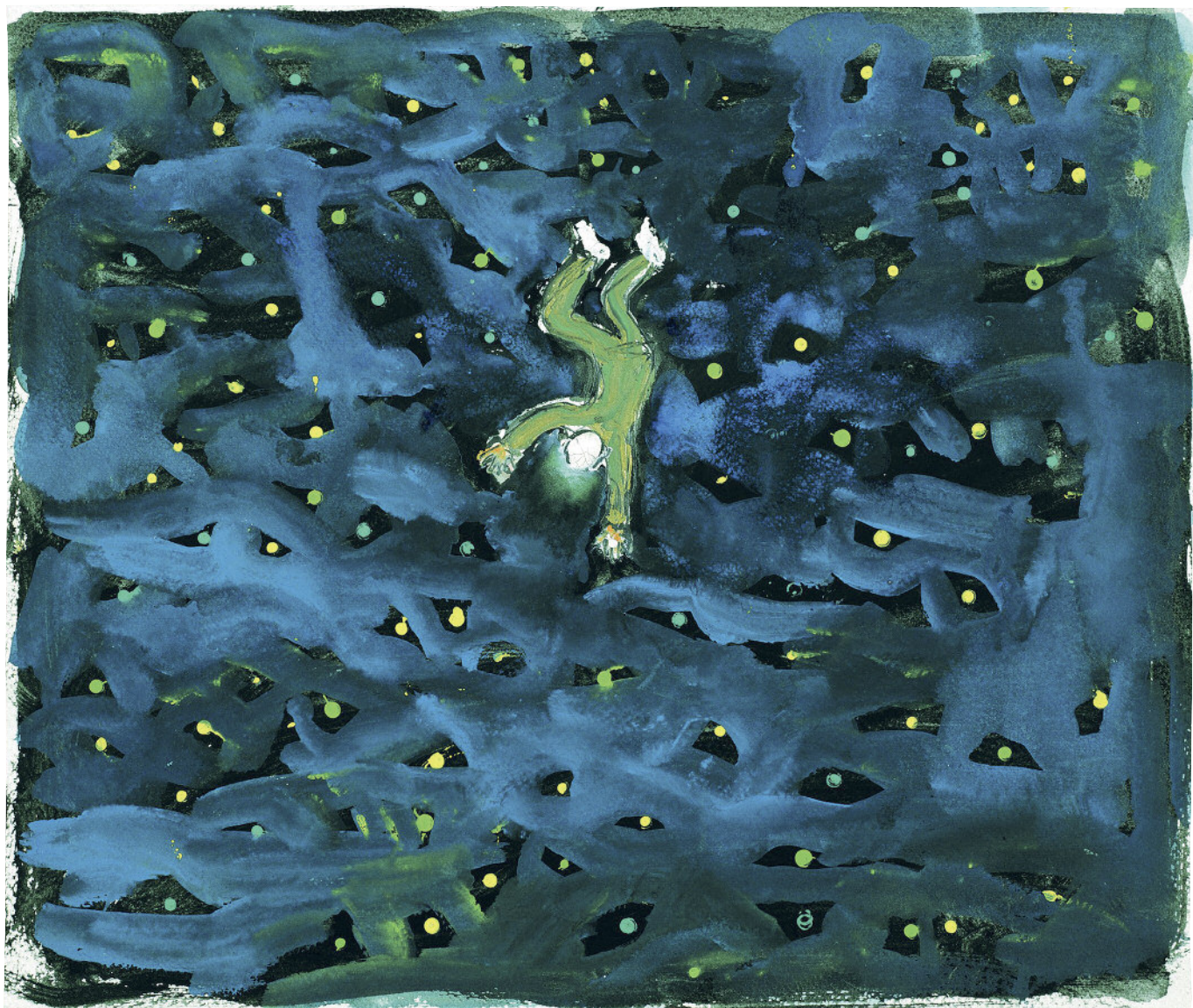


El cielo estrellado

Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 339 x 401 mm

Caigo al vacío

Lápiz, acuarela y tinta sobre papel, 339 x 401 mm





Veo mi sombra esperándome en la montaña

Lápiz, acuarela y tinta sobre papel, 339 x 401 mm



Por las montañas
Lápiz, acuarela y tinta sobre papel, 339 x 401 mm

Hachigatsu no rapusodi

Rapsodia en agosto, 1991

El guión de esta película está basado en la novela *En la caldera*, de Kiyoko Murata, que retrata las relaciones entre tres generaciones de una misma familia, marcada trágicamente por el bombardeo atómico norteamericano de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en 1945.

En este retrato familiar, en el que Kurosawa confronta biografía y memoria colectiva, el recuerdo de la bomba le sirve como pretexto para abordar cuestiones cruciales de la sociedad japonesa contemporánea: el proceso de envejecimiento y el debilitamiento de los vínculos familiares ante la pérdida de los valores tradicionales, el materialismo a ultranza provocado por la occidentalización del país, el perdón como acción que reconcilia la memoria y la historia entre Oriente y Occidente.

Kurosawa no quería tratar la hecatombe nuclear como un espectáculo vistoso, sino plasmar una atmósfera de «silencio expresivo». Por eso, los dibujos para esta película son de una gran simplicidad y esquematismo. Sólo en contadas ocasiones el realismo intimista de las escenas es alterado por algunos episodios poéticos de carácter simbólico o por el recurso perturbador al *collage* surrealista (Max Ernst, Luis Buñuel) para evocar la catástrofe de la explosión nuclear.

S.N 22



En el autobús

Lápiz, acuarela, rotulador y pastel sobre papel bond, 257 x 364 mm



El árbol de cedro del doble suicidio

Lápiz, acuarela y rotulador sobre papel bond, 256 x 362 mm



S.N 49

B



Tadao y Yoshie llegan a casa de la abuela

Lápiz, acuarela y pintura de cera sobre cartulina blanca, 265 x 375 mm

S.N 88 B



La abuela mira fijamente una foto
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel kent, 310 x 440 mm

Madadayo

Espera un poco, 1993

El título de la película procede de un extraño ritual: cada año los antiguos alumnos de un profesor ahora retirado se reúnen para celebrar su cumpleaños. Durante la fiesta escenifican su entierro, mientras versionan el popular juego infantil del escondite preguntan al maestro si está preparado para abandonar este mundo: «¿Estás listo?» (*Mahda-kai*), a lo que el profesor responde enérgicamente «¡Todavía no!» (*Madadayo*).

Madadayo es una película sobre la pedagogía en la que un profesor medita sobre los acontecimientos que han marcado su vida a través de su relación con los alumnos. El guión está basado en varias obras del influyente profesor y escritor Hyakken Uchida, que a su vez fue alumno de Natsume Soseki, profesor y gran escritor humanista de principios del siglo xx. En varios capítulos de su autobiografía Kurosawa reflexiona sobre el fin de la pedagogía y la relación con el contexto histórico y social japonés. La relación *deshi-sensei* (alumno-profesor) es un *Leitmotiv* temático de su filmografía. Con esta película Kurosawa rinde homenaje a todos los profesores que jugaron un papel decisivo en su vida.

El ambiente opresivo de esta historia, ambientada en un Tokio de posguerra, nos recuerda a las películas de John Ford que tanto gustaban a Kurosawa. Para este *storyboard* Kurosawa seleccionó cuidadosamente una gama de claroscuros que define la atmósfera general; los dibujos reflejan un ambiente denso y sombrío, de corte expresionista, en donde prevalecen los colores ácidos y una pincelada tosca. La escena final, en la que el profesor protagonista muere mientras sueña, sirve de fondo para la sobreimpresión de los créditos a manera de *collage*; en esta larga escena el tratamiento pictórico de la composición y el color es espectacular.



Burdeles: lluvias torrenciales
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 320 x 405 mm



La casa de Hyakken

Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 320 x 405 mm



La casa de Hyakken
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 320 x 405 mm



Hyakken da la bienvenida a sus huéspedes
Lápiz y acuarela sobre papel, 290 x 421 mm







El cuarto de Hyakken a la luz de una vela
Acuarela y rotulador sobre papel, 310 x 406 mm

Hyakken en el primer encuentro anual Maadha-kai
Lápiz, acuarela y rotulador sobre papel watson, 316 x 409 mm





La casa de Hyakken en invierno

Lápiz, acuarela y rotulador sobre papel watson, 267 x 385 mm



Hyakken en su casa

Acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 267 x 386 mm



La casa Shabby en ruinas
Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel bond, 256 x 362 mm

Umi wa miteita

El mar que nos mira, 2002

Esta historia de amor prohibido entre un samurái y una geisha se desarrolla en el siglo XIX en un burdel cercano a Tokio, junto al mar. En este proyecto Kurosawa retoma otro de sus recursos dramáticos favoritos: el de una devastación natural que acentúa la ruina moral y la resuelve. El poder de la naturaleza sobre el hombre, que se manifiesta mediante la nieve, el viento o la lluvia, es un tema tan recurrente en su filmografía que podría definirse como elemento fundamental de su visión artística.

En la última escena, cuando la subida del nivel del mar obliga a las dos geishas a refugiarse en el tejado, la señorita Kikuno le confiesa a O-Shin que se había inventado un pasado samurái para poder sobrevivir, y que una vez revelado, podía morir tranquila. En su autobiografía Kurosawa confiesa: «Soy un cineasta. El cine es mi medio. Aunque los seres humanos son incapaces de hablar de sí mismos con total sinceridad, es mucho más difícil evitar la verdad cuando fingen ser otra persona. A menudo desvelan mucho más sobre sí mismos, y de una forma muy directa. Desde luego, yo lo hice».

El *storyboard* para este melodrama que Kurosawa nunca llegó a rodar (dirigido por Kei Kumai) alterna dibujos de una gran simplicidad con otros de extremo preciosismo. Unos y otros reconstruyen minuciosamente el ambiente general y los detalles de las elegantes casas de geishas del período Edo (1603-1868): la distribución espacial, el mobiliario, las poses y actitudes de los personajes, los refinados tejidos y motivos de los kimonos de aquella época. Algunas de estas escenas intimistas nos recuerdan las odaliscas de las composiciones orientalistas de Matisse.



La casa Ashinoya: mujeres detrás de las celosías
 Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 365 x 440 mm

Sala de estar: señora, señor mayor y mujer alrededor de Naga-hibachi
Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 260 x 350 mm





La calle de los burdeles: un festival de verano
Lápiz, acuarela y rotulador sobre papel, 265 x 360 mm



Entrada a la casa Ashinoya: Oshin y Kikuno ven la lluvia afuera
Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 265 x 350 mm

Oshin y Kikuno escapan del segundo piso al tejado
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel, 360 x 440 mm



S.N 128

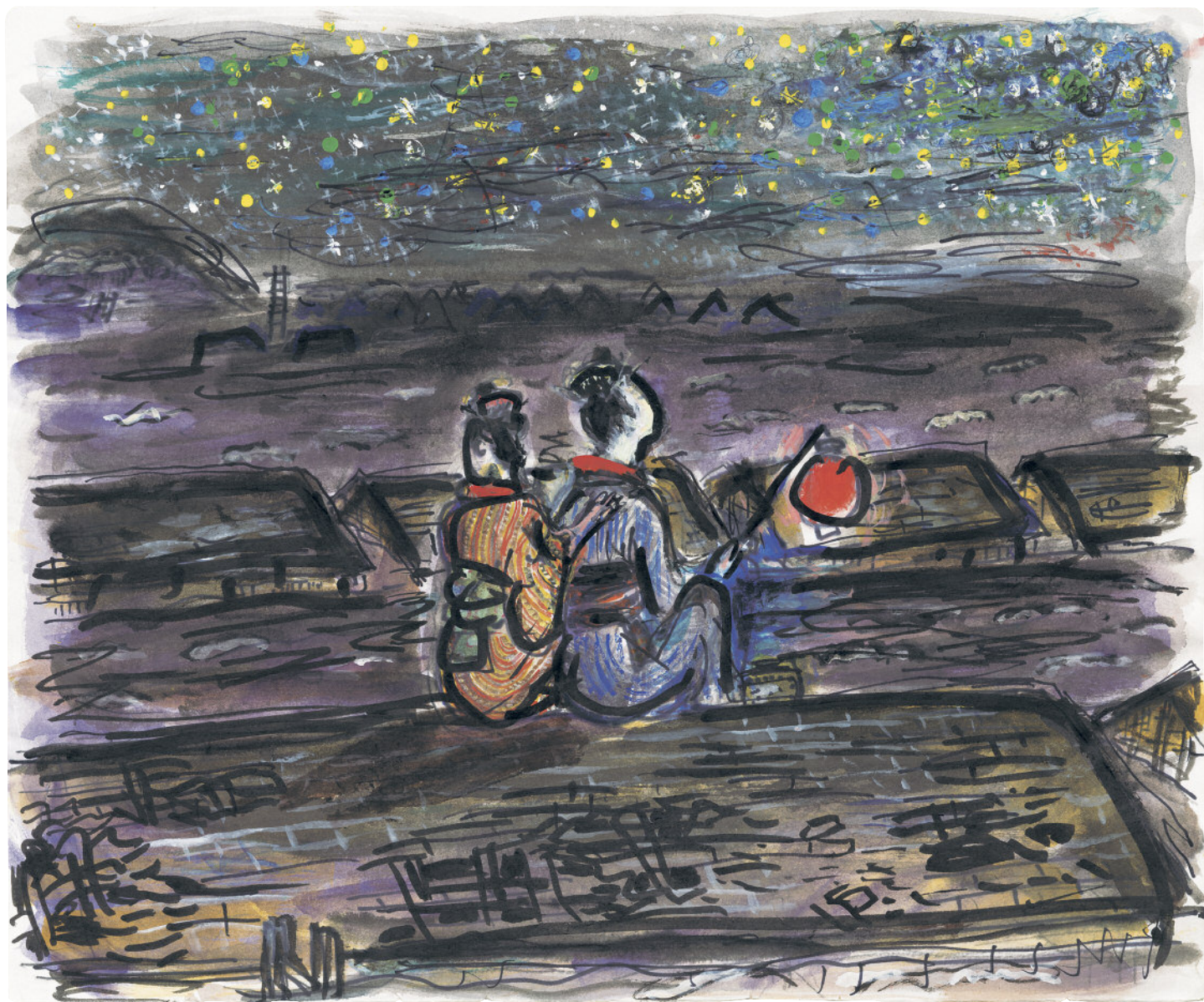
コロシ





Ryousuke con un cuchillo

Lápiz, acuarela, pastel y rotulador sobre papel, 360 x 440 mm





Escena de los burdeles: una pipa de tabaco
Lápiz, acuarela y rotulador
sobre papel bond, 225 x 360 mm





Escena de los burdeles: postura de mujeres

Lápiz, acuarela y rotulador sobre papel bond, 255 x 360 mm



Escena de los burdeles: un hogar feliz
Lápiz, acuarela y rotulador sobre papel bond, 255 x 360 mm

Biografía y filmografía



Akira Kurosawa a la edad de tres años junto a su hermano mayor Heigo, 1913

«Creo que la manera más sencilla de hablar sobre mí, desde que me hice director de cine, es la de seguir mi filmografía e ir por mi vida a través de mis películas.»

[Salvo mención expresa, todas las citas con la sola referencia a su página de procedencia entre corchetes se han extraído de Akira Kurosawa, *Autobiografía (o algo parecido)*, Fundamentos, Madrid, 1990.]

1910 Akira Kurosawa nace en Tokio el 23 de marzo, en el último período de la época Meiji. Es el octavo y último hijo de una familia económicamente acomodada. Su padre, Yutaka Kurosawa, proviene de una familia de samuráis, cuyos orígenes se remontan al siglo XI, y educa a su hijo bajo una estricta ética samurái. Su madre, Shima, proviene de una familia de comerciantes de Osaka que desconocía el código samurái. Aunque Yutaka Kurosawa perteneció a la primera promoción de la Academia Militar Imperial de Toyama, no compartía las ideas ultranacionalistas y el fanatismo militar de su tiempo. Luego se hizo profesor y sus grandes aficiones fueron los deportes —incluidos los occidentales como la natación y el béisbol—, las artes marciales, la caligrafía y el cine. «Si vuelvo la vista atrás y reflexiono sobre ello creo que fue la actitud de mi padre hacia el cine la que me fortaleció y me animó a convertirme en lo que ahora soy. Era un hombre estricto, de pasado militar, pero aunque se trataba de un momento en el que el cine no contaba con mucha aceptación en los círculos educativos, nos llevaba con frecuencia. Él defendió constantemente su convicción de que ir al cine tenía un valor educativo» [p. 26].

1912 Fin del período Meiji (1868-1912), que marcó una división histórica entre el Japón feudal y moderno (el emperador Meiji modernizó Japón al introducir la tecnología y la cultura occidental; con la abolición del shogunato y la resurrección del poder imperial se creó un ejército moderno que sustituyó al poder samurái, que quedó desprovisto de su estatus legal como clase social y de sus privilegios). Comienza el período Taisho (1912-1926). Se crea la compañía cinematográfica Nikkatsu.

1914 Inicio de la I Guerra Mundial. Japón declara la guerra a Alemania y se une al bloque de los Aliados: Francia, Reino Unido, Italia, Rusia, Serbia, Bélgica, Canadá, Portugal y Estados Unidos.

Kurosawa resume así los acontecimientos: «Sucesos como la I Guerra Mundial, o la Revolución rusa, y la agitación y la transición de la sociedad japonesa durante esos años, fueron circunstancias de las que sólo oí hablar, como el viento y la lluvia que cae fuera del invernadero» [p. 116].

1917 Kurosawa ingresa en una escuela de estudios primarios de costumbres europeas. Es un niño sensible para el que «los dos primeros años de la escuela primaria fueron [...] un castigo infernal» [p. 29].

1920 Se crea la compañía cinematográfica Shochiku.

A los dieciséis años muere su querida hermana Momoyo. Conoce a Uekusa Keinosuke, compañero de colegio que en el futuro se convertirá en escritor y coguionista de dos películas suyas: *Un domingo maravilloso* (1947) y *El ángel ebrio* (1948). Su padre lo lleva con frecuencia al cine y a escuchar a los narradores de cuentos. Su hermano Heigo, cuatro años mayor que él, es un bohemio nihilista que admira la literatura de crítica social y tiene una personalidad autodestructiva que aviva con las lecturas de Dostoievski, Gogol, Artsybashev, Poe y Rynosuke Akutagawa. Heigo lo guía en sus primeras lecturas. La actitud problemática de Heigo preocupa a la familia y Kurosawa, para contentar a su padre, le propone asistir a clases de kendo. El padre acepta, pero insiste en que tome clases de caligrafía: «Además se aseguró de que yo fuese a ofrecer mis respetos al templo

Hachiman según volvía por las mañanas de las clases de kendo, para así poder desarrollar un espíritu adecuado» [p. 47].

1921 Se celebra la Conferencia de Washington para el desarme y Japón se compromete a seguir una política de cooperación internacional. Se crea el Partido Comunista Japonés.

Akira Kurosawa comienza sus estudios de secundaria en el Instituto Keika.

1923 Kenji Mizoguchi realiza sus primeras películas para la compañía Nikkarsu.

El terremoto del Gran Kanto destruye los estudios cinematográficos japoneses y paraliza temporalmente la producción nacional. Como consecuencia, aumentan las importaciones de películas extranjeras y los nuevos directores japoneses realizan un cine de temática y estilo más occidental.

Su hermano Heigo le lleva a pasear entre los escombros de la ciudad, el joven Kurosawa queda muy impresionado: «Durante un día entero me llevó por la extensa zona destruida por el fuego, y mientras yo me estremecía de terror, él se quedaba impasible ante la innumerable colección de cadáveres. Me dijo: “Si cierras los ojos ante una visión aterradora acabas aterrado. Si miras a todo con aplomo, no hay nada que te pueda aterrar”» [p. 94].

Por esa época Kurosawa es enviado durante los veranos a casa de su familia paterna en Akita con el fin de llevar una vida de «samurái en la montaña». El profesor Seiji Tachikawa le estimula a pintar y contribuye decisivamente a su formación artística.

1925 Nace Kimitake Hiraoka, mas adelante conocido como Yukio Mishima.

Se implanta la educación militar forzosa en los institutos. Kurosawa tiene quince años y estudia cuarto de bachillerato. «Y mis padres me compraron una caja de pintura al óleo para que me fuera a las afueras de Tokio a pintar las escenas de la vida rural. Me lo pasaba bastante bien» [p. 116].

1926 Fin del período Taishu (1912-1926), comienza el período Showa (1926-1989).

1927 Su padre quiere que estudie bellas artes, pero Kurosawa suspende el examen de ingreso, se decanta por una formación menos académica y más libre: «A mí, como amante

de Cézanne y de Van Gogh que era, me parecía que iba a ser una pérdida de tiempo» [p. 117].

1928 A los dieciocho años termina los estudios de bachillerato y se marcha a vivir con Heigo. Por esa época Heigo escribe reseñas «sobre el cine extranjero» y se hace *benshi*, narrador profesional de cine mudo: «Le debo mucho al conocimiento de mi hermano en cuestiones de cine y literatura. Tuve especial cuidado en ver todas las películas que él me recomendaba» [p. 119].

Kurosawa se matricula en la Academia de Bellas Artes Dushuka. Visita todas las exposiciones que puede, se siente atraído tanto por la pintura japonesa como por la occidental, se interesa cada vez más por la literatura, el teatro, la música y el cine, conoce el cine clásico norteamericano y europeo (King Vidor, Frank Borzage, F. W. Murnau, D. W. Griffith, Erich von Stroheim, Cecil B. DeMille, Charles Chaplin, Buster Keaton, Josef von Sternberg, Serguei Eisenstein, Luis Buñuel...). La Galería Nacional Nitten acepta una de sus obras. Esta galería independiente promovía el arte moderno japonés en oposición al arte tradicionalista que exaltaba el Gobierno: «Mi padre se sintió feliz. Pero después proseguí mi camino, y encontré que era un sendero tortuoso continuamente azotado por vientos y nieve» [p. 117].

1929 Gran depresión económica. Detenciones masivas de militantes del Partido Comunista en Japón.

Como muchos otros jóvenes japoneses de la época, Kurosawa se une a la Liga de Artistas Proletarios: «Me sentí insatisfecho al pensar que sólo me dedicaba a pintar paisajes y naturalezas muertas, habiendo tantas cosas a mi alrededor» [p. 123].

1930 Llega el cine sonoro a Japón.

A los veinte años el ejército japonés lo declara no apto físicamente para cumplir con el servicio militar obligatorio y no tiene que combatir en la II Guerra Mundial.

1931 Como parte de su política expansionista, Japón invade Manchuria. El Gobierno fomenta un espíritu ultranacionalista. Heinosuke Goshō realiza para la compañía Shochiku la primera película japonesa sonora, *Mi amiga y mi esposa*. Kurosawa abandona la Liga de Artistas Proletarios, pero continúa en el movimiento. No le convence el realismo socialista:

«[...] era una práctica de plasmar ideales políticos insatisfechos en el lienzo [...] con el tiempo llegué a dudar cada vez más de este movimiento, y como resultado perdí la pasión por la pintura» [p. 127].

«Continué vagando con la cabeza abarrotada de conocimientos de arte, literatura, teatro, música y cine, buscando en vano un lugar donde poder usarlos» [p. 124].

1932 Japón crea el estado títere de Manchukuo. El Gobierno crea leyes para controlar la industria cinematográfica y desarrollar un cine popular de exaltación nacional. Se impone el cine sonoro y la profesión de *benshi* (comentarista de películas mudas) desaparece gradualmente.

Tras varias huelgas del sector, Heigo se queda sin trabajo. Akira Kurosawa abandona definitivamente el movimiento proletario.

1933 Japón abandona la Sociedad de Naciones. Muere Inazo Nitobe (1862-1933), descendiente de samuráis, diplomático y educador japonés que vivió en Estados Unidos, quien, ante la dificultad de explicar las normas éticas y culturales de Japón, escribió la primera introducción al *bushido* conocida en Occidente: «Sin un conocimiento previo del feudalismo y el *bushido*, las ideas morales del Japón actual resultan tan herméticas como un libro cerrado»¹.

Heigo se suicida a los veintisiete años, lo cual dejó a Kurosawa profundamente impresionado. A los veintitrés años queda como único hijo varón y regresa a casa de sus padres. Kurosawa retoma el interés por la pintura, pero le dura poco tiempo. Se cuestiona si tendrá el suficiente talento porque no consigue desarrollar un «estilo propio» y una «visión personal» (como Cézanne y Van Gogh y la «intensidad del realismo» de Courbet), algo que considera fundamental para ser un artista: «Me empeñé en ejecutar proezas técnicas en pintura, y como resultado mis pinturas retrataban la insatisfacción que sentía hacia mi persona. Poco a poco fui perdiendo la confianza en mí mismo, y el mero hecho de pintar me llegó a angustiar» [p. 142].

Kurosawa quiere «olvidar la pintura para siempre» y con este propósito destruye todas las obras que ha realizado. Trabaja como ilustrador independiente de revistas, novelas y libros de

cocina: «Como (mi padre) me veía cada vez más asustado me decía [...] que si esperaba tranquilo me cruzaría con el camino de mi vida en su momento. [...]

Más tarde sus palabras se cumplieron de una forma increíblemente certera» [p. 143].

1935 Gran exaltación del espíritu nacionalista y militarista en Japón. Se recrudece la represión contra cualquier actitud considerada antipatriótica o nociva para los intereses nacionales. Los pensadores liberales son criticados públicamente en los medios de comunicación. Se crea la compañía cinematográfica Toho, para la que Kurosawa realizará numerosas películas.

A los veinticinco años Kurosawa lee en un periódico que Photo Chemical Laboratory (PCL) solicita ayudantes de dirección de cine. Responde a la solicitud y es admitido.

«Cuanto más lo pienso, más cuenta me doy de lo extraño que fue todo. Fue una casualidad que me metiese en la ruta de PCL, y a través de esa ruta llegué a la dirección de cine, aunque ahora me doy cuenta de que todo lo que hice con anterioridad señalaba de forma inevitable ese camino. Me había dedicado a la pintura, a la literatura, al teatro, a la música y a otras artes, y me había quebrado la cabeza con todas esas materias que, al fin y al cabo reúne el arte del cine. Nunca se me había ocurrido pensar que el cine era un campo donde necesitaba usar todas las cosas que yo había aprendido. No puedo dejar de pensar qué destino me había preparado tan bien para tomar ese camino en la vida. Todo lo que puedo decir es que la preparación fue totalmente inconsciente por mi parte» [p. 145].

1937 En PCL conoce a Kajiro Yamamoto (Yama-san). Con él trabajará en numerosas películas como ayudante de dirección y aprenderá el oficio: el proceso de dirección, a escribir guiones, a montar las escenas, el trabajo de sonido y cómo dirigir a los actores. Kurosawa lo considera su maestro: «Yama-san me dijo: “Si quieres llegar a ser director, escribe guiones primero”» [p. 164]. En su autobiografía Kurosawa confiesa que la experiencia de escribir guiones cambió para siempre su punto de vista sobre la literatura.

1941 Japón —miembro desde el año anterior del eje Berlín-Roma-Tokio— ataca la base militar norteamericana de Pearl-Harbour y comienza la guerra del Pacífico. Se crea la compañía cinematográfica Daiei.

Kurosawa trabaja como guionista y ayudante de dirección para otros directores como Mikio Naruse, Teruo Takizawa y Osamu Fushimizu.

¹. Inazo Nitobe, *Bushido. El código ético del samurái y el alma de Japón*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2010, p. 14.

La revista *Eiga hyoron* publica su primer guión: *Un alemán en el templo Durama*. La historia está basada en parte de la biografía de Bruno Taut (1880-1938), pintor, arquitecto y líder del expresionismo alemán, apasionado de la arquitectura japonesa y la filosofía zen que vivió en Tokio de 1933 a 1936 y murió en Turquía exiliado de la Alemania nazi. Este será el primer guión de Akira Kurosawa protagonizado por un artista visual; el segundo será Ichiro Ahoye en *Escándalo*, de 1950. Taut es un artista occidental fascinado con la cultura japonesa; Ahoye, un pintor japonés que recela de la imitación acrítica del arte occidental. Intenta dirigir un guión suyo, pero no lo consigue (el guión será dirigido en 1957 por Kazuo Mori): «Cuando *Tekichu odan sanbyakuri* fue guardado en el cajón di por perdida la batalla de convertirme en director. Me dedicaba a escribir guiones para conseguir dinero para beber, y bebía como si se fuera a acabar» [p. 191].

1942 Dos guiones de Kurosawa son llevados al cine: *Durante la juventud* (*Seishun no kiryu*) y *El triunfo de las alas* (*Tsubasa no gaika*), dirigidas respectivamente por Fushimizu Shu y Yamamoto Satsuo. «Eran historias propias del momento sobre la industria de la aviación y los jóvenes aviadores. El propósito era avivar la llama del espíritu nacional, pero yo no los desarrollé bajo ninguna inclinación personal. Simplemente los escribí deprisa y corriendo en los términos requeridos» [p. 191].

1943 Kurosawa dirige su primera película: **Sugata sanshiro** [*La leyenda del gran Judo*. GUIÓN: Akira Kurosawa, basado en la novela homónima de Tomita Tsuneo. FOTOGRAFÍA: Akira Mimura. MÚSICA: Seichii Suzuki. MONTAJE: Akira Kurosawa, Toshio Goto. Blanco y negro. DURACIÓN: 80 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho]. «Cuando por fin pude realizar mi primera película, me sentía tan feliz que me divertí muchísimo haciéndola. Como por entonces se nos prohibía la más mínima libertad de expresión, no pensé más que en exagerar los efectos puramente cinematográficos. En aquella época se consideraba que la mejor cualidad del arte japonés consistía en una especie de simplicidad, de sobriedad, en la ausencia de todo artificio. Todavía hoy se sigue

pensando lo mismo. Y por eso se me reprochaba una cierta exageración.»² Se producen los primeros conflictos con los censores del Ministerio del Interior japonés.

2. Yoshio Shirai, Hayao Shibata y Koichi Yamada, «L'Empereur», *Cahiers du cinéma*, núm. 182, 1966, cit. en Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 119.

1944 Segunda película: **Ichiban utsukushiku** [*La más bella*. GUIÓN: Akira Kurosawa. FOTOGRAFÍA: Joji Hara. MÚSICA: Seiichi Suzuki. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 85 minutos. PRODUCCIÓN: Toho. DISTRIBUCIÓN: Eiga Haikyusha].

1945 Como parte de la propaganda nacionalista japonesa de la II Guerra Mundial, el pueblo japonés espera la llamada del emperador para un suicidio colectivo conocido como «La muerte honorable de los cien millones». Estados Unidos bombardea las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, desembarca en Okinawa y Japón capitula.

Kurosawa se casa con la actriz Yaguchi Yoko, con quien trabajó en *La más bella*. Nace su hijo Hisao, que en el futuro colaborará en la producción de sus últimas películas.

Tercera película, segunda parte de su primer título: **Zoku Sugata Sanshiro** [*La nueva leyenda del gran Judo*. GUIÓN: Akira Kurosawa. FOTOGRAFÍA: Takeo Ito. MÚSICA: Seiichi Suzuki. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 82 minutos. PRODUCCIÓN: Toho. DISTRIBUCIÓN: Eiga Haikyusha].

Su primera película samurái, cuarta de su filmografía, no llegará a estrenarse hasta 1952 porque las tropas norteamericanas la censuran al considerarla cine de propaganda nacionalista y profeudal: **Tora no o wo fumu otokotachi** [*Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*. GUIÓN: Akira Kurosawa, basado en la obra de teatro kabuki *Kanjincho*. FOTOGRAFÍA: Takeo Ito. MÚSICA: Tadashi Hattori. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 58 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

1946 Las fuerzas de ocupación introducen profundas reformas. Hirohito, el emperador Showa, renuncia a su divinidad y se aprueba la nueva Constitución, una combinación de la británica y la norteamericana. Con la renuncia de Hirohito se priva al emperador de sus poderes políticos y su papel se limita al de símbolo de unidad nacional. Los japoneses se adaptan a la nueva situación y el país comienza la recuperación tras la devastación bélica.

Kurosawa es codirector de una película de la que no escribe el guión ni participa en el proceso de montaje, y que más tarde decidirá no incluir en su filmografía: **Asu o tsukuru hitobito** [*Los que construyen el porvenir*. CODIRECTORES: Kajiro Yamamoto, Hideo Sekigawa. GUIÓN: Yusaku Yamagata, Kajiro Yamamoto. FOTOGRAFÍA: Takeo Ito, Taiichi Kankura, Mitsuo Miura. MÚSICA: Noboru Ito. Blanco y negro. DURACIÓN: 81 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

«Es una película de encargo. ¡En absoluto la considero mía! Por lo demás, es un buen ejemplo para probar que un didactismo demasiado brutal es ineficaz. No existe otra película que haya tenido menos éxito.»³

3. Yoshio Shirai, Hayao Shibata y Koichi Yamada, «L'Empe-reur», *Cahiers du cinéma*, núm. 182, 1966, cit. en Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 182.

Nueva película como director: **Waga seishun ni kuinashi** [No añoro mi juventud. GUIÓN: Akira Kurosawa, Eijiro Hisaita. FOTOGRAFÍA: Asazaku Nakai. MÚSICA: Tadashi Hattori. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 110 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

1947 **Subarashiki nichiyobi** [Un domingo maravilloso. GUIÓN: Akira Kurosawa, Keinosuke Uekusa. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nikai. MÚSICA: Tadashi Hattori (Franz Schubert, *Sinfonía inacabada*). MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 108 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

1948 Muere su padre, Yutaka Kurosawa. Dirige **Yoidore tenshi** [El ángel ebrio. GUIÓN: Akira Kurosawa, Keinosuke Uekusa. FOTOGRAFÍA: Kinzo Yoshizawa. MÚSICA: Fumio Hayasaka, Ryoichi Hattori (*Jungle Boogie*). MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 98 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho]. En el rodaje conoce a Toshiro Mifune, quien se convertirá en su actor favorito. Funda la Asociación Artística de Cine junto a Yamamoto Kajiro, Naruse Mikio y Taniguchi Senkichi. Se sumerge en el estudio de la cultura tradicional japonesa.

1949 Mao Zedong accede al poder en China. **Shizukanaru ketto** [Un duelo silencioso. GUIÓN: Akira Kurosawa, Senkichi Taniguchi, basado en la obra *Dataii* (*The Abortion Doctor*), de Kazuo Kikuta. FOTOGRAFÍA: Soichi Aisaka. MÚSICA: Akira Ifukube. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 95 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Daiei]. **Nora inu** [El perro rabioso. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima. FOTOGRAFÍA: Choshiro Ishii. MÚSICA: Fumio Hayasaka. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 122 minutos. PRODUCCIÓN: Shintoho, Eiga Geijutsu Kyokai. DISTRIBUCIÓN: Toho].

1950 Comienza la guerra de Corea. Stalin exige al Partido Comunista Japonés que adopte una línea dura. Primera película para la compañía Sochiku: **Shubin** [Escándalo. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima. FOTOGRAFÍA: Toshiro Ubukata. MÚSICA: Fumio Hayasaka. MONTAJE: Akira Kurosawa.

Blanco y negro. DURACIÓN: 104 minutos. PRODUCCIÓN: Shochiku, Eiga Geijutsu Kyokai. DISTRIBUCIÓN: Shochiku].

Rashomon [GUIÓN: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, basado en los relatos *Rashomon* y *En el bosque*, de Ryunosuke Akutagawa. FOTOGRAFÍA: Kazuo Miyagawa. MÚSICA: Fumio Hayasaka. MONTAJE: Akira Kurosawa, Shigeo Nishida. Blanco y negro. DURACIÓN: 88 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Daiei].

1951 Cuarenta y ocho naciones, entre las que no figuran China ni la URSS, firman el Tratado de Paz de San Francisco. Se crea la compañía cinematográfica Toei. Keisuke Kinoshita rueda la primera película japonesa en color, *Carmen regresa a su país natal* o *El regreso de Carmen*.

Hakuchi [El idiota. GUIÓN: Akira Kurosawa, Eijiro Hisaita, basado en la novela homónima de Dostoievski. FOTOGRAFÍA: Toshiro Ubukata. MÚSICA: Fumio Hayasaka. MONTAJE: Akira Kurosawa, Yoshi Sugihara. Blanco y negro. DURACIÓN: 166 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Shochiku]. *Rashomon* viaja de forma casual al Festival Internacional de Cine de Venecia y es premiada con el León de Oro. Se convierte así en la primera película oriental que recibe el gran premio en un festival internacional de cine. Ese mismo año se estrena en Nueva York y se convierte en la primera película japonesa que se exhibe en Estados Unidos comercialmente después de catorce años. Kurosawa se convierte en el director de cine japonés más popular en Occidente.

1952 Fin de la ocupación norteamericana, Japón recupera la soberanía nacional y firma un Pacto de Seguridad. El Partido Liberal se afianza en el poder y el Partido Comunista Japonés se radicaliza. La película *Vida de Oharu, mujer galante*, de Kenji Mizoguchi, gana el León de Plata del Festival de Cine de Venecia.

Muere la madre de Kurosawa. El director estrena *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*, su película censurada en 1945. *Rashomon* recibe el Premio a la Mejor Película Extranjera de la Academia de Cine norteamericana.

Ikiru [Vivir. GUIÓN: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideoi Oguni. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai. MÚSICA: Fumio Hayasaka. MONTAJE: Akira Kurosawa, Koichi Iwashita. Blanco y negro. DURACIÓN: 143 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

1953 Fin de la guerra de Corea.

1954 Kurosawa estrena una película que evoca la tragedia *Los siete contra Tebas*, de Esquilo: **Shichinin no samurai** [*Los siete samuráis*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai. MÚSICA: Fumio Hayasaka. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 140 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho]. Con este título, Kurosawa gana el León de Plata del Festival Internacional de Cine de Venecia. En el futuro se realizarán varios *remakes* de este film. *Vivir* gana el Oso de Plata del Festival de Cine de Berlín. Nace su hija Kazuko.

1955 **Ikimono no kiroku** [*Crónica de un ser vivo*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai. MÚSICA: Fumio Hayasaka, Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 113 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

1956 Se celebra el XX Congreso del PCUS en Moscú. Japón ingresa en las Naciones Unidas. Comienza el éxito espectacular de la economía japonesa, que se ha transformado radicalmente gracias a las innovaciones tecnológicas y las cuantiosas inversiones en infraestructuras. Muere Kenji Mizoguchi a los cincuenta y ocho años de edad. Debutan Masahiro Shinoda, Yoshihige Yoshida, Nagisa Oshima, Shohei Imamura y otros directores de cine que formarán lo que se daría a conocer como la «nueva ola japonesa».

1957 **Kumonosu jo** [*Trono de sangre*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, basado en *Macbeth*, de William Shakespeare. FOTOGRAFÍA: Kuichiro Kishida. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 110 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho]. **Donzoko** [*Los bajos fondos*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Oguni Hideo, basado en la novela homónima de Maximo Gorki. FOTOGRAFÍA: Ichio Yamasaki. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 125 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho]. Kurosawa es invitado al Festival de Cine de Londres, donde es homenajeado junto a John Ford, Vittorio De Sica y René Clair.

1958 **Kakushi toride no san-akunin** [*La fortaleza escondida*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto. FOTOGRAFÍA: Yamasaki Ichio. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 139 minutos. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN: Toho].

Con esta película, Kurosawa gana el Oso de Plata al Mejor Director en el Festival de Cine de Berlín y el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Venecia.

1960 John Sturges realiza la primera adaptación de *Los siete samuráis* con el título de *Los siete magníficos*. Dirige un film sobre la corrupción en el mundo de las altas finanzas del boom económico: **Warui yatsu hodo yoku nemuru** [*Los canallas duermen en paz*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Eijiro Hisaita. FOTOGRAFÍA: Aizawa Yuzuro. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 151 minutos. PRODUCCIÓN: Toho, Kurosawa Production. DISTRIBUCIÓN: Toho].

1961 Japón consolida su desarrollo económico y se convierte en miembro de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE). Kenji Misumi rueda *Buda*, la primera película japonesa en 70 mm. **Yojinbo** [*El mercenario*. GUIÓN: Akira Kurosawa. FOTOGRAFÍA: Miyagawa Kazuo. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 110 minutos. PRODUCCIÓN: Toho, Kurosawa Production. DISTRIBUCIÓN: Toho].

1962 **Tsubaki Sanjuro** [*Sanjuro de las camelias*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, a partir de la historia original *Días de paz*, de Shugoro Yamamoto. FOTOGRAFÍA: Koizumi Fukuzo, Takao Saito. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 96 minutos. PRODUCCIÓN: Toho, Kurosawa Production. DISTRIBUCIÓN: Toho].

1963 Masaki Kobayashi recibe el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes por *Harakiri*. **Tengoku to jigoku** [*El infierno del odio*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Eijiro Hisaita, basado en la novela *King's Ransom*, de Ed McBain (Evan Hunter). FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai, Takao Saito. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 143 minutos. PRODUCCIÓN: Toho, Kurosawa Production. DISTRIBUCIÓN: Toho].

1964 Se celebran los Juegos Olímpicos de Tokio. Se crea la compañía cinematográfica Sozoshia. Sergio Leone realiza *Por un puñado de dólares* y Martin Ritt *Cuatro confesiones*, respectivas versiones de *El mercenario* y *Rashomon*.

1965 Yukio Mishima rueda su cortometraje *Ritos de amor y muerte*. Masaki Kobayashi recibe el Gran Premio del Jurado del Festival de Cannes por *Kaidan*. Kurosawa recibe el importante premio cultural japonés Asahi. **Akahige** [Barbarroja. GUIÓN: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Masato Ide, basado en la novela *Akahige shiryon tan*, de Shugoro Yamamoto. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai, Takao Saito. MÚSICA: Masaru Sato. MONTAJE: Akira Kurosawa. Blanco y negro. DURACIÓN: 185 minutos. PRODUCCIÓN: Toho, Kurosawa Production. DISTRIBUCIÓN: Toho].

1966 Comienza la revolución cultural china. Japón adopta una política de libre transacción de capitales. Comienza un período de crisis en la industria cinematográfica japonesa. Entre 1966 y 1975 Kurosawa no consigue involucrar a ninguna compañía japonesa en la realización de sus proyectos. Burt Kennedy estrena la segunda parte de *Los siete magníficos* bajo el título de *El regreso de los siete magníficos*.

1968 Manifestaciones en Japón en contra de la guerra de Vietnam. Los estudiantes ocupan las universidades y comienza la rebelión estudiantil. Japón se convierte en la tercera potencia económica del mundo. El guión de *Vivir* se publica en Estados Unidos.

1969 La policía toma por asalto la Universidad de Kioto después de varios meses de sitio. El guión de *Rashomon* se publica en Estados Unidos. La compañía norteamericana 20th Century Fox invita a Kurosawa a rodar un episodio de una reconstrucción histórica de los comienzos de la guerra del Pacífico. Por incompatibilidades con las normas de producción de los estudios norteamericanos, Kurosawa abandona el rodaje de *Tora!, Tora!, Tora!* al cabo de una semana. Desilusionado con la política comercial de las compañías cinematográficas japonesas, Kurosawa funda Yonki No Kai Productions (Producciones Los Cuatro Jinetes) junto a los directores Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa y Masaki Kobayashi. Con la nueva productora rodará *Dodeskaden*, único título que produce la compañía. Paul Wendkos estrena *La furia de los siete magníficos*, una secuela de *Los siete magníficos*, de John Sturges.

1970 Yukio Mishima se suicida por el ritual *seppuku* (haraquiri). Roland Barthes publica en Francia su ensayo *El imperio de los signos*, fruto de un viaje a Japón. El guión de *Los siete samuráis* se publica en Estados Unidos. **Dodesukaden** [*Dodeskaden*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, basado en el libro de cuentos *Kietsu no nai machi* (Barrio sin sol), de Shugoro Yamamoto. FOTOGRAFÍA: Takao Saito, Yasumishi Fukuzawa. MÚSICA: Toru Takemitsu. MONTAJE: Akira Kurosawa, Reiko Kaneko. Color. DURACIÓN: 140 minutos. PRODUCCIÓN: Yonki no Kai, Toho. DISTRIBUCIÓN: Toho]. Primera película en color del director, en cuya estructura narrativa juega un papel determinante la imagen pictórica, y que Kurosawa define como un «experimento de color». *Dodeskaden* produce un cambio significativo en su cinematografía.

1971 Tras la mala acogida de *Dodeskaden* y sumido en una depresión, Kurosawa intenta suicidarse.

1972 Japón restablece las relaciones diplomáticas con la República Popular China. Para frenar la crisis cinematográfica, el Gobierno crea un sistema de subvenciones al cine. Se suicida Yasunari Kawabata, Premio Nobel de Literatura de 1968. Se publica en Japón *La obra completa de Akira Kurosawa* en doce volúmenes.

1973 Yu Wang estrena *Beach of the War Gods*, una versión de *Los siete samuráis*.

1975 Después de seis años de inactividad, Kurosawa es invitado a rodar por los estudios Mosfilm en la URSS. **DeruZu Uzara** [*Dersu Uzala*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Yuri Nagibin, basado en una historia homónima de Vladimir Arseniev. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai, Yuri Gantman, Feodor Dobronravov. MÚSICA: Isaac Schwartz. MONTAJE: Akira Kurosawa. Color. DURACIÓN: 142 minutos. PRODUCCIÓN: Mosfilm. DISTRIBUCIÓN: Nihon Herald Eiga]. Por esta película, Kurosawa recibe la Medalla de Oro del Festival de Cine de Moscú. Donald Richie estrena el documental *Akira Kurosawa: Film Director*.

1976 *Dersu Uzala* recibe el Oscar de la Academia de Hollywood a la Mejor Película Extranjera. Kurosawa se convierte en el primer director de cine galardonado con la importante Orden japonesa del Tesoro Sagrado.

1977 Kurosawa escribe el guión *The Masque of Black Death* para Osamu Tezuka (creador de *Astro Boy*), basado en el relato *La máscara de la muerte roja*, de Edgar Allan Poe. George Lucas estrena *La guerra de las galaxias* y declara que para desarrollar el guión se ha inspirado en *La fortaleza escondida*.

1978 La Academia de Cine Europeo otorga a Kurosawa un premio especial por la «contribución humanista de su filmografía a la sociedad».

1980 Después de diez años sin rodar en Japón, Kurosawa estrena **Kagemusha** [*Kagemusha, la sombra del guerrero*. GUIÓN: Akira Kurosawa, Masato Ide. FOTOGRAFÍA: Takao Saito, Ueda Masaharu, Asakazu Nakai, Kazuo Miyagawa. MÚSICA: Shinichiro Ikebe. MONTAJE: Akira Kurosawa. Color. DURACIÓN: 159 minutos. PRODUCCIÓN: Toho, Kurosawa Production. DISTRIBUCIÓN: Toho]. La película recibe la Palma de Oro en el Festival de Cine Cannes y el Premio de la Academia Inglesa al Mejor Director. Eva y Georg Bense estrenan el documental *Akira Kurosawa und seine Filme*. Jimmy T. Murakami estrena una película de ciencia ficción que evoca la trama de *Los siete samuráis*, titulada no en vano *Los siete magníficos del espacio*.

1981 Kurosawa termina de escribir su autobiografía: «Creo que la manera más sencilla de hablar sobre mí desde que me hice director de cine es la de seguir mi filmografía e ir por mi vida a través de las películas» [p. 206].

1982 Se publica en inglés su autobiografía bajo el título de *Something like an Autobiography*. *Rashomon* es seleccionada como «El León de los leones» del Festival de Cine de Venecia.

1984 Desde sus primeros años como cineasta Kurosawa mantiene una batalla por defender el estatus de autor frente al imperativo comercial de las productoras. Quiere controlar meticulosamente el proceso de rodaje y funda Kurosawa Production, la primera compañía independiente dirigida por un director de cine en la historia del cine japonés. Gilles Deleuze publica *La imagen-movimiento* y le dedica el capítulo «El aliento en Kurosawa: de la situación a la pregunta».

1985 Muere la esposa de Kurosawa a los sesenta y tres años. Andrei Konchalovski rueda *El tren del infierno*, basado en

un guión que Kurosawa escribe por encargo en 1966. El director francés Chris Marker realiza su famoso documental A. K. durante el rodaje de **Ran** [GUIÓN: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide, basado en *El rey Lear*, de William Shakespeare. FOTOGRAFÍA: Takao Saito, Masaharu Ueda, Asakazu Nakai. MÚSICA: Toru Takemitsu. VESTUARIO: Emi Wada. MONTAJE: Akira Kurosawa. Color. DURACIÓN: 159 minutos. PRODUCCIÓN: Serge Silberman para Greenwich Film Production, Herald Ace, Nippon Herald Film, Masato Hara. DISTRIBUCIÓN: Toho, Nippon Herald Film]. *Ran* inaugura la primera edición del Festival Internacional de Cine de Tokio.

1986 Se publica en Londres el guión de *Ran*. Kurosawa es nombrado miembro del Instituto Británico de Cine (British Film Institute). *Ran* es nominada a cuatro premios de la Academia de Cine norteamericana y gana el Oscar al Mejor Diseño de Vestuario (Emi Wada). Kurosawa hace una breve aparición como presentador en la ceremonia de los Oscar junto a Billy Wilder y John Huston. Entrega del primer Premio Akira Kurosawa del Festival de Cine de San Francisco. Lee H. Katzin estrena *Mundo salvaje*, película inspirada en *Los siete samuráis*.

1989 Muere el emperador Hirohito. Termina el período Showa (1926-1989) y comienza el período Heisei. Akihito es el nuevo Emperador.

1990 Primera edición en español de su *Autobiografía*. Con ochenta años, Kurosawa recibe un Oscar Honorífico de la Academia de Hollywood por el conjunto de su filmografía. Asiste a la ceremonia y declara: «Seguiré dedicando todo mi ser a la comprensión de este arte maravilloso». Rodaje, con producción de Steven Spielberg y George Lucas, de **Yume** [*Los sueños de Akira Kurosawa*. GUIÓN: Akira Kurosawa. FOTOGRAFÍA: Takao Saito, Masaharu Ueda. MÚSICA: Shinichiro Ikebe, Mikhail Ippolitov-Ivanov. VESTUARIO: Emi Wada. MONTAJE: Akira Kurosawa, Tome Minami, Noriko Neharu. Color. DURACIÓN: 117 minutos. PRODUCCIÓN: Kurosawa Production, Amblin Entertainment (Steven Spielberg) e Industrial Light and Magic (Lucas Company). DISTRIBUCIÓN: Toho, Warner Bros].

1991 **Hachigatsu no rapusodi** [*Rapsodia en agosto*. GUIÓN: Akira Kurosawa, basado en la novela *Nabe no naka* (En la caldera), de Kiyoko Murata. FOTOGRAFÍA: Takao Saito, Masaharu Ueda. MÚSICA:

Shin'ichiro Ikebe (con obras musicales de Schubert, Vivaldi). MONTAJE: Akira Kurosawa. Color. DURACIÓN: 98 minutos. PRODUCCIÓN: Kurosawa Production, Shochiku. DISTRIBUCIÓN: Shochiku].
La película se presenta fuera de concurso en la Sección Oficial del Festival de Cannes.

1993 Toho comercializa las treinta y una películas de Akira Kurosawa en DVD. Se lleva a cabo el rodaje de la que será su última película, **Madadayo** [*Espera un poco*. GUIÓN: Akira Kurosawa, basado en las obras de Hyakken Uchida. FOTOGRAFÍA: Takao Saito, Masaharu Ueda. MÚSICA: Shin'ichiro Ikebe. MONTAJE: Akira Kurosawa. Color. DURACIÓN: 134 minutos. PRODUCCIÓN: Kurosawa Production, Daei, Dentsu. DISTRIBUCIÓN: Toho].
Inmediatamente después de terminarla redacta el guión y realiza los *storyboards* de *El mar que nos mira*, pero su producción tiene que ser pospuesta varias veces por motivos de salud.

1996 Walter Hill estrena *El último hombre*, inspirado en *El mercenario*.

1998 Akira Kurosawa muere en Tokio el 6 de septiembre a la edad de ochenta y ocho años.

2000 Takashi Koizumi, que había trabajado con Akira Kurosawa, se estrena como director con un guión del que Kurosawa es coautor: *Después de la lluvia*.

2002 Kei Kumai dirige *El mar que nos mira*, el proyecto inacabado en el que Kurosawa había comenzado a trabajar en 1993. En su realización respeta al pie de la letra el guión original y las indicaciones de los *storyboards*.

2003 Takeshi Kitano estrena un homenaje a la filmografía de Akira Kurosawa, *Zatoichi*, que utiliza su metodología para rodar algunas escenas. Es premiado con el León de Plata del Festival de Cine de Venecia.

2004 Johnnie To realiza un homenaje a la filmografía de Akira Kurosawa en *Throw Down*.

2008 Shinji Higuchi estrena *La última princesa*, una versión de *La fortaleza escondida* que parodia la cita que anteriormente realizara George Lucas en *La guerra de las galaxias*.

2010 Se cumplen cien años del nacimiento de Akira Kurosawa.

Selección bibliográfica

- ACHTERNBUSCH, Herbert, *et al.*: *Akira Kurosawa*, Carl Hanser Verlag, Múnich-Viena, 1988.
- ANDERSON, Joseph L.; RICHIE, Donald, y KUROSAWA, Akira: *The Japanese Film: Art and Industry*, 2ª ed., Princeton University Press, Princeton, 1983.
- BAZIN, André: *El cine de la crueldad: Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*, Mensajero, Bilbao, 1977.
- BOCK, Audie: *Japanese Film Directors*, Kodansha International, Tokio, Nueva York, San Francisco, 1978.
- BRUNETTA, Gianpiero: *Akira Kurosawa. I conti e le radici*, ETR, Florencia, 1986.
- BURCH, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scholar Press, Londres, 1979.
- CARDULLO, Bert: *Out of Asia: The Films of Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami, and Zhang Yimou; Essays and Interviews*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2008.
- : *Akira Kurosawa: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008.
- COWIE, Peter; KUROSAWA, Kazuko; RICHIE, Donald, y SCORSESE, Martin: *Akira Kurosawa: Master of Cinema*, Rizzoli, Nueva York, 2010.
- CROSS, Michael: *Involuntary Vision: After Akira Kurosawa's Dreams*, Avenue B, Bolinas (CA), 2003.
- DARRELL WILLIAM, Davis: *Picturing Japaneseness*, Columbia University Press, Nueva York, 1996.
- DAVIES, Anthony: *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptions of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- DAVIES, Anthony, y WELLS, Stanley: *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984.
- DESSER, David: *The Samurai Film of Akira Kurosawa*, UMI Research Press Studies in Cinema, Ann Arbor, 1981.
- ERENS, Patricia: *Akira Kurosawa: A guide to references and resources (A Reference publication in film)*, G. K. Hall, Boston, 1979.
- ESTEVE, Michel (ed.): *Akira Kurosawa*, Lettres Modernes Minard, París, 2004.
- EXPÓSITO, Andrés; GIMÉNEZ SORIA, Carlos, y PUIGDOMÈNECH, Jordi: *Akira Kurosawa. La mirada del samurái*, JC, Madrid, 2010.
- EZRATTY, Sacha: *Kurosawa*, Universitaires, París, 1964.
- FREER, Ian: *Movie Makers: 50 Iconic Directors from Chaplin to the Coen Brothers*, Quercus, Londres, 2009.
- GALBRAITH IV, Stuart: *El Emperador y el Lobo. La vida y películas de Kurosawa y Mifune*, 2ª ed., T&B, Madrid, 2005.
- GALBRAITH IV, Stuart, y DUNCAN, Paul (eds.): *Cine japonés. Más allá de Kurosawa*, Taschen, Madrid, 2009.
- GALLOWAY, Patrick: *Warring Clans, Flashing Blades: A Samurai Film Companion*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2009.
- GLENN, Myrent; LANGLOIS, Georges P., y KUROSAWA, Akira: *Henri Langlois: First Citizen of Cinema*, Twayne Publishers, Nueva York, 1995.
- GONZÁLEZ, Gonzalo, y ANTONIO, Joaquín: *Los siete samuráis. Akira Kurosawa (1954)*, Octaedro, Barcelona, 2009.

- GOODWIN, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- : *Perspectives on Akira Kurosawa*, G. K. Hall & Co., Nueva York, 1994.
- HINDLE, Maurice: *Studying Shakespeare on Film*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2007.
- JACKSON, Russell: *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film (Cambridge Companions to Literature)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- JACOBY, Alexander, y RICHIE, Donald: *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2008.
- KARETNIKOVA, Inga: *Seven Masterpieces of 1940s Cinema*, Heinemann Drama, Portsmouth (NH), 2006.
- KISHI, Tetsuo, y BRADSHAW, Graham: *Shakespeare in Japan*, Continuum, Londres, 2005.
- KUROSAWA, Akira: *Ran: Original Screenplay & Storyboards of the Academy Award-Winning Film by Akira Kurosawa*, Shambhala, Boston, 1986.
- : *Akira Kurosawa Drawings*, ISE Foundation, Nueva York, 1994.
- : *Autobiografía (o algo parecido)*, 3ª ed., Fundamentos, Madrid, 2000.
- : *Interviews (Conversations with Filmmakers)*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
- KUROSAWA, Akira, y RICHIE, Donald: *Ikiru (Modern Film Scripts)*, Lorrimer Publishing Ltd., Londres, 1968.
- : *Rashomon: Akira Kurosawa, director*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 1987.
- : *The Seven Samurai: And Other Screenplays (Classic Screenplay Series)*, Faber & Faber, Londres, 1992.
- KUROSAWA, Kazuko: *Papa Kurosawa Akira*, Bungei Shunju, Tokio, 2000.
- LEONARD, Kendra Preston: *Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*, The Scarecrow Press, Metuchen (NJ), 2009.
- MARTÍNEZ, Dolores: *Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema*, Palgrave Macmillan, Londres, 2009.
- MASSAI, Sonia: *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, Routledge, Londres, 2006.
- MESNIL, Michael: *Akira Kurosawa*, Seghers, París, 1973.
- MIKUNI, Ryuzo: *Kurosawa Akira den: Tenno to yobareta eiga kantoku*, Tenbosha, Shohan, Tokio, 1998.
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro: *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000.
- NIOGRET, Hubert: *Akira Kurosawa*, Rivages, París, 1995.
- NOGAMI, Teruyo, y RICHIE, Donald: *Waiting on the Weather: Making Movies with Akira Kurosawa*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2006.
- NYGREN, Scott: *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.
- PHILLIPS, Alistair, y STRINGER, Julian: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, Londres, 2007.
- PRINCE, Stephen: *The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, 1999.
- RICHIE, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, 2ª ed., University of California Press, Berkeley, 1986.
- : *Japanese Cinema: An Introduction (Images of Asia)*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- : *Cien años de cine japonés*, Jaguar, Madrid, 2004.
- RICHIE, Donald, y SCHRADER, Paul: *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, Kodansha International, Tokio-Nueva York, 2005.
- RICHIE, Donald, y SILVA, Arturo: *The Donald Richie Reader: 50 Years of Writing on Japan*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2001.
- RINS, Silvia: *Las grandes películas asiáticas. Espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*, JC, Madrid, 2007.
- ROTHWELL, Kenneth S.: *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- RYUTA, Minami; CARRUTHERS, Ian, y GILLIES, John: *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- SATO, Tadeo: *Kurosawa Akira no sekai*, Sanichi shobo, Tokio, 1968.
- SHAPIRO, Jerome Franklin: *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, Routledge, Londres, 2001.
- SHIKI, Ichiro: *Kurosawa Akira to Ozu Yasujiro*, Hobunkan Shuppan, Shohan, Tokio, 2000.
- SILVER, Alain: *The Samurai Film*, Barnes, Nueva York, 1977.
- SORENSEN, Lars-Martin: *Censorship of Japanese Films During the*

- U.S. *Occupation of Japan: The Cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa*, Edwin Mellen Press, Lewiston (NY), 2009.
- STANDISH, Isolde: *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Continuum, Londres, 2006.
- TASSONE, Aldo: *Akira Kurosawa*, 4ª ed., Il Castoro, Milán, 2008.
- TESSIER, Max: *El cine japonés*, Acento, Madrid, 1999.
- TSUZUKI, Masaaki: *Kurosawa Akira to «Akahige»: Dokyumento, ningennai no shutaisei*, Asahi Sonoraza, Tokio, 2000.
- VERDONE, Mario: *Akira Kurosawa*, Incontri Internazionali del Cinema, Sorrento, 1980.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: *Akira Kurosawa*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2010.
- VV.AA.: *Kurosawa: The Art in His Film*, Gakken, Tokio, 1985.
- VV.AA.: «Akira Kurosawa», *Études cinématographiques*, núm. 30-31, 1964; y núm. 165-169, 1990.
- VV.AA.: «Especial Akira Kurosawa», *Nosferatu*, núm. 44-45, San Sebastián-Barcelona, 2003.
- VV.AA.: *Akira Kurosawa Award Winners: Steven Spielberg, Clint Eastwood, Milos Forman, Warren Beatty, Kon Ichikawa, Abbas Kiarostami, Satyajit Ray*, Books LLC, Berlín, 2010.
- VV.AA.: *Films Directed by Akira Kurosawa: Seven Samurai, Ran, Throne of Blood, Rashomon, Kagemusha, Dreams, Yojimbo, the Bad Sleep Well, Ikiru*, Books LLC, Berlín, 2010.
- VV.AA.: *Japanese Film Producers: Akira Kurosawa, Giichi Nishihara, Kaoru Adachi, Haruki Kadokawa, Akira Iwasaki, Toshio Suzuki, Tatsuya Kimura*, Books LLC, Berlín, 2010.
- VV.AA.: *Japanese Screenwriters: Akira Kurosawa, Takeshi Kitano, Tohjiro, Hitomi Shiraishi, Kan Mukai, Giichi Nishihara, Katsuyuki Hirano, Takeo Kimura*, Books LLC, Berlín, 2010.
- VV.AA.: *Rhapsody in August: Akira Kurosawa, Atomic Bombings of Hiroshima and Nagasaki, Japanese Post-war Economic Miracle*, Betascript Publishing, Isla Mauricio, 2010.
- VV.AA.: *Samurai Cinema: Period Drama, Akira Kurosawa, World War II, Edo Period, Ronin, Toshiro Mifune, Conscience, Masaki Kobayashi*, Betascript Publishing, Isla Mauricio, 2010.
- VV.AA.: *Silver Bear for Best Director Recipients: Akira Kurosawa, Jean-Luc Godard, Brian de Palma, Otto Preminger, Satyajit Ray, Michael Winterbottom*, Books LLC, Berlín, 2010.
- WEINRITCHTER, Antonio: *Pantalla amarilla. El cine japonés*, T&B, Madrid, 2002.
- WEISSER, Thomas, y MIHARA, Yuko: *Japanese Cinema: The Essential Handbook*, 4ª ed., Vital Books, Miami, 1998.
- WESTON, Mark: *Giants of Japan: The Lives of Japan's Greatest Men and Women*, Kodansha America, Nueva York, 2002.
- YOSHIMOTO, Mitsushiro: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000.
- YOSHINORI, Abe: «Eiga o aishita futari» *Kurosawa, Mifune, Hochi Shinbun*, Tokio, 1995.

EXPOSICIÓN

ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Fundación Colección ABC

COMISARIO

Josep María Caparrós

ASESORES Y ADJUNTOS AL COMISARIO

Andrés Expósito
Carlos Giménez Soria
Jordi Puigdomènech
James Goodwin

REALIZACIÓN

cultural affairs
Juan Pablo Ballester (guión de la exposición)

DISEÑO, COMUNICACIÓN E IMAGEN

Cano Estudio

INSTALACIÓN Y MONTAJE

Arteria

CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Noemí España

TRANSPORTE

Intro – Feltrero División Arte y MAPA

COLABORADORES

HoriPro Inc (Katsumi Suzuki, Director división comercial y derechos de autor, y Makiko Minami, Producción departamento de licencias)
Casa Asia (Menene Gras y Kaori Nishii)



CATÁLOGO

EDICIÓN

Fundación Colección ABC y Tf. Editores

COORDINACIÓN

Fundación Colección ABC

PRODUCCIÓN E IMPRESIÓN

Tf. Editores

TIPÓGRAFO

Alfonso Meléndez

TRADUCCIONES

Amaia Judge
Gonzalo Monge
Estela Morón
Daryl O'Hara

EDICIÓN DE TEXTOS

Sue Brownbridge	Jimena Aguirre Araújo
Fernando Quincoces	Tf. Editores
Líniazero Edicions	Alfonso Meléndez

CALIGRAFÍA

Francisco Meléndez / Junko Fujita

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Daiei/The Kobal Collection/Contacto, p. 14
© Kurosawa Production Inc., p. 180
© 1985 StudioCanal, París/Herald Ace Inc.-Nippon Herald Films Inc., Tokio, pp. 35, 39 y 113
© The Kobal Collection/Contacto, p. 48
© Toho/Kurosawa/The Kobal Collection/Contacto, p. 13
© Toho/The Kobal Collection/Contacto, pp. 20 y 30

© de los textos: sus autores

© de la presente edición: Fundación Colección ABC y Tf. Editores

ISBN: 978-84-92441-39-6

Depósito Legal: M-9542-2011

AGRADECIMIENTOS

Fundación Japón, Madrid (Hiroyuki Ueno, Izumi Shibasaki y Alejandro Rodríguez); AlhóndigaBilbao; Centre d'Investigacions Film-Història UB; Video Profilmar (Ángela Martínez y Olga Martínez); StudioCanal, París (Dominique Ascote-Brunet); Contacto. Agencia de Fotografía (Miguel González); Yoko Doi; Toni Grané y Miguel San José Romano.

Los dibujos, vestuario y carteles de esta exposición son propiedad de Kurosawa Production Inc. Bajo licencia exclusiva de HoriPro Inc.



.TF. EDITORES

ABC



Los dibujos de Akira
Kurosawa
LA MIRADA DEL SAMURÁI

黒澤明

.TF.