

EL ÁNGEL EBRIO Y EL PERRO RABIOSO. LA SITUACIÓN SOCIAL DE LA POSGUERRA A TRAVÉS DEL CINE DE AKIRA KUROSAWA

Carlos Giménez Soria

Centre d'Investigacions Film-Història. Universitat de Barcelona

El Neorrealismo japonés

El final de la Segunda Guerra Mundial sobrevino en Japón con especial crudeza, debido a tres hechos fundamentales: los bombardeos atómicos de Hiroshima (6 de agosto de 1945) y Nagasaki (9 de agosto de 1945) y el desembarco de las tropas norteamericanas en la isla de Okinawa. A raíz de estos sucesos, la victoria se decantó rápidamente a favor de los Estados Unidos, que ordenaron un desmantelamiento absoluto del régimen militarista japonés. El general MacArthur, como Comandante Supremo de las Potencias Aliadas en el país, obligó al Emperador Hiro Hito a llevar a cabo una renuncia oficial a su cargo como autoridad religiosa. La situación de tensión que se vivió en las calles durante la jornada del 15 de agosto de 1945 fue desconcertante y ambigua. Personas que estaban dispuestas a inmolarsé siguiendo el tradicional rito samurai del *seppuku* celebraban la noticia de la ocupación americana instantes después de que el Emperador hablara públicamente: «Si el Emperador en su discurso no hubiera pedido a la gente que guardase sus espadas, si en cambio hubiese hecho una llamada a la Muerte Honorable de los Cien Mi-

llones, la gente de esa calle hubiera hecho lo que se decía y hubieran muerto. Y probablemente yo hubiera hecho lo mismo. Los japoneses creen que la autoestima es inmoral, y que el sacrificio es el curso digno a seguir. Nos hemos acostumbrado a esta lección y jamás se nos ha ocurrido cuestionar su veracidad»¹.

Por su parte, Akira Kurosawa (1910-1998) creyó conveniente reivindicar esta estima personal como valor positivo, pues estaba convencido de que, sin ella, no podían existir la libertad y la democracia. Con tal propósito, el cineasta nipón planteó su primer film dentro de la era de la posguerra. *No añoro mi juventud* (1946) se convirtió así en una obra sobre la problemática del individuo. En ella, Kurosawa trató de mostrar las injusticias cometidas años atrás en Japón a causa de la exaltación del espíritu militarista y de los principios nacionalistas. A pesar de que este autor ha sido habitualmente asociado al género *jidai-geki* (es decir, al cine de época) y, muy especialmente, a lo que conocemos con el nombre de *chambara* o «películas de sable» —como, por ejemplo, *Los siete samuráis* (1954) o *Yojimbo* (1961)—, Kurosawa realizó un cine ambientado en el periodo contemporáneo durante los años de la inmediata posguerra, con una serie de películas tan importantes como las que, por aquel entonces, rodaban Yasujiro Ozu o Mikio Naruse.

Desde 1945, el ejército de ocupación norteamericano se encargó del control directo de los medios de comunicación y de la industria fílmica. Según comenta el especialista en cine asiático Max Tessier, la misión de los censores era erradicar todo vestigio de militarismo o de conducta medieval en las producciones cinematográficas niponas,

¹ Akira KUROSAWA: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1998, pág. 225.

ya que «toda película en la que apareciera un sable o un kimono era sospechosa de feudalismo»². Varias obras importantes fueron prohibidas en su momento y su exhibición se demoró algunos años. Mientras tanto, sus autores intentaban, por todos los medios, ganarse el beneplácito de los organismos responsables. Con todo, sólo algunas de ellas consiguieron —con un mínimo de incidencias— la esperada aprobación de la *Army's General Headquarters*, otorgándoles finalmente un espacio para su proyección en las salas. Ése fue el caso, sin ir más lejos, del film de Kurosawa *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre* (1945), que no pudo ser estrenado hasta el 24 de abril de 1952, siete años después de su rodaje.

A pesar de los múltiples problemas ocasionados por la invasión extranjera, Japón vivió, tras la Segunda Guerra Mundial, un periodo de renacimiento en su cinematografía. El intento de superación de la situación sociopolítica de posguerra quedó plasmado de forma muy gráfica en la obra de algunos realizadores del momento. Hasta tal punto se extendió este fenómeno que los historiadores han hablado de un Neorrealismo japonés equiparable a aquél que, por entonces, tenía lugar en Italia de la mano de maestros como Roberto Rossellini o Vittorio De Sica. Ciertamente, ello pudo deberse al hecho de que las condiciones de vida eran muy similares en ambos países (e, incluso también, las circunstancias coyunturales de sus respectivas cinematografías).

El historiador francés Pierre Leprohon es quien mejor ha descrito este fenómeno: «Durante diez años de guerra, los cineastas japoneses han soportado las directrices de un imperialismo militar. Al final de la guerra mundial, se encontraron, bajo la ocupación americana, en una situación

² Max TESSIER: *El cine japonés*, Acento, Madrid, 1999, pág. 31.

material tan difícil como la de los italianos (...). Los conflictos sociales, las huelgas y los despidos empujan a los cineastas a crear, poco a poco, pequeñas cooperativas que iban a renovar el espíritu de la producción. Como sus colegas italianos, y por las mismas razones, los hombres del cine nipón buscan cauce a su inspiración en los problemas más acuciantes del país»³.

La influencia del Neorrealismo italiano en Japón se convirtió más bien en una fuente de intereses temáticos comunes, surgidos de la realidad cotidiana y de la desesperada situación social de la posguerra. Mientras que, en Italia, cineastas como los referidos Rossellini y De Sica rodaban películas como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisà* (1946) —ambas filmadas por el primero— o *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1951) —obra del segundo—, realizadores como Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa y, muy especialmente, el mencionado Akira Kurosawa hacían otro tanto en su respectivo país de origen.

Los años de posguerra resultaron muy fructíferos para el joven Kurosawa. De hecho, una de las obras más importantes de este Neorrealismo japonés fue *Un domingo maravilloso* (1947), melodrama social con un amago de patetismo y esperanza hacia las ilusiones perdidas tras la Segunda Guerra Mundial. La película fue prácticamente la precursora de esta corriente y reflejaba, con la amargura propia de las piezas maestras de Vittorio De Sica, el devenir cotidiano de una pareja de enamorados. Sin embargo, el cineasta nipón, que siempre manifestó con gran entusiasmo su devoción hacia la novela negra, se amparó en esquemas propios del *film noir* y de las publicaciones policíacas para dar a luz un vibrante díptico sobre la corrup-

³ Pierre LEPROHON: *Historia del Cine*, Rialp, Madrid, 1968, págs. 295-296.

ción social y moral en el Japón de la inmediata posguerra: *El ángel ebrio* (1948) y *El perro rabioso* (1949). En ambas obras, contó con la inestimable colaboración de Takashi Shimura —veterana estrella de la pantalla— y de Toshiro Mifune, un incipiente actor recién descubierto por el propio Kurosawa durante unas pruebas de *casting* en los plató de la productora Toho. Pese a todo, aquel aguerrido personaje se acabaría convirtiendo, con el paso del tiempo, en el protagonista habitual de sus filmes y en el actor japonés más famoso de la historia del cine.

No obstante, tanto Mifune como Shimura concluyeron el periodo neorrealista de manera muy digna al lado de su principal mentor. Además de las obras citadas, los dos actores participaron en un par de filmes con los que Kurosawa acabó de configurar el mosaico social posbelicista. La primera de ellas fue *Duelo silencioso* (1949), retrato del conflicto profesional e íntimo de un médico que se ve accidentalmente infectado por una grave enfermedad. Tras esta aproximación a la problemática humana de la medicina, la etapa de renacimiento que había vivido la filmografía nipona se cerró para Kurosawa con una obra menor aunque nada desdeñable: *Escándalo* (1950), feroz alegato contra la prensa amarilla del momento.

Por fortuna, el estreno de *Rashomon* (1951), la siguiente obra del realizador, supuso la revelación internacional del cine asiático. Aún hoy en día, la película está considerada como una de las obras maestras del séptimo arte y un film revolucionario a nivel de estructura narrativa.

El cine negro de Akira Kurosawa

De entre todas las películas que el famoso realizador nipón rodó a lo largo de su carrera, cuatro de ellas poseen características propias del *film noir* norteamericano y, por

ello, han sido analizadas con frecuencia más allá de los márgenes del cine autóctono, atribuyéndoles una herencia occidental procedente de los tiempos de la era Meiji⁴. El primer cine negro de Kurosawa comprende exclusivamente dos de las obras adscritas al periodo neorrealista, a las cuales nos hemos referido anteriormente: *El ángel ebrio* y *El perro rabioso*. Sin embargo, este cineasta llevaría a cabo dos incursiones más dentro del género policiaco a principios de los años 60: *Los canallas duermen en paz* (1960) y *El infierno del odio* (1963), calificada esta última como «una obra moral con la firma de un emocionante *thriller*» por el especialista en cine japonés Donald Richie⁵.

***El ángel ebrio* (1948)**

A través de la historia de amistad entre un delincuente tuberculoso y el alcohólico doctor que hace las veces de su mentor, Kurosawa hizo una primera aproximación al verdadero rostro del Japón de la posguerra. El propio decorado donde se desarrolla la acción —un barrio marginal con la presencia continua de una charca contaminada de gérmenes— se convierte en síntoma de una situación de malestar social que es fruto de la derrota sufrida en manos de las tropas invasoras.

Este film supuso el regreso de Akira Kurosawa al género *gendai-geki* (las referidas películas de temática contemporánea) tras el éxito de las dos entregas sobre el per-

⁴ Periodo histórico (1868-1912) marcado por el reinado del emperador Meiji. Se da este nombre a los comienzos de la Edad Moderna y del proceso de occidentalización del Japón.

⁵ Donald RICHIE: *Cien años de cine japonés*, Jaguar, Madrid, 2004, pág. 288.

sonaje de Sugata Sunshiro —*La leyenda del gran judo* (1943) y *La nueva leyenda del gran judo* (1945)—, que, inscritas dentro de la tradición del *chambara* más genuino, otorgaron una gran popularidad al director dentro de su propio país. Por otra parte, *El ángel ebrio* no se aleja ni un ápice de las relaciones entre profesor y discípulo que presidían aquel dúptico. Sólo que, en esta ocasión, más que una relación entre *sensei* (maestro) y *deshi* (alumno), la película aborda la relación tutelar del médico con un paciente que se esfuerza en ignorar siempre lo que más le conviene. El terreno no es del todo diferente, pero sí las circunstancias que envolvían a *La leyenda del gran judo* y su secuela: en éstas, el tema de la sumisión a los preceptos de un maestro dominaba el argumento; sin embargo, en *El ángel ebrio* adquiere mayor importancia el empeño del médico por apartar al *yakuza* de los ambientes corruptos por los que transita. A pesar de todos sus buenos consejos y atenciones, el gángster Matsunaga se dejará llevar por el falso código de honor de la mafia japonesa y acabará muriendo, en parte por salvar la vida del médico y en parte por el propio orgullo del *yakuza*. Las distintas reacciones de estos individuos frente al mismo problema —el control ilícito de los bajos fondos— se resuelve a través de dos vías radicalmente distintas: la vía delictiva y amoral, asociada con la figura de Matsunaga, y la vía humanista, propia del doctor —así como también de otros médicos que aparecerán en obras posteriores de Kurosawa, como, por ejemplo, *Barbarroja* (1965).

Algunos elementos funcionan espléndidamente a nivel de significación simbólica: las aguas putrefactas y estancadas en torno a las cuales se desarrolla la vida en ese pestilente barrio, sin ir más lejos. Éstas sugieren, con el influjo de su poderosa presencia, todo el ambiente de degradación moral del que es víctima ese perímetro de la ciudad y se convierten en la expresión de la miseria posbélica dentro

de una realidad marcada por el pesimismo de la derrota y la amargura de un país en vías de recuperación.

El perro rabioso (1949)

A causa de sus semejanzas argumentales y de su proximidad en el tiempo, *El perro rabioso* ha sido frecuentemente asociado con *Ladrón de bicicletas* (1948), emblemático film neorrealista de Vittorio De Sica. En ambos, los protagonistas se ven privados de la herramienta que les proporciona el sustento. Mientras que, en la película italiana, Lamberto Maggiorani padecía el robo de la bicicleta que le servía para realizar su trabajo, Toshiro Mifune interpreta en el film de Kurosawa a un policía que pierde su revólver después de una sesión de entrenamiento.

Pero éste no es el único punto en común que poseen ambas obras sino que las dos ofrecen un retrato fidedigno de la realidad en que se vieron inmersos tanto Japón como Italia una vez acabada la Segunda Guerra Mundial: «Si *Ladrón de bicicletas* dio lugar a una amplia exégesis metafísica donde la bicicleta robada por De Sica/Zavattini alcanzaba la categoría de lo absoluto, la pistola perdida por el detective Murakami puede seguir un camino semejante con fáciles connotaciones añadidas en un país desarmado y sujeto a una transformación capitalista acelerada»⁶. Todo ello teñido con el estilo del melodrama más desmeleñado en el caso de De Sica y con la atmósfera del cine negro más clásico en el caso de Kurosawa.

Como hemos comentado con anterioridad, esta influencia de elementos occidentales se había podido apre-

⁶ José Enrique MONTERDE: «Akira Kurosawa. La memoria del pueblo japonés», *Dirigido por...*, 118, octubre 1984, pág. 25.

ciar ya en *El ángel ebrio*. Sin embargo, en *El perro rabioso* estos elementos se hacen aún más palpables, ya que aparecen íconos propios de la cultura norteamericana que reflejan la irrealidad que atravesaba el Japón de aquel entonces. Según el crítico cinematográfico Asier Mensuro, «las connotaciones positivas que aparentemente poseen —belleza, adecuación a los nuevos tiempos, prestigio, status, etc.—, simplemente cubren como una segunda piel la miseria y la dureza propias de una situación de posguerra»⁷.

El film recupera una constante del cine de Kurosawa que también representaba uno de los ejes centrales de *El ángel ebrio*: la relación entre maestro y discípulo. En esta ocasión, dicha circunstancia viene expresada a través de la inexperiencia del detective protagonista frente a la veteranía del policía de mayor de edad. El personaje encarnado por Mifune aparece continuamente atormentado a causa de los delitos que se cometen con su pistola, de los cuales él no tiene una responsabilidad directa aunque sí ética dentro del oficio que desempeña. Para Murakami, cada una de las siete balas que contiene su revólver supone una posible desgracia que golpea su conciencia. Su aflicción anímica nace de su sentido del deber y de la responsabilidad por la posible pérdida de vidas humanas. En ningún momento, se preocupa por las repercusiones que este asunto pueda tener en su hoja de servicios. Sin embargo, la búsqueda del ladrón se convierte para el agente en una labor introspectiva que le conduce a replantearse los cimientos de su propia vocación policial.

Por otro lado, Kurosawa nos ofrece por medio de la figura del antagonista —un atracador que comete robos con

⁷ Asier MENSURO: «El oriente imposible. Un viaje por la estética de Akira Kurosawa», *Nosferatu*, 44-45, diciembre 2003, pág. 110.

la pistola de Murakami—, la imagen de la vía opuesta y desesperada que una persona puede escoger también en una época de miseria. En todo caso, este camino implica una carencia no sólo de escrúpulos sino también de principios humanos. Por consiguiente, policía y delincuente quedan establecidos en dos extremos muy distintos de una misma realidad ética aunque no social: Murakami ha sabido escoger la opción de vida adecuada para convivir con sus semejantes en ese ambiente de pobreza que les ha caído en desgracia a los japoneses.

En lo referente a la escritura del guión, Akira Kurosawa manifiesta en su *Autobiografía* que la elaboración del mismo fue mucho más ardua de lo habitual. Llevado por su admiración hacia la literatura de Georges Simenon, el cineasta nipón planteó el argumento a modo de novela y después trató de adaptarlo al lenguaje de las imágenes, pero pronto se dio cuenta de que «la libertad de descripción psicológica que se tiene en una novela es particularmente difícil de adaptar en un guión sin utilizar la narración»⁸.

De todos modos, siempre estuvo muy satisfecho de la realización de este proyecto, porque le había permitido incorporar nuevos recursos expresivos en una película. Además, *El perro rabioso* es un film que Kurosawa recordaba con especial añoranza, ya que el ritmo del rodaje y las óptimas disposiciones de todo el equipo hicieron de su filmación una experiencia gratificante para todos los colaboradores, especialmente para los dos actores-fetiche del realizador, Takashi Shimura y Toshiro Mifune, que lograron unas interpretaciones muy adecuadas tanto a su fisonomía como a sus capacidades dramáticas.

⁸ Akira KUROSAWA: *Autobiografía*, op. cit., pág. 265.

Fichas técnico-artísticas

El ángel ebrio (Yoidore tenshi). Producción: Toho Film (Japón, 1948). Productor: Shojiro Motoki. Director: Akira Kurosawa. Guión: Keinosuke Uegusa y Akira Kurosawa. Fotografía: Takeo Ito. Dirección artística: Takashi Matsuyama. Música: Fumio Hayasaka. Montaje: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiro Mifune (el gángster Matsunaga), Takashi Shimura (el doctor Sanada), Reizaburo Yamamoto (Okada, el jefe de los gángsters), Michiyo Kogure (Nanae), Chieko Nakakita (Miyo, la enfermera), Noriko Sengoku (Gin), Shizuku Kasaoki (el cantante), Eitaro Shindo (el doctor Takahama), Masao Shimizu (el jefe), Taiji Tonoyama (el propietario de la tienda), Yoshiko Kuga (la chica), Choko Iida (la sirvienta mayor), Sachio Sakai (el guitarrista), Katao Kawasaki (el propietario de la floristería), Toshiko Kawakubo, Haruko Toyama, Yukie Nanbu y Yoko Sugi (bailarinas). Blanco y negro. Duración: 98 minutos. Metraje original: 150 minutos.

El perro rabioso. (Nora inu). Producción: Shin-Toho (Japón, 1949). Productor: Shojiro Motoki. Director: Akira Kurosawa. Guión: Ryuzo Kikushima y Akira Kurosawa. Fotografía: Asakazu Nakai. Dirección artística: Takashi Matsuyama. Música: Fumio Hayasaka. Montaje: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiro Mifune (el detective Murakami), Takashi Shimura (el detective Sato), Ko Kimura (Yuro, el criminal), Keiko Awaji (Harumi Namiki, la bailarina), Eiko Miyoshi (la madre de Harumi), Noriko Sengoku (una chica), Yasushi Nagata (el inspector Abe), Isao Kimura (Yusa, el ladrón), Fumiko Homma (la hermana de Yusa), Gen Shimizu (Nakajima, el inspector de policía), Masao Shimizu (Nakamura), Kazuko Motohashi (la esposa de Sato), Haruku Toyama (Kintaro, la geisha), Teruko Kishi (Ogin, la mujer ladrona). Blanco y negro. Duración: 122 minutos.

