

## **ARTES TRADICIONALES EN LAS PELÍCULAS DE AKIRA KUROSAWA: DIÁLOGO ENTRE RESISTENCIA Y TRADICIÓN.**

Claritza Arlenet Peña Zerpa<sup>1</sup>

### **Resumen**

El cine de Kurosawa permite un acercamiento a la tradición como actualización del pasado. Objetivo de este artículo: describir y comparar las artes tradicionales en las películas del director como diálogo entre resistencia y tradición. Para ello se realizó un ejercicio hermenéutico y análisis cinematográfico de las películas. El arte como resistencia mantiene una intencionalidad: la esencia de ser japonés.

### **Palabras clave**

Cine, Akira Kurosawa, tradición, artes, diálogo

### **Abstract**

The Kurosawa film allows an approach to tradition as the last update. Aim of this paper to describe and compare traditional arts films as a dialogue director of strength and tradition. For this exercise was conducted hermeneutical and cinematographic analysis of the films. Art as resistance remains an intention: the essence of being Japanese.

### **Key words**

Cinema, Akira Kurosawa, tradition, arts, dialogue

## Introducción

Este año se celebró el centenario de Akira Kurosawa. Su filmografía ha mantenido en nuestros días una cantidad importante de adeptos. Más allá de esto, cada vez se redescubre entre la comunidad de académicos y artistas. Es pues este artículo una lectura a su obra que bien pudiera catalogarse, dentro de los conceptos de Deleuze (s.f), como un acto de resistencia. Resistencia a la amenaza de la invasión americana desde una producción intelectual creativa.

Parte de la preocupación de Kurosawa, respecto a la situación de Japón antes y después de la guerra, fue canalizada a partir del rescate de la tradición que para él no está desvinculada de la modernización. Una vuelta al ser japonés sin perder de vista los cambios que vislumbraba el horizonte político, económico, cultural y educativo en orden a un ciudadano distinto.

Y, ¿cómo asume la tradición? Una de las respuestas a esta interrogante la encontramos tras la revisión de este término. El concepto de tradición<sup>2</sup> otorga un importante peso a la selección de lo heredado así como a la función atribuida. Desde luego, se trata de un juego de memoria que no se sustenta en la repetición sino en una re-interpretación de lo recibido desde la no-pasividad. Se insiste nuevamente en la idea de la existencia de una transmisión con transformación a partir de la cual se puede desprender formas creadoras que al ser tratadas por un artista las traduce en una estética fílmica<sup>3</sup> y en orden a un imaginario cinematográfico.<sup>4</sup> Entonces, esa tradición es diferente, guarda en su seno el germen de una memoria actualizada.

La memoria permite la identificación de un sujeto respecto a su situación y la de otros. Desde las estructuras de acogida ha heredado un pasado en un presente. Conforme recibe, recuerda y reconoce, es posible que dé sentido y significaciones a ese pasado- presente. Esta idea, para Briceño (1953) y Duch (1997), no estaría completa si no se incluye la creación que permite pensar en cambios entre la generación que hereda a la que otorga en herencia. Desde esta dinámica, se pudiera hablar de una experiencia basada en la apropiación del mundo. Única en cada sujeto y en cada generación.

Pareciera que la tradición se transmitiera solamente a través de la palabra, pero admitir esto sería un error. También la imagen la rescata como parte de la actualización del pasado cuando es transmitida a otra generación. Captada a través de la vista “el sentido de la vista resulta el más intelectual de todos. Por eso vemos imágenes y las ubicamos” (Sánchez y López, 2007: 25). Específicamente cuando se presenta la tradición a través del cine, se le otorga mayor poder a la imagen que a la palabra. En el caso del director Akira Kurosawa esa imagen corresponde a una representación del pasado heredado desde una recreación. Por ejemplo, la contemplación de la luna como tradición japonesa, la muestra al espectador desde una historia familiar. La tradición como parte de la estructura de acogida y de un Japón que ha superado la humillación y ha avanzado.

### **Akira Kurosawa y las tradiciones**

El cineasta toma las tradiciones y las artes tradicionales del Japón, entre ellas el teatro kabuki y noh para las películas del género jidaigeki (películas del Japón premoderno). Para las películas del género gendaigeki (películas del Japón moderno) se acercan a occidente conservando tradiciones señaladas por Wakatsuki (1952).

Vale aclarar, que si bien nos referimos a las artes heredadas y actualizadas por Kurosawa, el director no cae en el tradicionalismo. Cada una de las artes que estudió y mostró en sus películas mantienen la resistencia frente al otro. Por ello es tan común observar el rescate a la figura del samurái (guerrero del Japón premoderno) como una forma de acercarse a la valentía y lealtad (dos de las virtudes presentes en el código Bushido).

Resistirse no es alejarse, ni fijar fuerzas. Significa acercarse a la esencia de ser japonés usando para ello el arte. Rescatar lo olvidado sin informar dado que el arte no informa ni comunica. Partiendo de esta premisa, se mantiene en el trabajo cinematográfico. Lee, interpreta y crea.

A modo de resumen se presentarán aspectos generales del teatro noh y kabuki en un cuadro. Se señalará las creaciones de Kurosawa en las películas.

**Cuadro 1. Artes tradicionales del Japón: teatro kabuki y noh**

<b>Teatro kabuki</b>	<b>Teatro Noh</b>	<b>Variantes introducidas por Kurosawa</b>
<p>Presente en los films de época. Recurre a movimientos gigantescos y gran colorido.</p>	<p>Presente en los films de época. Uso de movimientos lentos y de grandes emociones, con máscaras para el guerrero, bufón y doncella. La máscara femenina es la representación de Ko- Omote de hermosas facciones.</p>	<p>Films de época recreados a partir de situaciones de la posguerra. Hay una predilección por la representación femenina a manera de las máscaras. Mientras que los personajes masculinos toman características del kabuki.</p>
<p><b>Características de la interpretación</b></p> <p>a. Expresión en el rostro. Gestos y la elocución buscan un rapports respectivo.</p> <p>a.1. <i>Samurái</i>. Actitud imponente (una mirada particular, ve al adversario con elegante serenidad y desprecio y con una gran sonrisa) La conversación entre este personaje y otro se da en un tono autoritario.</p>	<p><b>Técnicas de interpretación</b></p> <p>a. Serenidad y lentitud en los movimientos de los personajes (casi una inmovilidad)</p> <p>b. Gran intensidad ante la expresión de sentimientos y deseos</p> <p>c. Los ojos escasamente pestañean</p> <p>d. Presencia del coro, flautas y tambores.</p> <p>e. Posición de los actores. Derecha o izquierda indica el espacio del actor principal y secundario. En algunas escenas de <i>Trono de Sangre</i> Asaji se ubica a la izquierda y Washizu a mano derecha. Este orden de acuerdo al teatro Noh indica el espacio del actor principal y secundario respectivamente, mientras que en <i>Ran</i> las posiciones se invierten.</p> <p>f. Uso de materiales (abanico). El abanico se usa para acrecentar el movimiento de los brazos del actor, para representar un objeto o acción.</p> <p>g. Vinculación con el zen</p>	<p><b>Respecto al noh</b></p> <p>a. No incorpora dentro de la interpretación el uso de las máscaras sino un maquillaje (especialmente en las actrices). Por ejemplo, en los personajes Asaji (<i>Trono de Sangre</i>) y Kaede (<i>Ran</i>) tienen dos manchas negras en la parte de la frente así como el cabello largo en lugar de peluca. Las emociones son fuertes, aparece la neutralidad, angustia y la ira. Las manos y los pies acompañan estos estados. En el caso de la angustia el movimiento es más rápido en la neutralidad los pies permanecen inmóviles. Los ojos se fijan en el interlocutor cuando se expresa la rabia. Aparte de estos personajes está la hechicera-espíritu cuyo rostro asemeja una máscara.</p> <p>b. Coro presente al comienzo y al final de la película, presenta la temática. Por ejemplo, <i>Trono de sangre</i>: “Llegar al poder con derramamiento de sangre,</p>

	<p>como diversión que para el japonés significa recogimiento, soledad y renuncia. Algunas de las manifestaciones: ceremonia del té y el estilo de vida del guerrero.</p> <p>h. Función simbólica del mobiliario</p>	<p>hombre débil llegó por su mujer” mientras que el final: “Lugar desolado, cuyo destino cayó. Vivía un guerrero débil ante su mujer, lo empujó llegar al trono. El camino del mal, camino de la perdición” No recurre a textos budistas.</p> <p><b>Variantes al kabuki</b></p> <p>a. Kurosawa hace posible que Toshiro Mifune rompa con el formalismo del género del kabuki y lo interprete de manera natural con ciertos rasgos de comicidad.</p> <p>b. Incorpora el kabuki en películas de época: <i>Los hombres que caminan sobre la cola del tigre</i> con el personaje del porteador, <i>Rashomon</i>, <i>Los siete samuráis</i>, <i>Yojimbo</i> y <i>Sanjuro</i> (el/ los personajes principales).</p>
<p><b>Estructura.</b> Momentos en este teatro: introducción, desarrollo y cierre.</p>	<p><b>Estructura.</b> Según Hapgood (1994): introducción, destrucción, prisa para la sugerencia.</p>	<p><b>Estructura.</b> En <i>Trono de sangre</i> está claramente la estructura: introducción, presentación del conflicto, introducción problemática, escena final y coro. En <i>Rashomon</i> cambia de acuerdo a las declaraciones contradictorias de los personajes.</p>

*Nota.* Cuadro elaborado por la autora a partir de algunos datos de Hapgood (1994), Tadao (s.f) y Tessier (s.f) además de la revisión de las películas de Akira Kurosawa.

Ese teatro noh y kabuki no encierra la tradición japonesa, pensar esto sería un error, “no podemos decir cuál de estas tradiciones es la tradición” (Tadao, s.f). Esto sugiere al menos algunas ideas importantes. Una de ellas guarda relación con la necesidad del mismo cineasta de representar las artes y, en el caso del teatro, de aquellas manifestaciones que no

tenían relación con lo occidental, conservando las religiones y los kimonos. Se distancia de aquellas estrellas hollywoodenses, la figura del divo y la diva. Kurosawa al contrario, busca actores no reconocidos con actuaciones creíbles. Del personaje de samurái a un empresario, hay una marcada diferenciación de acuerdo a las caracterizaciones. Busca un estilo para ambos teatros.





Fotogramas 1 y 2. Algunos personajes del teatro noh en el cine de Akira Kurosawa.

El fotograma 1 es un personaje masculino, está incluido dentro de la historia en los términos de ficción sobre ficción (una representación dentro de la historia de *Kagemusha*) mientras que el fotograma 2 es una figura femenina con un maquillaje al modo de la máscara. Tiene movimientos lentos en las escenas. Se trata del personaje Asaji de *Trono de sangre*.

El noh fue llevado a la pantalla muchas más veces que el kabuki. Es identificado por el cineasta como una herencia poco conocida en su país. Por ello, no trató de diseñar personajes y exigirles a los actores moverse de una forma diferente y entender el papel (dirección de actores), sino de llevar a los demás japoneses un arte que fue importante en su momento.

El samurái no solo representa esa autoridad japonesa sino que a partir del teatro se le revisa como una parte importante de la pieza escénica. De acuerdo a la psicología de este personaje aparece como un hombre valiente, fiel y con fuerza. Precisamente desde el teatro kabuki, se le exalta el sacrificio por su señor y por otros, como es el caso de *Sanjuro*, *Yojimbo* y *Los siete samuráis*.

La recurrencia a los teatros tradicionales no solo se circunscribe a los actores, actuaciones y temáticas, también tiene un peso propio la música. Siendo ésta un elemento estético del estatuto semiótico del cine, así como de la dramaturgia de la imagen, se le puede interpretar como tradición desde las siguientes razones: 1. Toma de una herencia cultural japonesa notas musicales de instrumentos característicos del teatro (flauta y tambor) y lo fusiona con la música clásica. Al combinarse se está creando opciones de diferencia musical llegando a ser un palimpsesto musical que difícilmente aparece en otras películas de su época. Puede citarse el trabajo del músico Toru Takemitsu en la película *Ran* (primera escena), 2. Con el palimpsesto musical se crean nuevas significaciones que dan cuenta de una actualización.

En el caso del japonés de la preferencia por la modernización la cual se traduce desde la concepción de Asomura (1997) como la adopción de tecnologías occidentales. Una tecnología dentro de las artes, 3. Esa música original aparece como parte de la significación que el cineasta le atribuye al samurái. Ante la imagen del guerrero que sigue con fidelidad un código, está la carga de la tradición que él concentra. En ese sentido, la música refuerza la imagen, permite una suerte de asociación música- imagen o imagen-música.

Pareciera entonces identificarse dentro de las películas de época el uso de la música como un elemento que le da fuerza a la dramaturgia de la imagen, incluso se le asocia con los personajes de la película (cada uno de *Los siete samuráis*).

### **La música tradicional japonesa vista desde el teatro noh y kabuki**

La música tradicional japonesa dispone de un importante grupo de instrumentos que resultan ser atractivos al occidental: tambores y flautas. Diferentes a los modelos que habitualmente se observan en las orquestas. Se les asocia con un sentido dentro del teatro de orden psicológico y dramático.

Por su parte, las voces de los coros son distintas a otras corales por identificarse la participación masculina en lugar de la femenina y masculina. Esto supone la presencia de tenores y bajos más que de sopranos, sobre todo en las piezas que están en las versiones de tragedias, dejando a un lado la presencia de mujeres y ancianos propia de la tragedia griega, tal como se puede identificar en Sófocles y Esquilo. Para los griegos el coro es un personaje más y no un acompañante como aparece en el noh.

Para Akira Kurosawa las voces dan fuerza a la imagen. Por lo general, las usa para acentuar el drama de los personajes y el cambio de sus comportamientos. Una forma de acercarse a la interioridad y de hacer que el espectador se identifique emocionalmente con aquello que está viendo.

Al explorar el teatro kabuki y noh aparecen otros elementos desconocidos para aquel occidental que está acostumbrado a escuchar las canciones de geishas y los instrumentos que utilizaban reduciendo así la música tradicional a una pequeña parte.

**Cuadro 2. Música tradicional japonesa presente en el kabuki y noh**

<b>Música del kabuki</b>	<b>Música del noh</b>	<b>Variantes introducidas por Kurosawa</b>
Uso de percusión y flautas para el acompañamiento y también para el estado de ánimo de los personajes.	La flauta, los tambores y el coro acompañan los movimientos de los personajes.  <b>Flauta.</b> Expresa el estado psicológico del personaje. Instrumento armónico  <b>Tambores.</b> Acompañan los sonidos de la flauta. Tambor de hombro, otro colocado en la pierna izquierda y el último con una banqueta.  <b>Coro.</b> Narra pasajes de un personaje. Voces masculinas al unísono.	Incorporación de la música clásica y la música del noh. No desprecia el canon occidental de la música, lo cual indica que su música es tradicional con influencia foránea.  En dos películas de época se incorpora el coro al comienzo y al final de <i>Trono de sangre</i> mientras que <i>Los hombres que caminan sobre la cola del tigre</i> aparece como en el inicio (modo introductorio) “Campanillas en las ropas de viaje a través de las montañas” y a modo de descripción de un personaje “él se quitó su chaqueta de brocado poniéndose el tejido más tosco de porteador”  En <i>Trono de sangre</i> se incorporan tambores y flauta con un sonido agudo

	<p>Entre uno de los papeles del coro es “cantar las palabras y los pensamientos del personaje principal” (Ficha informativa sobre Japón, s.f: 2)</p>	<p>además de un acompañamiento de orquesta. Mientras que la música de <i>Sanjuro</i> usa de percusión y orquesta, <i>Los siete samuráis</i> uso de tambores y en <i>Rashomon</i> tambores y flauta. El músico, Masaru Sato, compositor de todas las películas mencionadas anteriormente buscaba un estilo para el samurái fusionando los sonidos de algunos instrumentos del teatro noh y kabuki con banda sonora.</p> <p><i>Ran</i>, una suerte de conjugación del teatro kabuki y noh, recurre a la música compuesta por Toru Takemitsu quien combina la música tradicional oriental (uso de la biwa) con la música de vanguardia. Aquí se distancia de los instrumentos usados en los dos teatros tradicionales.</p>
--	--	---

*Nota.* Cuadro elaborado por la autora a partir de los datos de la revisión de Web Japan y de las películas de Akira Kurosawa mencionadas en el contenido.

Adicionalmente a la música del teatro noh y kabuki, Kurosawa toma canciones folclóricas para películas del género jidaigeki y gendaigeki. Es común ver algunas escenas donde un grupo de niños cantan mientras juegan. *La leyenda del gran judo*, *Los siete samuráis* y *Perro rabioso* son algunos ejemplos. A la persistente presentación de tradiciones le suma la idea de suavizar la carga dramática del cuadro. Pudiera pensarse que se está ante las siguientes teleologías: a) informativa (si se trata del espectador occidental), b) armónica-estética (respecto a la obra de arte) y c) de transmisión (intercambio intergeneracional).

Como espectadores occidentales es posible encontrar, en el patrimonio de tradiciones llevadas a la pantalla por el cineasta, una aproximación al Japón de la posguerra (hasta la década de los noventa) que en nada se acerca a las producciones más actuales donde no hay preocupación por lo japonés sino por occidentalizar al japonés.

Parte del repertorio de canciones folclóricas que Kurosawa muestra es tan solo una parte y que, aunque resulten insuficientes, atesoran el esfuerzo por dar sentido a las raíces de aquel japonés que está expuesto a los llamados de modernización.

Cada canción es única (no se repiten en otras películas) sirven al hilo conductor de la historia como parte de las vivencias del cineasta y de los estudios realizados a la cultura e historia japonesa.

Las piezas no se centran únicamente en lo religioso, forman parte de las acciones realizadas por el campesino o el hombre de la ciudad y del entramado de relaciones a las cuales están sujetos. Una muestra de ello se advierte en el siguiente cuadro.

**Cuadro 3. Canciones folclóricas en las películas de Akira Kurosawa**

Canciones folclóricas	Tratamiento en las películas de Akira Kurosawa
<i>Canciones del trabajo.</i> Cuando se planta el arroz.	<i>Los siete samuráis.</i> Los campesinos luego de la victoria de la batalla entre samuráis y bandidos se reúnen para plantar arroz, cantan acompañados de flauta, tambor de mano y tambor de hombro. El uso de estos tipos de tambores evocan al uso de cada uno en el noh.
<i>Canciones de funerales.</i> No hace alusión a un tipo de rito religioso.	<i>Dreams. La aldea de los molinos de agua.</i> El anciano participa junto con los habitantes de una aldea en un funeral. Éste es ocasión de regocijo más que de sufrimiento y así se advierte en la comparsa donde se usan platillos, trompetas, flautas, tambores y panderetas. <i>Vivir.</i> El altar, identificado con la foto del difunto y de ofrendas. Aparece la comida y bebida como parte del ritual del cual participan amigos y familiares.
<i>Cánticos budistas.</i> Voces femeninas y masculinas entonan canciones alrededor de un altar budista en honor a las almas.	<i>Rapsodia en el mes de agosto.</i> La anciana se reúne con otro grupo de personas para entonar cánticos antes de la fecha del suceso nueve de agosto.
<i>Cantos al Dios de la cosecha.</i> Voces masculinas entonan a buda.	En <i>Madadayo</i> aparece el canto a partir de la comparación del maestro Uchida con la liebre del mito: “Una bolsa al hombro. Siempre llevaba él. El Dios de la Cosecha. Dio con un infeliz. La liebre blanca de Inaba tenía ante sí. Desnuda su carne estaba, arrancada su piel”

Por lo general, las canciones tradicionales acercan al espectador a esa estética que no abandona un estilo personal. Una estética japonesa que conjuga lo alusivo y elusivo. Aún cuando refiere un diálogo con occidente no deja de mostrar al japonés.

En algunas películas antes de iniciarse los cantos se presentan los altares o el funeral. Así se ubica al espectador respecto a qué y cómo lo hacen, además de quiénes participan. Esto se aplica en aquellos lugares cerrados. Se trata por lo general de la casa de los familiares del fallecido (a) o de pequeños templos. Espacios cerrados en los que se concentran las personas que han estado relacionadas (lazos de amistad, laboral o fraternal).

Ciertamente, hay marcadas diferencias entre funerales. En unos se celebra con comida y bebida como en la película *Vivir*, en otros es la música el único elemento que la define (*Dreams*) y, en el único caso donde se escuchan las plegarias, es en *Rapsodia en el mes de agosto*.

En aquella música preexistente, propia de los funerales de las aldeas de *Dreams*, allí la tradición implica la asimilación y creación desde otro sentido. Se trata de una conservación de la herencia musical, solo que desde la imagen se incorporan algunas variantes que derivan de una creación de vestuarios y de la dirección de los actores. A un pasado musical, se le incorpora un presente con algunos elementos de la puesta en escena. Así como de identificará a continuación





Fotogramas 3 y 4. El funeral y la música en *Dreams*.

A la algarabía que significa la muerte de los ancianos. En una aldea los demás habitantes se reúnen para celebrar con música y bailes. Se aprecia el uso de los instrumentos musicales no tradicionales que marcan los compases de la danza.

De un funeral lleno de colorido y la integración de jóvenes y viejas generaciones como parte de un ritual, se opone *Rapsodia en el mes de agosto* donde las generaciones baby boom les resulta extraña las prácticas realizadas por los sobrevivientes de la bomba. Prefieren ser observadores sin tomar partido en las plegarias. Probablemente, con estas caracterizaciones el cineasta ya asomaba algunas dificultades de la presentación y el modo de transmitir las tradiciones. Cuando se hereda todo sin comprender ni reconocer los trabajos de quienes vivieron antes, lo presentado como herencia es sólo una información. Afortunadamente, el cineasta insiste en hacer que ese joven deje de ignorar su pasado cuando se incorpora como un testigo y parte de un dolor que en principio era ajeno y extraño, a un sentimiento de dolor por lo otro como propio.



Fotogramas 5 y 6. Los cánticos budistas y su organización.

Nótese que las ancianas portan en sus manos los rosarios budistas. Se agrupan frente a un altar dispuesto de ofrendas con un mensaje: “nos vemos en el más allá”. Cada uno de los nombres de los fallecidos aparecen escritos en caligrafía japonesa. Un modo de recordarlos.

No es extraño asociar a *Rapsodia en el mes de agosto* con el budismo por ser éste el fundamento de la espiritualidad. Aparecen mantras (instrumento del pensamiento) y plegarias, que recuerdan el más allá como tierra prometida y son ofrecidas como un modo de protección y piedad. Una forma de conexión con un Dios (Buda) a través de las constantes repeticiones de los mantras. En buda está la salvación de todos los que sufren. En este caso, los japoneses y, más concretamente, aquellas víctimas del bombardeo que sobrevivieron.

Ese acercamiento al budismo difiere de otras películas como *La leyenda del gran judo* y *Ran*. En la primera se acentúa el significado de la flor del loto como emergencia de un estado a otro. Cuando ésta se abre alude la pureza. Ya en la segunda película se recuerda que buda tiene “36 trillones de manifestaciones”. Este dato es tan sólo una parte de las caracterizaciones que se pueda ofrecer. El budismo es una forma de vida más que una religión. En Japón se le ha dado mayor énfasis a la piedad y el amor sin incorporar el karma.

El sentido dado al budismo tiene un arraigo con el significado de ser japonés más que como una de las religiones. El japonés no es el mismo, ha cambiado porque “emerger” ha sido una de las salidas ante las dificultades económicas y políticas. Y como testigo de una de la crueldad humana (bombardeo) ha confiado en sí mismo y dejado el sufrimiento en la fuerza del grupo y en la piedad.

Hay una relación entre divino y humano a partir del trabajo mismo. Cantar mientras se siembra arroz o al Dios de la cosecha agrupa la fuerza física y espiritual ante la necesidad de alimentar a los miembros de una comunidad. Una forma de culto a las tierras. De acuerdo a los dioses populares se trata de dos divinidades el arroz<sup>5</sup> y el alimento<sup>6</sup> que fueron escasos en los primeros años de la posguerra y llevó a sustituir la dieta por otros alimentos occidentales.

En las películas donde aparece la relación antes señalada, hay una referencia directa a la posguerra. Aquí se está hablando de *Los siete samuráis* y *Madadayo*. En la segunda, el canto al dios de la cosecha es redefinido. La cosecha adquiere otro significado, son las personas que se unieron para un fin (encontrar a la gata Nora) y derraman su bondad en este

mundo. Entonces, una canción tradicional es redimensionada de acuerdo a una necesidad: celebrar la gratitud de los demás ante un sufrimiento. Los discípulos aparte de escuchar toda la pieza la reciben desde una traducción del mundo de parte del maestro. Y al ser escuchada, es adquirida como un testimonio y una memoria.



Fotograma 7. Momento en que se entona el canto al Dios de la cosecha en *Madadayo*.

El centro de esta reunión es el reconocimiento. A partir del sake se celebra y se entona la canción.

Un acompañante de la celebración es el sake. Bebida con un grado alcohólico preparada a partir del arroz que equivale, dentro de los cánticos, como una ofrenda al dios y a la conjugación de la gracia divina y terrenal recibida por un sujeto. Los cuencos al ser llenados en más de una oportunidad reiteran aquel significado.

La mujer sirve el sake a los invitados. Mientras éstos dejan llenar los cuencos ella los observa. Es común identificar dentro de la celebración a los hombres como bebedores en lugar de las mujeres. Éstas se encargan de recibir a los invitados y de disponer de los alimentos que acompañan la bebida.

## **Diálogo entre música tradicional japonesa y la música occidental**

Es una constante en este director el diálogo entre Japón y occidente. Así como se mostró anteriormente el fuerte arraigo a la cultura tradicional también introduce un repertorio importante de música clásica: Beethoven (Novena sinfonía) y Schubert (Sinfonía incompleta) por mencionar a algunos. Cabe preguntarse por el sentido de ello y bajo cuáles condiciones. Al identificar a algunos de los músicos se encuentran claves de interpretación.

Entre los compositores japoneses que trabajaron con el cineasta está Toru Takemitsu<sup>7</sup> quien prefería combinar lo tradicional con la orquesta sinfónica occidental como un signo de identidad cultural y la búsqueda de una extrañeza al oído que lograba reflejar la “naturaleza humana”. Para él, las culturas que no se unían a lo nuevo estaban expuestas a la muerte.

Así como Toru Takemitsu, Fumio Hayasaka fue otro de los grandes buscados por Kurosawa. Insistía en que la música y las imágenes visuales funcionaban a modo de contrapunto, un contraste respecto a los estados psicológicos de los personajes.

Shinichiro Ikebe uno de los más actuales y quien incorporó la coral de niños en *Rapsodia en el mes de agosto* así como a Vivaldi. Fusionó lo instrumental (occidental) y vocal (alusivas a las nuevas generaciones japonesas) en una película.

Aunque las obras de los compositores sean distintas, se reconoce que cada uno de ellos también formó parte de aquella admiración y estudio de la música occidental. Aquella suerte de conjunción entre lo tradicional y occidental en los tres músicos aparecen en las películas. El modo como ellos elaboraban las piezas es el mismo: ver las imágenes como materia prima para las composiciones en lugar del guión como suelen hacer otros. Y así da la impresión al espectador cuando se identifican contrapuntos o cargas dramáticas importantes, en algunos momentos de la película.

**Cuadro 4. Lo occidental como fuente de la música**

Canciones	Tratamiento en las películas de Akira Kurosawa
<p><i>Canciones elaboradas a partir de poemas.</i> Poesía japonesa basada en versos alusivos a la naturaleza y una de las etapas de la vida del hombre. No son haiku por su gran extensión de modo que se acerca a los poemas occidentales por sus versos largos.</p>	<p><i>Rapsodia en el mes de agosto.</i> Una pieza que la tararean los niños de la generación baby boom (nacidos después de la guerra).                      “Y el muchacho una rosa vió.                      Una rosa en medio del campo                      Floreciendo en la inocencia                      Asustado por el color sucumbió                      A una fascinación sin fin                      Por el rojo carmesí                      De aquella rosa en medio del campo”  <i>No añoro mi juventud.</i> Al inicio de la película es una pieza entonada por voces de estudiantes y al final con silbidos                       Las flores rojas del monte                      La escena veraniega a ambos lados                      No digas las flores de la ciudad                      El Monte Gut bajo la sombra de la luna</p>
<p><i>Incorporación de música clásica y la música japonesa.</i></p>	<p><i>Ran, Kagemusha</i> son solo algunos de los ejemplos de las películas donde se da esta fusión. En <i>Kagemusha</i> usa a Beethoven como parte de la presentación del samurái. Akira Kurosawa incorpora en los filmes la música de presentación, otra para acentuar la dramaturgia de la imagen y la música central (piezas compuestas a propósito de la historia)</p>

Nota. Cuadro elaborado por la autora a partir de las películas de Akira Kurosawa.

No resulta extraño escuchar las flautas con sonidos agudos y luego una orquesta. Esta suerte de cambios no se advierten fácilmente al ver la película pero sí cuando se centra la atención en la música.

Cada película tiene su música original. Sea al inicio o al final en algunas de las partituras se apoyan en poemas occidentales. Probablemente una de las razones que justifican esto es lo atractivo de la literatura occidental y la dificultad del cineasta para escribir los haiku tal como lo manifestó en su autobiografía.

### Los trajes y su tradición

Los trajes de las mujeres y hombres son usados dependiendo la tradición a la que se aluda y al contexto. Por ejemplo, las bodas son una de las singularidades que marcan diferencias respecto a la era Showa donde la mujer ya no estila usar kimonos en las actividades diarias ni vestidos de novia occidentales. Como parte de un ritual en el que se reúne la familia y se sigue un protocolo que implica no dirigirse la palabra entre los cónyuges. Kurosawa no sólo presenta las características sino que muestra sus detalles en *Los canallas duermen en paz* mientras que en *Barba Roja* por ser un filme del Edo hace posible que el novio rompa con el ritual sin que esto se traduzca en ruptura del lazo.

Los kimonos se asocian a mujeres maduras y ancianas quienes transmiten las tradiciones a su grupo familiar: oraciones budistas antes de cada comida, ceremonia del té<sup>8</sup>, contemplación de altares y contemplación de la luna.<sup>9</sup> De acuerdo a Mellich (1996) se está ante ritos, entendiéndose por éste un acto simbólico que como tal es un horizonte de sentido.

Los vestuarios de los hombres no son usados de acuerdo al sentido que se le otorga a la mujer. Si bien ellos también son figuras de autoridad (especialmente los ancianos) no practican los mismos rituales ni de la misma manera. Pese a esto, no dejan de ser objeto de atención y deferencia sobre todo si se trata de un samurái. Sea joven o adulto un samurái concentra muchas tradiciones, una de ellas: a) el sake como celebración, b) la caligrafía japonesa para la identificación de los estandartes y comunicación entre clanes y c) celebraciones.



*Fotogramas 8 y 9. Trajes del guerrero japonés en Kagemusha y Trono de Sangre.*

Sea la película a color o blanco y negro, el cineasta tiene cuidado respecto a los accesorios: casco, armadura, espadas, sandalias y estandartes.

Independientemente de la fidelidad del samurai respecto a su señor está preparado para las batallas. No hay duda de las habilidades aunque ésta no es la característica que lo adjudica como autoridad. A partir del código guerrero se desprende el ejercicio de rituales y costumbres propias de esta casta.

No aparece dentro de la filmografía de Kurosawa samuráis practicando el arte del ikebana (arreglo floral) como forma de concentración de quietud y armonía en un momento ni la contemplación de la luna llena. Probablemente ese personaje esté ocupado resolviendo problemáticas y no le deja un espacio para que ellos mediten. Sólo gozan de este privilegio los ancianos y los jóvenes.

### **El teatro noh y kabuki: una mirada a la tradición desde la tragedia**

Tanto la tragedia, el teatro noh y kabuki coinciden en plantear dramas humanos, además de ser modelos interpretativos del hombre. Desde el género occidental resulta más rico encontrar ese encuentro consigo mismo. Por razones culturales, pensar esto último en Japón, equivaldría a empañar aquel sentido comunitario del japonés. Pese a esto, Akira Kurosawa lo asume de un modo interesante.

A través de la tragedia, se genera una suerte de aproximación a la relación hombre y mundo desde situaciones límites y en poca medida ventajosas, que lo acercan a un conocimiento de sí. Desde luego, ese reconocerse ante las fuerzas que operan a su alrededor, entre dionisiacas y apolíneas, no es tan fácil para el personaje central. Akira Kurosawa incorpora esas fuerzas a la naturaleza del personaje operando como dos facetas unidas. Así de lo dionisiaco: el olvido de sí mismo, el espanto, el temblor, la embriaguez y el caos aparecen como consecuencias de un equilibrio aparente. La acción del personaje no está dividida sino unificada y se llega a esta unidad luego de identificarse parte de ella dentro de las relaciones con los otros.

Además de considerar esas fuerzas descritas por Nietzsche no se conforma con quedarse al modo de Aristóteles con el predominio dialogal desde lo filosófico. Deja entrever en sus guiones mensajes de derrota y levantamiento (característicos de lo trágico) además de presentar preguntas o juicios al final de las películas que abren espacios para la revisión. Cabe aclarar que el cineasta no abusa de la palabra para reforzar al dolor y el sufrimiento. Recurre a la imagen y con ésta la gestualidad de los actores. De este modo desoculta los deseos de los personajes aún partiendo de la economía del gesto. Por contradictorio que parezca, es el aditivo que le permite elevar la gestualidad por encima de la palabra. Además de permitir una identificación del espectador con el bien y el mal.

El teatro japonés le permite abordar el drama desde dos posiciones opuestas. O bien exagerar o economizar. Esta dupla identifica una polarización en las emociones del hombre ante algo que se le presenta y lo hace accionar. Ese algo reside en la tragedia misma. Vinculado a una condición de dualidad en donde el personaje no escapa, aún teniendo esa posibilidad. Lo trágico como un destino que se impone a una voluntad. La voluntad resulta ser una justificación y aceptación del destino y designio de otros (lo supremo, lo divino, lo mundano). En consecuencia, no hay lugar para bonanzas. Ese paraíso perdido que también está presente en la *Tragedia de Edipo* y la *Tragedia de Antígona* así como también en las películas *Trono de Sangre*, *Los siete samuráis*, *Los canallas duermen en paz* y *Ran* de Akira Kurosawa.

**Cuadro 5. La tragedia *Ran* y su correspondencia con el noh**

<b>TRAGEDIA KUROSAWA (Ran)</b>		
<p><b>¿Por qué la historia es de tres hijos y no hijas como Shakespeare?</b></p>	<p><b>Expulsión vs Destierro</b></p>	<p><b>Poder de la familia (2)</b></p>
<p>Hidetora, el rey Lear parte de una historia de Motonari Mori (1497-1571) quien tenía 3 hijos.</p>	<p>Taro, el hijo mayor de Hidetora, análogamente a Takeda Shingen expulsó a su padre para estar a cargo del poder militar (año 1541).</p> <p>Para el año 1566 Saito Dósan expulsó a su hijo (destierro de Hidetora a Saburo).</p>	<p>Esta rotación de Hidetora a manos de su primogénito tiene asidero en las “rotaciones del poder” en manos de alguien durante algún tiempo. Esto corresponde a tradiciones familiares que luego fue traducida por el cineasta desde una designación fundada en un sueño.</p>

<p><b>Sucesos en algunas de las batallas</b></p> <p>Un guerrero a quien una flecha le atravesó el ojo, representó según Hapgood (1994) un suceso en una de las batallas.</p>	<p><b>El uso de una flauta (1)</b></p> <p>Tsurumaru, usa constantemente la flauta en la cabaña donde Hidetora ingresa con el bufón. De acuerdo a las revisiones históricas una flauta cae en manos de un príncipe.</p>	<p><b>El budismo y su vinculación con el segundo castillo</b></p> <p>Kurosawa recoge del budismo una región 985 que habla del llanto y las corrientes de sangre, esto lo lleva a la pantalla a través del uso del rojo como paleta.</p>
--	--	---

*Nota.* Cuadro elaborado por la autora a partir de la traducción e interpretación de Hapgood (1994) respecto a la tragedia *Ran* y la identificación de artes tradicionales. (1) El uso de la flauta corresponde al noh. (2) La disposición de los hijos e invitados en torno a la figura del padre cumple al modo simbólico un señalamiento del poder .

Kurosawa recurre a Shakespeare y desde él llega al noh. Del escritor inglés toma siguiendo a Bloom (2004) “la descripción del cambio interior basándose en la facultad de los personajes de oírse casualmente a sí mismos” (p. 58). El hombre se acerca a él mismo, se reconoce en situaciones límites y en lo que lo desventaja de otros hombres y dioses. Una vuelta a sí desde la experiencia de lo negativo. Esa negatividad situada en un movimiento al pasado de Japón desde un presente donde se parte de una obra literaria y de problemáticas presentes del Japón de la posguerra. Equivaldría gadamerianamente hablando a una fusión de horizontes.

### **Resistencia de un intelectual: alusiones a su trabajo**

Para el momento de realización de las películas, Akira Kurosawa las interpreta en orden a sucesos pasados tomando aspectos que conforman elementos importantes para su visión del Japón. Todo lo que dijo está en el cuadro y dentro de él aquella riqueza de horizontes presentes y pasados. Como artista abordó con inteligencia aquello de no explicar una obra de arte y así se advierte en las entrevistas y su Autobiografía. Ya Rosenthal (2006) recoge una idea del cineasta expresada en algunas de sus conversaciones dentro de los siguientes términos: “Todo lo que deseo decir está en la película misma, decir algo más es como

dibujar patas en el cuadro de una serpiente” (p. 111). Está en el espectador leer y dar un sentido. Evidentemente, para un espectador japonés la recepción es distinta a la de un occidental. Y, aún dentro de estas diferencias, es posible identificar la riqueza de un abordaje histórico, cultural, artístico, estético y formativo dentro del género de ficción poco desarrollado por otros cineastas.

Si en el cuadro está todo lo dicho por el cineasta, entonces también es posible pensar que “todo filme histórico deja al descubierto el momento en el que se elaboró” (R. Guberg, comunicación personal, mayo 2009); una identificación del cineasta con hechos y su cercanía a otras referencias.

Un artista no explica su obra es el espectador quien descubre, interpreta y explica la obra del artista. De los escritos encontrados de Akira Kurosawa el siguiente expresa la necesidad por encontrar la ganancia que pudiera ofrecerle una situación difícil y, partir de ésta, fortalecerse y superar: “Il nous faut donc courageusement suivre la voie que l’Occident vainqueur nous trace: nous alimenter mieux, substituer au riz, aliment pauvre, la viande et le lait riches en calories (Cinema D’ Aujourd’hui, 1973: 39)

### **A modo de conclusión**

Es una constante en las películas de Akira Kurosawa el diálogo entre oriente y occidente en las artes, del cual hay una cuota importante del significado de tradición en los términos de mantenimiento del radical “común” para el japonés y el espectador occidental. Ahora bien, ¿que es eso común? Una parte de la respuesta reside en el rescate de lo heredado y la activación del elemento creador que aparece diferenciado y transmitido por generaciones. Esto apunta a concentrarnos en su filmografía como arte, una forma de resistencia con intencionalidad: rescate por la esencia del ser japonés y la formación del ciudadano japonés.

## Bibliografía

Asomura, T. (1997). *Historia política y diplomática del Japón moderno*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Benedict, R. (1974). *El crisantemo y la espada*. Madrid: Alianza Editorial.

Bloom, H. (2004). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Briceño, M. (1953). *Aviso a los navegantes*. Caracas: Ediciones Edime.

Cinema D' Aujourd'hui. (1973). *Kurosawa*. Francia: Editions Seghers.

Deleuze, G. (s.f) *¿Qué es el acto de creación?* [Transcripción de la conferencia dada en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS].

Duch, L. (1997). *La educación y la crisis de la modernidad*. México: Paidós.

Haikus. (1994, septiembre). Disponible en:  
<http://www.terebess.hu/english/haiku/paz.htm#4haiku>

Hapgood, R. (1994). *Kurosawa's Shakespeare films: Thone of blood, The bad sleep well, and Ran*. Usa: Cambridge University Press.

Kurosawa, A. (Director). (1942-1943) *La leyenda del gran judo*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1945) *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1946). *No añoro mi juventud*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1947). *Un Domingo Maravilloso*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1948). *El ángel borracho*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1949). *Duelo Silencioso*. [Película]. Japón: Productora: Daiei Film.

Kurosawa, A. (Director). (1949). *El perro rabioso*. [Película]. Japón: Productora: Shin-Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1950). *Escándalo* [Película]. Japón: Productora: Sochiku.

Kurosawa, A. (Director). (1950). *Rashomon*. [Película]. Japón. Productora: Daiei

- Kurosawa, A. (Director). (1951). *El idiota*. [Película]. Japón. Productora: Sochiku.
- Kurosawa, A. (Director). (1952). *Vivir*. [Película]. Japón. Productora: Toho.
- Kurosawa, A. (Director). (1954). *Los siete samuráis*. [Película]. Japón. Productora: Toho.
- Kurosawa, A. (Director). (1955). *Crónica de un ser vivo*. [Película]. Japón. Productora: Toho.
- Kurosawa, A. (Director). (1957). *El Trono de sangre*. [Película]. Japón. Productora: Toho.
- Kurosawa, A. (Director). (1957). *Bajos Fondos*. [Película]. Japón. Productora: Toho
- Kurosawa, A. (Director). (1958). *La Fortaleza Escondida*. [Película]. Japón. Productora: Toho
- Kurosawa, A. (Director). (1960). *Los canallas duermen en paz*. [Película]. Japón. Kurosawa Films Production
- Kurosawa, A. (Director). (1961). *Yojimbo*. [Película]. Japón. Productora: Toho
- Kurosawa, A. (Director). (1962). *Sanjuro*. [Película]. Japón. Productora: Toho
- Kurosawa, A. (Director). (1963). *El infierno del odio*. [Película]. Japón. Productora: Toho
- Kurosawa, A. (Director). (1965). *Barbarroja*. [Película]. Japón. Productora: Toho
- Kurosawa, A. (Director). (1975). *Dersu Uzala, El cazador*. [Película]. Japón. Productoras: Mosfilm y Nippon Herald Production
- Kurosawa, A. (Director). (1980). *Kagemusha*. [Película]. Japón. Productoras: Toho/Kurosawa Films y Twentieth Century Fox
- Kurosawa, A. (Director). (1985). *Ran* [Película]. Japón. Productoras: Greenwich Film Production, Herald Ace Inc, Nippon Herald Film Inc
- Kurosawa, A. (Director). (1990). *Dreams, Los sueños de Akira Kurosawa*. [Película]. Productoras: Kurosawa Producciones, Amblin Entertainment e Industrial Light and Magic
- Kurosawa, A. (Director). (1991). *Rapsodia en agosto*. [Película]. Productora: Kurosawa Producciones
- Kurosawa, A. (Director). (1993). *Madadayo*. [Película]. Productores: Yo Yamamoto y Yuzo Irie

- Méllich, J. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. España: Paidós.
- Mesnil, M. (1965). Solitude de Batisseur. *Revista Cinema D'Aujourdd'hui*, 77, 101- 116.
- Mora, O. (1999). La muerte de Akira Kurosawa. El adiós del emperador. *Revista Universidad de Antioquia*, 255, 126- 131.
- Peña, C. (2010). *Formación, tradición y modernidad (el proyecto modernizador de Akira Kurosawa)*. Disertación doctoral no publicada, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Caracas, Venezuela.
- Richie, D. (1965). *The films de Akira Kurosawa*. Universidad de California.
- Rosenthal, Daniel. (2006). *Shakespeare en el cine*. Argentina: Ediciones universidad del cine.
- Sánchez, J & López, I. (2008). La memoria: una estructura para la creación. The memory: a structure for the creation. *Revista Arte, Individuo y sociedad*, (20), 21- 42.
- Tadao, S. (s.f). Theatre et cinema au Japon. En Tadao, S. *Cinema et literatura au Japon de l'ère Meiji á nos jours*. (pp 29- 39). Ediciones Centre Georges Pompidou.
- Tessier, Max. (s.f). Les rapports de la litterature et du cinéma au Japon: les bibliothèques au secors des cinémathèques. En *Cinema et literatura au Japon de l'ère Meiji á nos jours*. (pp 9- 21). Ediciones Centre Georges Pompidou.
- Wakatsuki, F. (1952). *Tradiciones japonesas*. México: Colección Austral.
- Web Japón. (s.f). *Noh y Kyogen. El teatro vivo más antiguo del mundo*. Disponible en: <http://web-japan.org/>
- Web Japón. (s.f). *Música. Reflejo de las tradiciones de Oriente y Occidente*. Disponible en: <http://web-japan.org/>
- Weinrichter, A. (1993). *Pantalla amarilla. El cine japonés*. España: Sociedad de Promoción Las Palmas y Ministerio de Educación Cultura y Deportes.

---

<sup>1</sup> Claritza Arlenet Peña Zerpa, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Venezuela, correo electrónico: [profesoresunesr2009@gmail.com](mailto:profesoresunesr2009@gmail.com), [www.akiraeloccidental.blogspot.com](http://www.akiraeloccidental.blogspot.com), [www.cine100por100venezolano.blogspot.com](http://www.cine100por100venezolano.blogspot.com). Publicaciones: Una aproximación a la idea de formación en Revista Pensamiento Divergente, Cine y Formación: dos miradas de Akira Kurosawa. Revista de humanidades y Ciencias Sociales. Datos relevantes: Dra. en Ciencias de la Educación, Cursante del

---

postdoctorado en Ciencias de la Educación y de la Especialización en Dirección y Producción de cine, vídeo y televisión.

<sup>2</sup> Para Mellich (1996) la tradición implica recreación, es decir, creación y movilidad a partir de una base material. La unión de tradición y comunicación se encuentra unidos con las ideas de Briceño (1953) para quien es un movimiento y discurso que toma del pasado (legado e inventario) transmitidos desde el peso de lo espiritual sobre lo material para luego revalorizar y crear, buscando una proyección al futuro siempre que haya una conciencia de pueblo.

<sup>3</sup> Aquí se hace referencia como arte de la filosofía de lo bello (estética) en el lenguaje cinematográfico, esto se traduce en los elementos del estatuto semiótico: sonido, música, imagen, grafismo y palabra.

<sup>4</sup> El imaginario cinematográfico dista del imaginario social en el sentido de imágenes y significaciones conscientes, de la visión de mundo que tiene un artista y lo lleva al discurso fílmico.

<sup>5</sup> Inari es el dios del arroz a quien se le rinde culto y se le ha extendido como dios de los comerciantes. Aquí se hace referencia al shintoísmo.

<sup>6</sup> La diosa del alimento se le conoce como Ukenmochi-no-kami cuyo significado es la que posee el alimento. Para leer más sobre la mitología japonesa y asiática buscar: Cardona (1998). *Mitologías y leyendas asiáticas*. Barcelona: Editorial Olimpo.

<sup>7</sup> Para más información del músico ver artículo: García, José. (1996). *Ha muerto el compositor japonés Turu Takemitsu* Disponible en: <http://www.hemeroteca.abc.es/Navigate.exe/hemeroteca/Madrid/abc/1996/02/21/085.html>

<sup>8</sup> La ceremonia del té parte de algunos elementos del budismo zen: armonía (paz y contacto con la naturaleza), reverencia (respeto del anfitrión por el invitado), pureza (implica un corazón puro, la limpieza en la ceremonia) y calma (desprendimiento y tranquilidad).

<sup>9</sup> La contemplación de la luna alude a la meditación, una forma de apartarse de los problemas. Particularmente en *Madadayo* la señala como acto del hombre de no olvidar la sencillez de las cosas., mientras que en *Rapsodia en el mes de agosto* forma parte de una tradición familiar de la cual participa un americano.