



Formación, tradición y modernidad: El proyecto modernizador de Akira Kurosawa

Claritza Arlenet Peña Zerpa

Universidad de Cataluña, Barcelona, España (claririn@hotmail.com)

Recibido: 20 octubre 2010 | Aceptado: 1 diciembre 2010 | Publicado en línea: 30 diciembre 2010

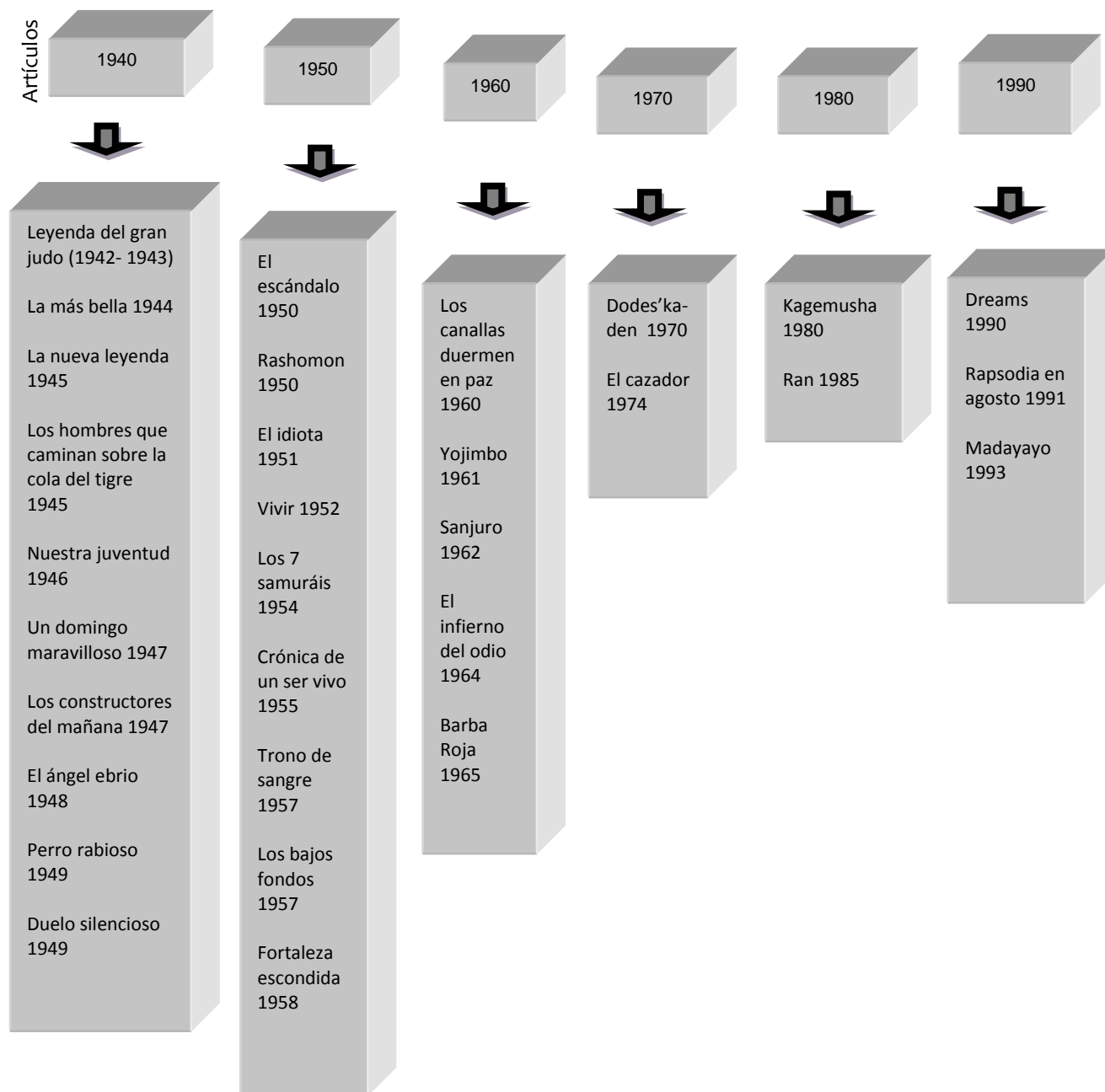
INTRODUCCIÓN

El legado cinematográfico de Akira Kurosawa ha permanecido en el tiempo y traspasado fronteras en términos de idiomas y culturas. Pese a que no estuvo adherido a una vanguardia (parte de la etapa del cine modernista), su cine presenta una marca personal y una forma de ver el mundo (poética) que hoy sigue siendo motivo de estudio no sólo por estudiantes de cine, sino por investigadores de distintas áreas. Estos últimos han encontrado un terreno fértil para explorar problemáticas de las artes, la literatura y la educación a partir de una aproximación a la obra filmográfica que no se agota, por tratarse de un arte. Esto implica una actualización y redescubrimiento constante.

Su entrada a occidente en 1950 marcó una distinción entre los cineastas japoneses y le permitió darse a conocer en otras latitudes. Fue el primero en ser acreedor del León de Oro y un Oscar como Película Extranjera. En el año 1980, fue reconocido con un Oscar por su trayectoria (ver Figura 1).

Este estudio parte de “la puesta en ejercicio de un método de lectura, de un modo de abordar la textualidad [... de] lo que se trata es que el otro nos diga algo” (Rossi, 2007, p. 12), más allá de estudiar sólo desde un aspecto (el audiovisual, por ejemplo) tres obras del director: *Legenda del gran judo* (1942-1943), *Los siete samuráis* (1954) y *Rapsodia en el mes de agosto* (1991).

Se definieron tres niveles de formación, a saber: nivel I, experiencias individuales expresadas a través de personajes que encarnan la figura de autoridad en Japón; nivel II, alude a la experiencia del cineasta dentro de una ubicación contextual e histórica de su filmografía, y nivel III, correspondiente a la evolución filmográfica dentro de los términos de lo esencial japonés y lo moderno. A partir de ello se definió como propósito central: estudiar la concepción y la dinámica del proceso de formación y su distanciamiento de la idea de educación como alternativa histórica ante la tensión tradición- modernización del Japón, en el cine de Akira Kurosawa.



Fuente: Elaborado por la autora a partir de las fechas señaladas por Vidal (2005)

Figura 1 Obra filmográfica de Akira Kurosawa como director (1942- 1993)

Este estudio parte de “la puesta en ejercicio de un método de lectura, de un modo de abordar la textualidad [... de] lo que se trata es que el otro nos diga algo” (Rossi, 2007, p. 12), más allá de estudiar sólo desde un aspecto (el audiovisual, por ejemplo) tres obras del director: *Leyenda del gran judo* (1942-1943), *Los siete samuráis* (1954) y *Rapsodia en el mes de agosto* (1991).

Se definieron tres niveles de formación, a saber: nivel I, experiencias individuales expresadas a través de personajes que encarnan la figura de autoridad en Japón; nivel II, alude a la experiencia del cineasta dentro de una ubicación contextual e histórica de su filmografía, y

nivel III, correspondiente a la evolución filmográfica dentro de los términos de lo esencial japonés y lo moderno. A partir de ello se definió como propósito central: estudiar la concepción y la dinámica del proceso de formación y su distanciamiento de la idea de educación como alternativa histórica ante la tensión tradición- modernización del Japón, en el cine de Akira Kurosawa.

LA FORMACIÓN COMO PUENTE ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIZACIÓN DESDE LA MIRADA DE AKIRA KUROSAWA

No era motivo de interés para Akira Kurosawa la educación formal como hilo conductor de su filmografía. Una primera justificación podría responder a las dificultades de su estadía en la escuela, advertidas en su Autobiografía (1998). Y, en segundo lugar, aunque resulte obvio, su propuesta no tiene, a priori, la fijación de objetivos técnicos ni el diseño de contenidos para el espectador. Sí resulta clara la necesidad de hablar a las generaciones y así ha sido reseñado en la famosa colección *Cinema D'aujourd'hui* por Mesnil (1973), en términos de obsesión formativa.

Resultaría pertinente interrogar a cuál generación se refiere. Probablemente no sólo se refiera a la japonesa, sino a las de Occidente. Quizá esto último resulte arriesgado y más si es lógico pensar que su mensaje está dirigido a oriente (específicamente a Japón), pues mantiene como constante la recurrencia a la cultura e historia japonesa. Paradójicamente, el espectador occidental sigue tomando su cine como texto y no tanto como documento de época. De modo que se sigue a este cine a través de lo que Mora (1999)¹ concibe como un acercamiento en el que se encuentra un golpe de luz.

Kurosawa se sirve de la tradición y la incorpora como parte de esa obsesión formativa con otros matices. En efecto, su planteamiento supera aquellas formulaciones que definen la formación en términos de finalidad societal y objetivos determinados o contenidos específicos a la manera de una escolaridad. Lejos de ello, la entiende como un proceso dinámico, nada definitivo ni concluyente. Así lo expresa: "...por viejo que sea, yo aún no estoy formado... en mis películas a menudo aparecen principiantes... Bueno, cuando digo que me gusta la gente poco formada no me refiero a que esté interesado en gente que incluso una vez pulida no se convierta en joya" (Kurosawa, 1998, p. 203). Desde luego, se trata de una postura que la define y que de algún modo apunta a la conjugación del verbo formarse (en reflexivo) y que recuerda la acepción de Gadamer de apropiación en y de lo que se está formando.

La dupla *formación y tradición* mantiene un diálogo que se presenta a lo largo de su obra filmográfica desde 1943 hasta 1993 y que se materializa a partir de los tres niveles ya mencionados. Los personajes kurosawanos tienen la particularidad de iniciar una relación en la que se sopesa la madurez y la autoridad. Autoridad, entendida al modo gadameriano, desde la

¹Orlando Mora es miembro de Federación Internacional de Críticos de Cine y profesor de cine en Colombia

vertiente reconocimiento y conocimiento atribuido por otro. Quien reconoce es un joven y el reconocido, un adulto. Ahora, lo reconocido está en esa apropiación de contenidos de una tradición. Los personajes que representan esa autoridad son sujetos maduros: policías, ancianos, samuráis, médicos y maestros de judo. De acuerdo a la concepción japonesa estar frente a una persona madura es propio del ejercicio. De la búsqueda de la madurez. Esta búsqueda implica cierta dinamicidad en lugar de remitir a algo estático. Contempla, partiendo de la lectura de Gadamer (1977), “un modelo a imitar”, traducido como *vorbild*, presente en películas del género *jidaigeki*² y *gedaigeki*³.

El desarrollo filmográfico de la obra de Akira Kurosawa refleja una experiencia formativa y con sentido a partir de la situación japonesa de la preguerra y posguerra. La dinámica de su filmografía lo diferencia de otros cineastas de la edad de oro, entre ellos: Ozu⁴ y Mizoguchi⁵.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Japón queda destruido y humillado por Estados Unidos. Precisamente en la primera etapa de su obra como director (1943- 1946) insiste en el mensaje de la lucha y la superación usando las obras de autores japoneses. Este primer grupo de películas está más relacionado con un intento de nacionalismo y de mostrar ese proceso formativo de antes de la guerra y después de ésta. De un Japón bélico que se comportó distinto al Edo (1600 a 1867), Meiji (1867 - 1912) y Taisho (1912- 1926). Luego, en una segunda etapa (1947- 1950), mantiene la tónica de los problemas sociales del Japón en películas con un mensaje reiterativo de superación. La tercera etapa (1950- 1952) incorpora algunas variantes a la lectura del Japón apoyándose tanto en relatos japoneses como en obras de la literatura occidental. Con esta elección se acerca más a la condición humana desde la referencia de situaciones que generan pequeños momentos de felicidad y otras que auspician la sensación de angustia.

Después de una etapa alentadora, llega a la cuarta entre 1954 y 1958. Coincide con algunas interpretaciones de Tanaka (2008), en el sentido de ubicarla como relatividad histórica,

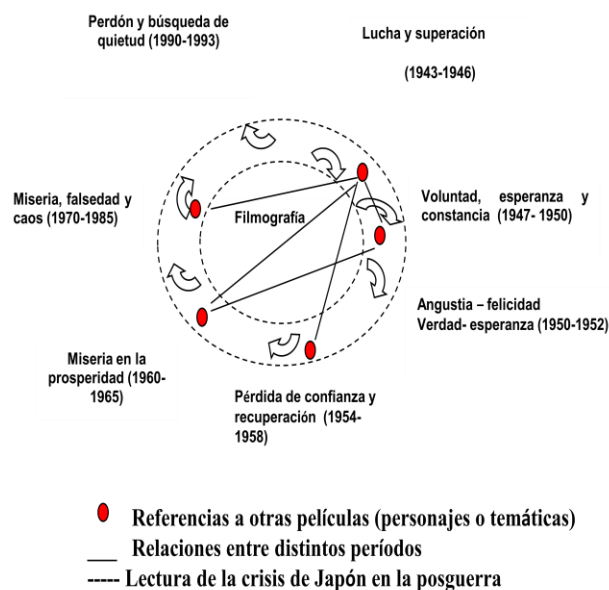
² Género *jidaigeki*: se refiere a las películas de época donde el samurái, incorporado por el cineasta en períodos de drama en el Japón de la posguerra, al modo del vaquero western, sobrelleva una fuerte carga de violencia. Es un héroe que se sobrepone a las amenazas de armas más avanzadas y que triunfa con sus armas tradicionales (katana, flechas y arcos). El samurái se relaciona con otras clases sociales, los campesinos por ejemplo. Los siete samuráis es una de las obras enmarcadas dentro de este género.

³ Género *gedaigeki*: hace referencia a las películas donde se presentan las transformaciones sociales y el auge de la industria, cambios en las clases sociales propias del Japón moderno, que arranca, de acuerdo con Asomura (1997), con la Restauración Meiji (1852-1912). Las películas *La leyenda del gran judo* y *Rapsodia en el mes de agosto* muestran al espectador los cambios en el transporte (tren), modo de vestir (quimono y ropa occidental).

⁴ Yasujiro Ozu, centra su interés en la familia japonesa. Llega a problematizarla partiendo de la conservación de costumbres dentro de la vida cotidiana. Para él las dificultades son posibles de superarse siempre que se mantenga el significado de grupo. Ozu, no olvida el calor del hogar y, aunque sea un punto de referencia para posteriores cineastas, entre ellos Morita, deja constancia de cómo era la familia nipona antes de la Segunda Guerra Mundial y después de ésta. Por ejemplo, la comida entre los familiares es el centro para conversar y verse a la cara. Los funerales implican una serie de ritos y costumbres que luego los estudiosos la señalan a modo de nostalgia; entre tanto, lo hacen, con ironía, generaciones más jóvenes. En este sentido, Ozu pareciera ser el menos occidental de los cineastas de la edad de oro, como afirmaba Richie (2001). Usó una estructura narrativa clásica, lineal. Claramente se diferencia el inicio, el desarrollo y el cierre. Con las primeras escenas aparece el argumento. Como muestra de éstos, pueden señalarse: la soltería de una mujer de 24 años en *Otoño tardío* (1960); la reunión con los hijos, en *Cuentos de Tokio* (1953), y la mujer maltratada que busca otro amor, en *Las hermanas Munakata* (1950).

⁵ Por su parte Mizoguchi, en *Ugetsu Monogatari* (1953), *La calle de la vergüenza* (1956) y *Las mujeres de Utamaro* (1946) retrata una mirada al alma de la mujer. La mujer como tentación o escarnio público tematizan una etapa de sus filmes. Algunas escenas de la tercera película mencionada, suele identificar la pintura como un arte y la vida del artista. Kurosawa a diferencia de otros cineastas japoneses, basa la mayoría de sus historias en obras literarias occidentales. De Shakespeare toma las tragedias *El rey Lear*, *Macbeth* y *Hamlet*, y las versiona en: *Ran* (1985), *Trono de sangre* (1957) y *Los canallas no duermen en paz* (1960). En cada una éstas se observa que por más que el experimentado le presente a los menos experimentados sus experiencias, no es posible que se las ahorre. En todo caso, el mensaje es claro “nadie escarmienta con cabeza ajena”.

es decir, entre la pérdida de confianza a una recuperación en un ambiente donde prevalece la incertidumbre. La quinta etapa (1960- 1965) introduce una mirada a la prosperidad de Japón, en contraste con un ambiente de miseria de un pueblo que no cree en la política ni en la administración. En la sexta etapa (1970- 1985) pasa a una visión pesimista de Japón, donde retoma el tema de la miseria y la imaginación como forma de evasión. La última etapa (1990-1993) presenta una lectura más autobiográfica. En resumen, el desarrollo filmográfico de Akira Kurosawa contiene a modo de un círculo dinámico, la recurrencia a lecturas de Japón y la toma de películas para nuevos abordajes en una continuidad que supera un momento histórico, y que lo abre a nuevas significaciones de problemáticas (figura 2).



Fuente: elaborado por la autora

Figura 2 Dinámica en el desarrollo filmográfico de Akira Kurosawa

ANÁLISIS FÍLMICO

A efectos del presente análisis fílmico, se elaboró la segmentación que, de acuerdo a Sánchez (2002), consiste en la reconstrucción del texto fílmico a partir de la identificación de acciones dramáticas y diálogos. Para ello, el punto de partida fueron las secuencias con las respectivas escenas. Se entiende aquellas escenas unidas por una acción dramática que puede o no estar unida en tiempo y espacio, mientras que la escena es un conjunto o sumatoria de planos unidos por una situación (acción dramática) en un tiempo y espacio. El plano es la imagen cubierta por la cámara, también asumida como la unidad básica para construir la historia. Por cuestiones de simplificación y tomando en cuenta los códigos visuales, se hace referencia a los planos. La autora usó la siguiente nomenclatura: PD (Plano Detalle), PC (Plano

Conjunto), PG (Plano General), PP (Primer Plano), PM (Plano Medio), PE (Plano Entero) y PA (Plano Americano).

Tomando en cuenta las especificaciones anteriores se procedió a indicar las secuencias y escenas, luego a ubicar los códigos en un cuadro, para el caso de las tres películas escogidas: *La leyenda del gran judo* (1943), *Los siete samuráis* (1954) y *Rapsodia en el mes de agosto* (1991).

La leyenda del gran judo (1942-1943)

Es la primera película como director en la que hay una clara relación entre maestros de judo y un joven. La formación aparece como hilo conductor entre tradición y modernización (contexto de la era Meiji). Cuenta con doce secuencias identificadas como: (I) búsqueda del maestro de judo y la aceptación del seguidor; (II) paso del tiempo y el seguidor muestra señales de inmadurez; (III) reclamo del cambio y el nacimiento de Chee; (IV) la apropiación del judo; (V) signos de madurez de Chee; (VI) Chee como amenaza de otros; (VII) el camino de formación; (VIII) la llegada del amor a la vida de Chee; (IX) la apropiación del judo y su demostración pública; (X) nuevos lazos de Chee; (XI) la lucha como demostración de lo apropiado, y (XII) reconocimiento de la madurez.

Los códigos visuales y sonoros de los niveles de formación se señalan en las tablas 1 y 2 de manera resumida.

Tabla 1. Códigos visuales y sonoros en los niveles de formación de *La leyenda del gran judo*

Secuencias/ Escenas	Nivel de Formación I. Formación y relación formativa	Nivel de Formación III. Relación tradición y modernización
I Esc 1	Aparición de Saam a partir de una cámara subjetiva.	Rótulo 1882 que remite a una ubicación de la era Meiji la cual históricamente comprende 1867 a 1912. Código sonoro. Canciones entonadas por las mujeres
I Esc 2	Primer acercamiento al camino de apropiación de Saam con el judo. Saam: - ¿qué es el judo? Un discípulo de Moon: - genial Otro discípulo: - Chin quiere usar el judo para hacer dinero.	PC: de los integrantes de la corriente Sam bebiendo sake en unos cuencos de cerámica, vestidos con kimono.
I Esc 3	Presentación del maestro Chin del sur PE en un encuadre estático. Maestro: - soy un chin del sur. Para pedir disculpas o para lucha, ¿cuál es tu corriente? Discípulo de Moon: - Corriente Ming	
I Esc 4	Acercamiento de Saam al maestro Chin (P Conj). Saam: - Yo conduzco el coche. Por favor sube. Maestro: - ¿Tú conduces? Bien Saam: - Siento causar problemas	PD: las geta de Saam y PD: la rueda del coche.

<p>II Esc 7</p>	<p>Maestro (PM): ¿Qué? Tuve una pelea, muy buena Saam: Lo siento Maestro: Quiero ver tu grandes. Eres tan grande. Eres mejor que yo. Hay una diferencia entre nuestro judo ¿Lo adivinas? Tú no sabes cómo comprender a los otros Para enseñar a un hombre que no sabe nada sobre comprender a los otros significa dejar al loco coger un cuchillo. Saam: Yo sé comprender a los otros Maestro: Mierda de toro. Sin lógica, sin objetivos ¿Pelear significa comprender? Comprender es la verdad del asunto. Muere en paz por esta verdad. Esto es todo por la verdad. Así es el judo. Tú no puedes ver esto Saam: No, yo puedo morir por el maestro Maestro: Cállate Saam: Puedo morir Maestro: Cállate. No confío en tus palabras. Saam: Puedo morir (Saam se lanza a un pozo) Maestro: Vete al infierno (cierra la puerta)</p>	<p>El mutualismo es parte fundamental de la lucha y no el individualismo como parte de la esencia del japonés (segunda línea del diálogo del maestro) La expresión mierda de toro equivale a la expresión fraude (primera línea de la segunda intervención del maestro)</p>
<p>III Esc 9</p>	<p>PG: Saam en el pozo. PG: Intervención del monje budista. Monje budista. ¿Doloroso? Tu silencio significa que no hay perdón ¿Te rindes? Saam: No Monje budista: No morirás pronto. Pero Saam ¿sabes lo que estás descubriendo? Un loco no lo sabe. Es un trozo de madera. Es una madera salvavidas. Sin ella, ya te habrías ahogado. Te arrepentirás si salieras. Sin la madera morirás Saam: Un hermano habla menos Monje budista: Ríndete y sal Saam: No Monje budista: Que testarudo. Eso es bueno. Quédate aquí con la luna esta noche (Sonido de instrumento de viento luego el sonido de las ranas)</p>	

Tabla 2. Códigos visuales y sonoros en los niveles de formación de *La leyenda del gran judo*

Secuencias/Escenas	Nivel de Formación I. Formación y relación formativa	Nivel de Formación III. Relación tradición y modernización
<p>III Esc 10</p>	<p>Sonido del gallo PD: flor del loto con luz dura. Música clásica PC: Saam se inclina ante el maestro</p>	<p>PD: una flor del loto con luz dura. Música clásica</p>
<p>XI Esc 29</p>	<p>PG: Montaña (Se escucha sonido del viento) PD: nubes grises PA: Chee cantando PD: Nubes grises Kuo le dice a Chee: “hoy será una lucha a muerte”</p>	

En las columnas del Nivel de Formación I a través de códigos visuales y sonoros el cineasta muestra el recorrido del sujeto en los siguientes momentos:

1. *Inicio*. En esta etapa, no hay una suficiente claridad respecto al objeto que desea poseer (escenas uno y dos) y de lo que tendrá que apropiarse. En palabras de Hegel (1991), equivaldría esto a afirmar que “El no ve la cosa. Sólo sabe de una formación aproximada cómo está constituida ésta” (p. 42). En el inicio, como ha denominado la autora la primera etapa del recorrido formativo⁶, hablar de que una de las partes acciona a partir de un interés particular equivaldría para la cultura japonesa a una suerte de individualismo, y para la lectura e interpretación realizada para este estudio, sería suponer el divorcio del sujeto con redes humanas.
2. *Identificar a la autoridad*. La autoridad será reconocida por el joven cuando observa que, uno de los adultos con quienes se ha relacionado alberga el dominio de una cosa y a partir de ésta transmite una importante carga de tradición. En esta película hay tres figuras de autoridad. En la primera parte sólo aparecen dos: el maestro Chin (reconocido como autoridad en la escena 4) y el monje budista (escena 9); ya en la segunda parte sale Fran (escena 29). Dos de ellos, a través de las palabras, llevan al joven a cuestionarse a sí mismo y a reconocerse (escena 7 y escena 9). Esto no sería posible si el joven hubiera iniciado el recorrido solo. Ya aquí aparece una de las justificaciones de relacionarse con la autoridad.
3. *Seguir a la autoridad en el inicio de la formación*. Esto queda expresado con la imagen de los getas y de su significado en la cultura japonesa (escena 4).
4. *Apropiación*. La ocupación y posesión de la cosa que no llega a ser en su totalidad. Si algo deja claro Hegel, a diferencia de Gadamer (1977), es “el alcance” de la formación que no es conclusa ni llega a la apropiación total de la cosa, sino conforme a determinados niveles. En el caso de Chee comienza con: (a) el significado del judo; (b) la incorporación de lo espiritual, algunos preceptos del budismo; (c) la búsqueda de lo universal del judo (como parte del hombre y su comprensión con el otro), y (d) el acercamiento de lo universal a la vida pública.
5. *Escenarios de manifestación del patrimonio apropiado*. Una vez que ha comenzado a dar signos de apropiación respecto a la cosa, el joven cambia su comportamiento. Ya no es como era de antes cuando actuaba conforme a sus caprichos.
6. *Signos de madurez*. Las escenas 7 y 24 dejan ver el paso de no saber a saber, bajo la imagen del bambú que, como planta, tiene un tiempo de crecimiento hasta que llega a ser fuerte y resistente. Ese cambio físico, espiritual e intelectual hace posible pensar en otro sujeto que no está atado a sus necesidades inmediatas, sino que ya se ve como parte de un mundo, un miembro.

⁶ Se entiende por recorrido formativo el conjunto de etapas que recorre un sujeto que está ocupándose por hacer suya una cosa (posesionarse de la tradición y modernización) dentro de una coexistencia armónica y para llegar a ser lo que él es (aquí se hace referencia a su acción respecto al mundo al cual pertenece). Supera cada una de las etapas hasta llegar a un nivel de formación.

7. *El amor como parte de una afirmación.* En lugar de ser una entrega a ciegas es una situación que hace que el sujeto se reafirme respecto al recorrido formativo que ha iniciado (escena 24).
8. *El reconocimiento de dicho patrimonio.* Al sujeto formado se le reconoce por su patrimonio acumulado que no tiene término si se piensa en cuestión de temporalidad y que continúa en una dinámica de “formarse”. Kurosawa le otorga importancia a lo del patrimonio cuando deja que las autoridades reconozcan al joven que no solo está formándose sino que, formándose, se ha cambiado y elevado (en términos hegelianos).

Los siete samuráis (1954)

Desde el punto de vista de la estética, esta película representó una notable evolución del lenguaje cinematográfico a partir de la incorporación de la tragedia como forma narrativa que contiene la historia formativa de un joven aprendiz de samurái. Adicional a ello, recoge la maduración del cineasta desde el uso de las tres cámaras, la música como identificación de los personajes y la edición. Desde la posguerra se sitúa en momentos del Edo (un importante período de primeros cambios, premodernidad).

Presenta siete secuencias identificadas como: (I) el problema de la presencia de bandidos y la motivación de reclutar samuráis para defender el pueblo; (II) lo que piensan de los samuráis algunas personas del pueblo; (III) la obra de un samurái como ejemplo; (IV) integración del grupo de discípulos de Kambei; (V) las primeras ideas de estrategias para defender al pueblo; (VI) la maduración de las estrategias y más vivencias en el pueblo, y (VII) el enfrentamiento contra los bandidos y la puesta en práctica de las estrategias (tablas 3 y 4).

Tabla 3. Secuencia IV y escena 18 de *Los siete samuráis*

Secuencias/ Escenas	Nivel de Formación I La formación y relación formativa	Nivel de Formación III Relación tradición y modernización
IV Esc 18	PC: Kambei se dirige a Katushiro: No puedo llevar a un bebé ¡Lo sé!...Yo también fui joven. Entrénate, distínguese en la guerra. Conviértete en alguien, quizá un señor de la guerra. Pero, el tiempo vuela. Antes de que tu sueño se haga realidad, te saldrán canas. Para entonces, tus padres y amigos estarán muertos y desaparecidos (Inicia música de orquesta suave) Kambei tiene la cabeza inclinada luego la levanta y continúa hablando: Vuelve a casa mañana. Has tenido suficiente entrenamiento. Una buena experiencia. (Katushiro no contiene el llanto y su tristeza. Sale corriendo). Uno de los campesinos que está cerca le pide a Kambei: Llévelo con usted, por favor Heihachi agrega: Hágalo. Aunque es crío. A veces los	Gorobei y Kambei conversan mientras a sus espaldas está una persona del refugio usando unos muñecos del teatro noh

	<p>críos están más dispuestos que los adultos. Gorobei agrega: Siempre que le tratemos como un adulto Los otros samuráis responden: Pues tratémosle como uno. PC: Katushiro alegre por la decisión se acerca a Kambei y le dice: ¡Señor!</p>	
--	---	--

Tabla 4. Secuencia V, VI y VII, Escena 26, 38 y 48 de *Los siete samuráis*

Secuencias/ Escenas	Nivel de Formación I La formación y relación formativa	Nivel de Formación III Relación tradición y modernización
V Esc 26	<p>PC: Katushiro escucha y ve a uno de los compañeros samuráis decir a los campesinos: ¡Recordad! Las guerras consisten en correr. Se corre tanto en el ataque como en la defensa. Si ya no puedes correr es tu fin. PC: campesinos con lanzas y al frente el espadachín quien dice: ¡Ataca!, vamos ¡ataca! Cuando se ubica un campesino al frente le dice: ¡Mírame! ¡Soy un bandido! ¡Vamos! Katushiro observa esto con detenimiento PC: Heihachi se dirige a un grupo de campesinos (observado por Katushiro): Vosotros teméis al enemigo, pero él también nos teme.</p>	
VI Esc 38	<p>PC: Katushiro, Kambei y Shichiroji duermen. Kambei se levanta y llama a Shichiroji. Éste al ver a Katushiro dice: No le despiertes, es un niño PC: Kambei y Shichiroji escuchan (voz en off de Katushiro) decir Shino. Kambei: Shino es... Un nombre de mujer. Shichiroji: desde luego no suena como niño soñando (se escucha el agua) PC: Kambei: ¿quién es? ¡Kikuchiyo! Tienes suerte si hubiéramos sido los bandidos (le lanza la katana que no cuidó mientras dormía)</p>	<p>PC: Kambei y Shichiroji salen de la casa. Shichiroji: ¿Por dónde empezamos? Kambei: Primero, el más débil (Ambos se ríen) El más débil en Japón en el momento del bombardeo fue el más fuerte industrias en Nagasaki</p>
VII Esc 48	<p>PC: Katuskiro comenta a Kikuchiyo: tiene verdadero espíritu de samurái. Es intrépido y hábil y también tranquilo. Tan modesto, incluso después de haber capturado el rifle. Cuando salió hacia la colina parecía que iba de paseo. Kikuchiyo: eres divertido. Tu charla es muy interesante.</p>	<p>P C: Katuskiro comenta a Kikuchiyo: tiene verdadero espíritu de samurái. Es intrépido y hábil y también tranquilo. Tan modesto, incluso después de haber capturado el rifle. Cuando salió hacia la colina parecía que iba de paseo.</p>

El análisis de esta película no difiere de la anterior, en términos del recorrido formativo (nivel I). La diferencia está en la cosa. Ya no se trata del judo, sino de “llegar a ser un guerrero (samurái)”. Entonces, ante la pregunta ¿qué es la cosa?, se siguen similares momentos y con un mayor énfasis en las relaciones, por servir para la práctica de las virtudes del samurái.

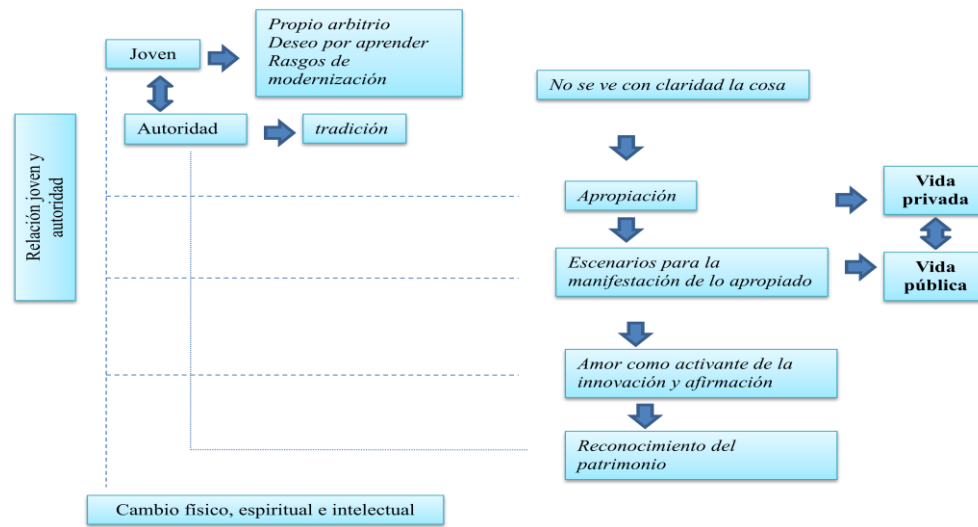
La autoridad en *Los siete samuráis* (1954) está representada por el jefe de los samuráis (Kambei) y por el anciano del pueblo. Ambos encarnan tradiciones y las transmiten a otros. En el primer caso a un sujeto individual (Katushiro), y en el segundo a un sujeto colectivo. La particularidad de estas autoridades está en que hay una tradición escrita y otra oral que están ausentes en los encuadres, pero se sabe que existe. La palabra desde la oralidad o la escritura no está escindida, tienen la misma importancia. Ambas recogen una memoria pasada y luego adquieren un sentido desde la transmisión. Finalmente, lo transmitido es traducido. Ejemplo de ello, es el código bushido conocido en Japón a partir de las virtudes: (a) rectitud (cumplir con un deber), (b) valor (vivir cuando es justo vivir y morir cuando es justo morir), (c) benevolencia (sentimiento de compasión con sus súbditos), (d) cortesía (respeto a los sentimientos de los demás), (e) veracidad (la palabra oral era garantía de la verdad), (f) honor (merecimiento de una reputación) y (g) lealtad (fidelidad a un superior). El cineasta asocia cada samurái a una virtud.

El abuelo se sirve de su formación como comarca para invitar a los campesinos a dejar de pensar como campesinos frustrados, a abandonar sus singularidades para pensar en el grupo.

Se advierte entonces, de forma paralela, dos autoridades con recorridos diferentes y similares a la vez. La similitud está en ese afán de invitación al cambio cuando las autoridades ven que el sujeto que los acompaña no está formado. Lo que no debe ser (impulsivo y pasional). A Katushiro se le indica en varios momentos (escenas 18, 30 y 8), mientras que a los campesinos el abuelo los señala en las escenas 11 y 24.

Como se indicó con la *Leyenda del gran judo* (1942- 1943), dentro de la autonomía que caracteriza al joven protagonista, está también la libertad de estar o no con el otro; pero un samurái no se forma solo. Requiere autoridad y voluntad para poner a prueba lo apropiado. La apropiación para Katushiro implica comprender qué es un samurái hasta llegar a serlo. Para ello es necesario dejar de actuar como aquel sujeto que le importa la inmediatez (sujeto no formado) que se arrastra por sus pasiones hasta llegar a ser reflexivo respecto a su comportamiento y a la cosa que está haciendo suya. A la pregunta ¿qué es un samurái? Katushiro se tropieza con situaciones y desarrolla unas experiencias desde las escenas 9, 10, 12, 26, 28 y 31. En la escena 18 la autoridad le aproxima desde su formación, el significado de samurái, y en la escena 48 el mismo joven identifica en el grupo de compañeros quién es el que se acerca al verdadero espíritu del samurái (escena 48). Cuando reconoce al espadachín como otra autoridad ya se ha apropiado y practicado las virtudes de lealtad, benevolencia, respeto, honestidad; el coraje y el honor quedan para la batalla y después de ésta.

Asimilar las virtudes y practicarlas, usar la katana, entrenarse para la batalla son partes del significado del samurái. Llegar a serlo, es erigirse como un sujeto que defiende a un sujeto colectivo (los campesinos) y que al luchar se compromete con la defensa de un espacio público que ha sido violentado (figura 3).



Fuente: elaborado por la autora

Figura 3. Recorrido formativo según las películas: *La Leyenda del gran judo* y *Los siete samuráis*

Rapsodia en el mes de agosto

Esta es la penúltima película alusiva a la bomba atómica. Se identifica un cambio respecto a las dos anteriores, debido a que los personajes que se están formando son una anciana y un niño. Tiene cinco secuencias. En esta película hay un giro importante en cuanto a la formación presentada por un joven en *La leyenda del gran judo* y *Los siete samuráis*. Le sigue la identificación con una anciana y un niño. Con estas incorporaciones, en la última década de su filmografía (los años noventa), trata de salvar la idea de un sujeto que no define su formación a temprana edad (tabla 5).

Tabla 5. Algunas secuencias y escenas de *Rapsodia en el mes de agosto*

Secuencias /Escenas	Nivel de Formación I La formación y la relación formativa	Nivel de Formación II Elementos de la posguerra o relación con un hecho histórico de la posguerra	Nivel de Formación III Relación tradición y modernización
I Esc 1	La abuela dice: no recuerdo el nombre de Suzujiro...además ese hombre es estadounidense ¿cómo podría ser mi hermano mayor? Tateo: aunque sea ciudadano estadounidense el hermano de la abuela sigue siendo su hermano Abuela: Creo que es hora de comer unos frijoles rojos (Se va) Tateo: es realmente testaruda	Relación entre las dos naciones	PC: abuela Kane y sus nietos (Tateo, tami, Hinako Y Shinjiro) reunidos en una casa tradicional japonesa. Los cuatro chicos vestidos como occidentales y la abuela con un kimono. Tami: No tiene televisor Minako: y ese refrigerador, ¿saben cuánto tuve que insistir para que lo comprara? Shinjiro: sigue rehusándose a comprar un lavarropas. "Se puede lavar igual sin esa máquina", suele decir Shinjiro: es terca y anticuada (todos rien)

<p style="text-align: center;">III Esc 8</p>	<p>Shinjiro se acuesta un poco asustado por lo que contó la abuela de la historia de Suzukichi y los ojos que dibujaba Al estar en la cascada y ver la serpiente, Shinjiro dice: los ojos de la serpiente son los ojos que Suzukichi dibujaba</p>	<p>Kane empieza a hablarles a sus nietos sobre Suzukichi quien era un poco retardado, había perdido todo el cabello por la bomba atómica Tami: Cada tanto las ancianas se reúnen y ofician cena ceremonia por las almas de los difuntos. Es por eso que en casa no hay un altar budista. Tateo: Llegó el mes de agosto. El día de la bomba atómica se acerca Tami: 9 de agosto Minako: el día en que murió el abuelo Abuela Kane: El cielo se partió en dos y nos miró furioso. Un gran ojo nos espiaba a través de la grieta. Ese gran ojo nos miraba ferozmente...oímos un ruido estruendoso y el suelo comenzó a temblar. Suzukichi estaba aterrorizado, no podía moverse... y desde entonces ese ojo lo poseyó. Ya no pudo ver otra cosa. Lo dibujaba una y otra vez. Yo tampoco puedo olvidar ese ojo PD: bomba atómica PD: ojo gigante en el cielo</p>	<p>PD: letras japonesas, velas y flores en una especie de santuario PC: grupo de mujeres orando. P C: muchachos viendo a las mujeres rezar PM: mujeres con las manos unidas recitando cánticos budistas.</p>
--	---	--	---

Aducir que quedan desplazados dos rasgos caracterizadores de la *bildungsroman*: (a) la identificación con un niño y sus signos de inmadurez y (b) la presencia de personajes masculinos, sería un error, pues el personaje Shinjiro los agrupa. El agregado a esa formación es el cruce con otro sujeto que también está en formación (la abuela Kane). Aquello, que le da una mayor riqueza a la idea de formación del cineasta es acercar la tradición como la “cosa” con la cual se ocupará.

En principio, la llegada del niño a la casa de su abuela no se da como un hecho aislado. Él llega acompañado de su hermana y dos primos, mientras sus padres y tíos van a Hawai. Shinjiro entra a un espacio desconocido y bajo la autorización de sus progenitores sin ser de su total agrado. Estar en contacto con la abuela equivale a estar acompañado y aburrido. Arrastra aspectos modernizadores en cuestión de vestimenta, comunicación y comportamientos que difieren totalmente de la anciana: un ejemplo de mujer tradicional. En esta etapa, se limita a vivir en una ciudad a disfrutar de lo heredado: cambios tecnológicos, comunicacionales, educativos... sin conocer y dar sentido a su pasado. En la escena uno (nivel III) le parece extraña la vida de la abuela, ajena a la de él.

La cercanía de Shinjiro con su abuela reside en un amor que traspasa los lazos filiales y se acerca a una identificación con las víctimas de la guerra. Aparece de forma manifiesta el deseo por aprender qué es tradición a través de creaciones materiales y espirituales (escenas 7 -10). Ahora, ¿cómo se apropia de la tradición?, a través de (a) la actualización en el juego (disfrazándose de duendecillo); (b) las asociaciones con la historia familiar (dibujo de los ojos de su tío), y (c) la revalorización de las plegarias del budismo a los fallecidos.

Shinjiro se da cuenta de que hay tradiciones en la vida privada y otras en la vida pública. Respecto a las primeras su uso responde a la necesidad de comprender situaciones familiares

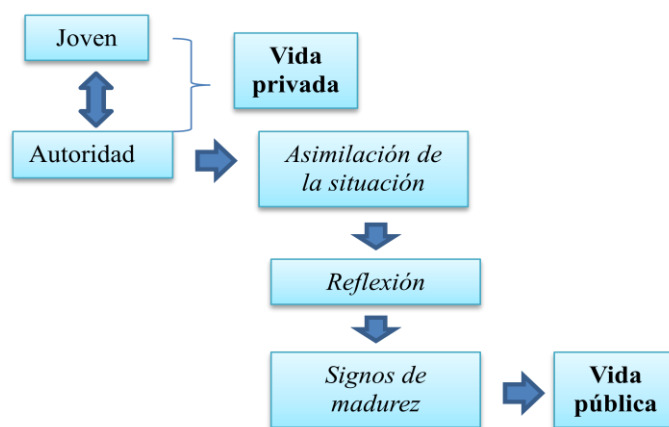
mientras que las segundas apuntan a la creación de espacios para masas (escenarios para la vida pública) donde aparece el japonés y no el padre, abuelo o trabajador, quien después de 45 años sigue conservando prácticas en medio de cambios e innovaciones.

Ese llamado por la identidad no lo deja Kurosawa a los gobernantes, los maestros o la familia, sino a la autoridad, ya no encarnada en el samurái, sino en el anciano por poseer una memoria colectiva para el acceso de todos. Se trata de un sujeto con pasado e historia. Esta última no se reduce a la numeración de hechos de forma cronológica, sino que hace referencia a las raíces que le permiten entender el presente y decidir sobre el futuro.

A su vez esa autoridad se abre a las nuevas generaciones. No para “adoptar modas”, sino para comprender un pasado desde el presente. Así se vale la abuela Kane de los llamados de los nietos, en especial de Shinjiro respecto a reconocer a su otro hermano, quien no sea un ciudadano japonés, se identifica con el japonés y con ser japonés. Como se advierte, la identidad nacional no tiene una existencia autónoma respecto a la identidad individual. Ambas coexisten. Por lo tanto, “sólo sabiendo quiénes somos y, más importante aún, quiénes queremos ser estaremos en condiciones de aceptar y de vivir con los otros, por más diferentes que nos parezcan. O incluso sean” (Cruz, 2005, p. 86). Esta fue la opción que definió el cineasta ante la crisis de su país.

En el caso de la abuela no se observan las etapas del recorrido formativo señaladas hasta ahora para el joven. De modo que se está ante otras formas. Pudieran resumirse en cinco importantes: (a) invitación del joven a reconsiderar una acción respecto al pasado (escena 1), (b) asimilación de la situación, (c) reflexión de la acción como autoridad, (d) signos de madurez (escena 10) y (e) manifestación madura (escena 14). Queda así planteada la necesidad de la misma autoridad en seguir formándose y de aceptar que quien la reconoce como tal la sigue con obediencia y confianza.

Ya para una autoridad, en plena vejez, tiene un importante nivel de formación respecto a una cosa que no se ha acabado. Como se advierte, la ocupación de la cosa pasa por una invitación, pero está en ella en aceptarla y revisar los tramos del recorrido (figura 4).



Fuente: elaborado por la autora

Figura 4. Nivel de formación del anciano y su revisión en *Rapsodia en el mes de agosto*

NOTAS FINALES EN FUNCIÓN A LAS PELÍCULAS ESTUDIADAS

De acuerdo con las películas estudiadas, no se asume la tradición como impedimento a la modernización, sino como una clave para asimilarla. Es más, dentro de esa sociedad mixta, como algunos la ven, es posible pensar en una forma de legitimar el cambio, en la tradición. Respecto a esto último, suele ser familiar la expresión *japonizar la modernización*, entendiendo como una traducción de lo nuevo a lo propio. Akira Kurosawa asume una posición conciliadora, que lo diferencia sustancialmente de otros cineastas de su tiempo. No rechaza la tradición, pero tampoco la sacraliza; opta por conjugarla de forma armónica con la modernización.

Esa conjugación pasa inadvertida en los filmes, no por ausencia de diferenciación, sino por estar unida y presentada sin artificios. Una de las señales captadas rápidamente tiene que ver con los cambios materiales entre la ciudad y los ambientes rurales (*Rapsodia en el mes de agosto*). En orden a esto, aparecen marcados signos de la transformación material de las ciudades, signos que anuncian la masificación de la vida urbana y una marcada diferenciación entre clases sociales. Estos señalamientos responden a cambios externos que no dejan de aparecer como constantes en las películas del género *gendaiueki*. Pese a que no es común en la filmografía la asociación entre lo moderno y urbano de forma paralela a lo tradicional y rural, no dejan de ser dadas que aparecen con poca fuerza para llevar al espectador a unas épocas históricas donde hay una urbanización e industrialización.

Modernización y tradición, una dualidad que afirma la posibilidad de una convivencia que no es contradictoria. Y, dentro de las formas que va adquiriendo en las instituciones (llámese política, familiar y educativas) hacen posible que quien esté en ellas no abrace ni lo local ni lo universal de forma separada, sino que las fusione. Por extraño que esto resulte, se estaría ante un ciudadano japonés que es leal y que a su vez se aventure a buscar otros espacios en los que pueda acercarse a otras identidades objeto de respeto y de imitación.

Si bien es cierto que a través de la imagen del tranvía, en *La Leyenda del gran judo*, el espectador se acerca a un “tiempo moderno” que lo distancia de otras formas de transporte del Japón feudal. Análogamente a ese símbolo, se añaden las construcciones arquitectónicas que dan cuenta del surgimiento de Japón moderno. La diferenciación en términos de forma, uso y época constituyen un punto de referencia que la misma película explicita. La idea que subyace es la imposibilidad de “retorno” a un pasado de caballos y castillos que es trivial. Aunque en *Los siete samuráis* no se observan castillos, se advierte la jerarquía social de aquel momento histórico: campesinos, samuráis y *ronin* (samuráis sin amos).

En las tres películas estudiadas se advierte la coexistencia entre tradición y modernización a partir de un centro la formación⁷. La formación, entendida como apropiación del sujeto de lo nuevo y de las tradiciones dentro del contexto japonés; una traducción de la

⁷ La formación técnica fue una de las prioridades de Japón para el año 1960. Después de la guerra creció la necesidad de dar respuesta a las estrategias económicas a partir de la tecnología extranjera de naciones occidentales en función de una identidad nacional (idiosincrasia japonesa). Esto se diferenció de otras necesidades experimentadas en el pasado (1853) cuando USA penetró a Japón donde la apertura a la tecnología era una forma de defenderse de las potencias occidentales. Véase Asomura (1997).

idea de *japonizar* en el marco de un acercamiento al pasado desde una lectura presente. Queda latente el interrogante para una posterior revisión del cineasta ¿la formación es vista desde la misma connotación en toda la obra filmográfica?

REFERENCIAS

- Asomura, T. (1997). Historia política y diplomática del Japón moderno. Caracas: Monte Ávila.
- Cruz, M. (2005). Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia. Barcelona: Anagrama.
- Gadamer, H. (1977). Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (2006). Verdad y método II. Salamanca: Sígueme.
- Hegel, G. (1935). Fenomenología del espíritu. Madrid: Revista de Occidente.
- Hegel, G. (1991). Escritos pedagógicos. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kurosawa, A. (1998). Autobiografía. Madrid: Fundamentos.
- Kurosawa, H y Kurosawa, A. (1991). Rapsodia en agosto. [película]. Kurosawa Producciones.
- Matsuzaki, K (productor) y Kurosawa, A. (director), (1942-1943) La leyenda del gran judo.[película].Toho.
- Mesnil. M. (1973). Kurosawa. Paris: Seghers.
- Mizoguchi, K (director), (1956). La calle de la vergüenza. [película]. Shochiku.
- Mizoguchi, K (director), (1946). Las mujeres de Utamaro. [película]. Dalei Films
- Mizoguchi, K (director), (1953). Ugetsu Monogatari. [película]. Dalei Films.
- Mora, O. (1999). La muerte de Akira Kurosawa: el adiós del emperador. Revista Universidad de Antioquia. 255, 126- 131.
- Motoko, S. y Kurosawa, A (1954). Los siete samuráis. [película]. Toho.
- Ozu, Y (1950). Las hermanas Unekata. [película]. Toho
- Ozu, (1953). Cuentos de Tokio. [película]. Shochiku
- Ozu, (1960). Otoño Tardío. [película]. Shochiku
- Richie, D. (2001). Cien años del cine japonés. Madrid: Jaguar
- Rossi, M. (2007). El cine como texto: hacia una Hermenéutica de la imagen-movimiento. Buenos Aires: Topía.
- Sakamoto, J. (1994). El sistema educativo de Japón. Espacio. 1 (7), 73- 86.
- Sánchez, José. (2002). Historia del cine. Teoría y género cinematográfico, fotografía y televisión. Documento en línea. Recuperado el 11 de marzo de 2009 [http://www.ciefp-torrelavega.org/.../ORA%20Un%20modelo%20interactivo%20para%20aprender%](http://www.ciefp-torrelavega.org/.../ORA%20Un%20modelo%20interactivo%20para%20aprender%20)
- Sánchez, J y 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.
- Shakespeare, W. (1982). Macbeth y El Rey Lear. Bogotá: Oveja Negra
- Shakespeare, W. (2006). Hamlet. Barcelona: Espasa Calpe.
- Tanaka, S. (2008). El antiguo y el nuevo Japón. Documento procedente de las Segunda Jornadas Euskadiasia: Experiencias de lo lejano: Japón en perspectiva. Recuperado el 10 de enero de 2009, de <http://www.euskadiasia.com/files/II.primera-jornada-1.pdf>.
- Vidal, M. (2005). Akira Kurosawa. Madrid: Cátedra