

Yasumoto sale de la perplejidad

MANUEL VIDAL

Yasumoto does not look perplexed anymore

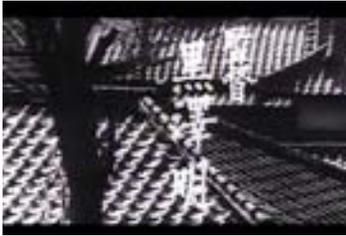
Abstract

Is it feasible to devise a proposal, which, taking into account the current setting in which all the values have undergone deconstruction, would not imply to unconditionally accept the existing rationality guidelines resulting in the extreme stance characteristic of nihilism according to which "everything is acceptable"? The film *Red Beard* (Akahige 1965) puts forward an answer for this question. Through the relation between the master and the pupil, so recurrent throughout Akira Kurosawa's films, not only the pupil's learning path towards a specific way of life is depicted, but also, and more importantly, the construction of a subject who is able to take over his own conflicts and devotes himself to the task he has freely accepted. In this way, the pupil leaves his perplexity behind. No doubt, we are faced up to a question ethical in nature. The key here is a proposal encouraging the subject to become the architect, designer and agent of his / her own freedom. In our opinion, this proposal is close to that suggested by Foucault known as "aesthetics for existence"

Key words: Rationality. Nihilism. Subject. Perplexity. Aesthetics for existence.

Sin duda es *Barbarroja* la película en la que Kurosawa nos muestra de modo más explícito y matizado un proceso de aprendizaje o, si se prefiere, un relato de iniciación. En otras palabras: *Barbarroja* es la película que contiene su más clara propuesta acerca de cómo un individuo se constituye en sujeto ético y asume voluntariamente lo que podemos definir, siguiendo a Foucault, como una "estética de la existencia". Otros títulos de su filmografía abordan, desde luego, este mismo tema. A veces también lo hacen en positivo, como es el caso de su primer largometraje *La leyenda del gran judo* (1943), o en *No añoro mi juventud* (1946) y *El perro rabioso* (1949). Y en ocasiones lo incorporan en negativo, como sucede en *El ángel borracho* (1948); o de un modo subsidiario, como es el caso de *Los siete samurais* (1954), *Dersu Uzala* (1975) o *Madadayo* (1993). Pero es en *Barbarroja* donde su representación se nos ofrece más acrisolada, densa y concluyente. Unas y otras películas, en todo caso, ponen de manifiesto que si hay una relación recurrente en el cine de Kurosawa no es otra que la de maestro (sensei) y alumno (deshi).

Con ella son numerosos los ingredientes temáticos que incluye. En primer lugar la importancia del magisterio, de la formación de la juventud. Luego, el de la conveniencia social de instaurar puentes entre generaciones, útiles para la transmisión de experiencias que sustraigan a las últimas de la ignorancia, la indiferencia y el autodidactismo. Y también, cuando menos, la pertinencia de un aprendizaje que no consista sólo en el acceso a un instrumental meramente operativo, sino en la asunción de un modo específico de vida que implique un favorable gobierno de sí mismo así como de las relaciones con los demás.



De esta manera, la filmografía de Kurosawa contiene, no ya una minuciosa analítica de tal relación, sino toda una sugerente propuesta acerca de cómo construir una subjetividad capaz de integrar libertad y necesidad en una existencia con forma propia. Propuesta que, independientemente de que hunda sus raíces en la cultura japonesa, Kurosawa elabora como réplica posible al nihilismo contemporáneo, su pérdida de horizonte y su ausencia de sentido. Nihilismo que, dicho sea de paso, late en algunas de sus otras películas, como, por ejemplo, *Rashomon* (1950) o *Kagemusha* (1980), por citar sólo dos ejemplos. Propuesta, en fin, que alcanza en *Barbarroja* su más acabada formalización.



Ya desde sus títulos de crédito inscritos con extremada austeridad sobre distintos tejados de una intrincada urbanización, Kurosawa nos sugiere un recinto, un espacio, no precisamente apacible, sino más bien áspero y desabrido. Así lo sugiere su textura material, y, muy especialmente, el último de ellos, aquel en el que el cineasta inscribe su nombre: sobre el centro de la composición en el que convergen una serie de nítidas diagonales.



En ese espacio nos introducimos junto a Yasumoto, un joven que, focalizando nuestra mirada, llega sin apremio alguno, como si fuese un mero transeúnte. En el umbral mismo de ese espacio, una inscripción esclarece que nos encontramos en el hospital Koishikawa, por lo tanto un espacio de cobijo para la enfermedad, el sufrimiento y la decrepitud del cuerpo. El espacio, en suma, de lo real en toda su variedad y crudeza. Y un hospital, además, cuyo status no se corresponde con la posición social del recién llegado, del que pronto sabemos que es un médico de familia acomodada, y que ha sido, literalmente, “arrojado” a él sin saber muy bien para qué.



Quien conozca la obra de Kurosawa puede intuir sin dificultad que quien penetra en ese espacio ya no saldrá de él; sospechará al instante que a Yasumoto le sucederá lo que a los guerreros en *Los siete samurais*, o

lo que a los menesterosos en *Bajos fondos* (1957). No se sale de los espacios de Kurosawa. Por lo menos no se sale indemne. Y quien haya visto la película sabe que ese hospital es el destino del protagonista Noboru Yasumoto o, en palabras de Requena¹, es el destino del relato. Sin embargo, una vez traspasado el umbral, ese pórtico que separa el interior del exterior, se nos ofrece la posibilidad de que tal determinación pueda ser contradicha. De ahí que quien recibe a Yasumoto exhiba su satisfacción y confiese su incapacidad para permanecer por más tiempo en el susodicho espacio, al que no duda en calificar de ámbito del horror sin paliativos, poblado, no sólo por lo más desagradable de la corporeidad humana, sino también por un director (un *sensei*) que impone una férrea disciplina. Nada hay en él, por lo tanto, que posibilite una vida grata sino ni siquiera alentada por una perspectiva de mejora o ascenso social. Quien así habla no tendrá otra función en la narración sino esta: la de predisponer a Yasumoto contra todo aquello que se va a encontrar y, por supuesto, a modo de correlato, inducir en el espectador la pregunta acerca de si Yasumoto se quedará o no en el hospital.

Desde este instante hasta el momento central de la película se nos ilustra en detalle de todo cuanto provoca la huida de Genzo Tsugawa, pues así se llama el doctor que renuncia a permanecer en el hospital. Una sucesión de situaciones que provocan el espanto de Yasumoto y lo hunden en un estado de perplejidad.

Como es sabido, las películas de Kurosawa están a menudo estructuradas en dos partes bien definidas, una que consiste en una detallada exposición y otra en la que se acomete la acción previamente analizada. Así, en la primera parte de *Barbarroja* se nos ofrecen cuantos datos son precisos para compartir el asombro de Yasumoto y, por extensión, la experiencia que la película nos propone. Un asombro que lo suscita no sólo el olor de la pobreza y el estado agónico de muchos de los pacientes, sino también el autoritarismo con el que el doctor Kyojo Niide, más conocido por Barbarroja, acoge a Yasumoto. Éste no entiende cómo ha podido ir a parar al hospital, de quién ha sido tal decisión, y no se muestra dispuesto a aceptar ni sus métodos ni sus modales. Modales que prescinden por completo de su consentimiento, como demuestra que sus enseres personales hayan sido trasladados sin su permiso. Por todo ello, Yasumoto se rebela, rechaza con hostilidad a Barbarroja y pretende huir amparándose en la autoridad de su padre, cuyo íntimo amigo, el doctor Amano es, además, el médico del *Shogun* (general gobernador). Sin embargo, este repudio se ve de pronto mitigado por la inesperada información de la presencia en el hospital de una joven psicótica, conocida como "la mantis", que, con varios asesinatos en su haber, está sometida a cuidados especiales en un régimen de total aislamiento.

1 "Oriente en Occidente y Occidente en Oriente": conferencia impartida por Jesús G. REQUENA en Festivales de Navarra 2002. No publicada.





Se nos sugiere así un latido pulsional que detiene a Yasumoto. Intrigado y atraído por esa enferma, a la que Tsugawa describe como muy hermosa y de buena familia, aplaca su ánimo y retorna sobre sus pasos. Se instala, no obstante, en una actitud de rebeldía, contraria a cualquier forma de disciplina, ya que, “sometido a la jurisdicción de los magistrados”, no puede abandonar el recinto: además de negarse a vestir el uniforme reglamentario, confiesa estar dispuesto a “quebrantar todas las normas”. Puede afirmarse, entonces, que Yasumoto opta por proclamarse en estado de *akracia* y actuar sólo según su capricho. De esta guisa pasa su tiempo en holgazana pasividad e indiferencia; haciendo sólo aquello que, de hecho, está prohibido, como, por ejemplo, internarse en el entorno exclusivo de “la mantis”, porque así nadie le podrá molestar. Lo hace, sin embargo, la enfermera Osugi, quien no duda en calificar su comportamiento de pueril y veleidoso.

En buena lógica narrativa, para mostrarnos un proceso de maduración se debe partir de su contrario. Es lo que compendian estas escenas que nos muestran al personaje imbuido en una altanera rebeldía y una desdeñosa indiferencia. Con esta actitud se aferra a una supuesta identidad, desde luego puramente imaginaria.

El fortuito encuentro con “la mantis”, que aparece de improviso en su aposento, resulta muy revelador: falto del suficiente autocontrol y empujado por la pulsión, a punto está de morir entre los brazos de la mujer asaetado con un sólido alfiler del pelo. La proverbial intervención *in extremis* de Barbarroja lo salva a la vez que lo confronta con la endeblez de su personalidad.



Esta primera lección hace que sus convicciones comiencen a tambalearse. Perplejo, vacilante, abre la puerta del armario de su estancia y echa mano al uniforme de médico como si fuera a ponérselo. Su colega Handayu Mori lo interrumpe para decirle que el doctor Barbarroja requiere su presencia en otro pabellón. Dubitativo y avergonzado no puede por menos que acatar la orden que recibe. Bisoño ante los embelecos femeninos y el empuje de la sexualidad lo será aún más ante la implacable y dolorosa presencia de la muerte: el rigor de la agonía del anciano Rokusuke le horroriza y desagrada, por lo que contribuye a profundizar su crisis e inestabilidad. El colapso le sobrevendrá en la secuencia siguiente, a la hora de asistir a Barbarroja en una delicada operación. Pero detengámonos en el momento en que se enfrenta a la agonía del anciano Rokusuke porque ejemplifica con extremada sencillez en su formalización el cambio que se opera en el personaje.



Esta secuencia se abre con su entrada en el aposento del paciente y recibe la orden de examinarlo. Una panorámica le sigue en el movimiento que lo acerca al enfermo, para ofrecernos un encuadre con los dos médicos frente a frente y el paciente entre ellos, destacándose a la derecha de cuadro. Una sucesión de sencillos planos y contraplano de los dos interlocutores sirven para expresar la distancia que los separa a la vez que la tarea que los une. Mientras Barbarroja se lava las manos fuera de cuadro, Yasumoto efectúa el diagnóstico. Barbarroja no sólo le responde sino que reflexiona en voz alta sobre la miseria y la indiferencia de los políticos respecto a ella. Tras haber señalado las causas sociales de la enfermedad, Barbarroja da comienzo al relato particular del moribundo. Pero ahora la cámara establece un nuevo punto de vista en el que el paciente ocupa la izquierda de cuadro y los dos médicos la zona derecha. Se ha inscrito así un salto en el eje inicial y producido un encuadre simétricamente inverso al que abre la secuencia. Una nueva irrupción del médico ayudante obliga a marcharse a Barbarroja y dejar solo a Yasumoto con el agonizante. Antes de irse afirma, a modo de prédica: "Nada hay más solemne que los últimos momentos de la vida de un hombre". Al quedarse solo Yasumoto vuelve a reiterarse el punto de vista inicial en un nuevo salto de eje: el anciano a la derecha de cuadro y Yasumoto observándolo progresivamente confundido, abismado, atónito, ante una agonía que lo sacude emocionalmente como ni siquiera podía imaginar.

Es sólo un ejemplo. Insuficiente, sin duda. Porque si algo puede afirmarse de la formalización de la película es que constituye todo un tratado acerca de la mixtura entre las tradiciones plásticas de la cultura japonesa y las aportaciones occidentales a la representación fílmica. Una mixtura que apenas menoscaba en Kurosawa la "japonesidad" de su cine, por decirlo con expresión de Roland Barthes. Y que *Barbarroja* la exhibe con énfasis en todos y cada uno de sus encuadres, tanto en sus composiciones como en la despreocupación por la profundidad de campo y el uso de cortinillas para el tránsito entre secuencias o escenas. Es un cine cuya materialidad nunca se desmiente, sino que, por el contrario, se pone de manifiesto a cada momento.

Pero volvamos a Yasumoto. Si algo se ha vuelto evidente tras su colapso emocional, es su fragilidad e inmadurez; su desvalimiento, en suma, ante lo real. La antítesis de lo que el doctor Barbarroja exhibe: una imperturbable solidez y un inflexible autodomínio ante la adversidad; sin que nada de ello, por supuesto, le sustraiga un ápice de su afán por la justicia ni de su sensibilidad ante la crueldad.



Con todo, aún le quedarán a Yasumoto dos sucesos que afrontar, ambos relacionados con la muerte, pero asimismo estructurados a partir del deseo prohibido. Son de hecho dos potentes historias que, aludidas retrospectivamente, confieren a la narración su más alta temperatura emocional, un decisivo espesor semántico, cuyo resultado es un efecto estético de importancia capital.



La primera de ellas está contada por una mujer, Okuni, que, tras el fallecimiento de su anciano padre, Rokusuke, lo hace para justificar su ausencia en la agonía. Ante Barbarroja y Yasumoto cuenta cómo su madre, tras abandonar el domicilio familiar con un empleado del padre mucho más joven que ella, la obligó a casarse con el amante con el fin de retenerlo. Ella no fue capaz de oponerse y, pese a su disconformidad y desagrado, tuvo tres hijos con ese hombre. Pasado el tiempo, un día se encontró con su padre, quien se ofreció a cuidar de ella y de sus hijos si decidía retornar a su lado. Pero ella no podía aceptar que su propio padre se hiciera cargo de ella y de los hijos que había tenido con el hombre que le había robado la esposa y destruido su vida. Por esta razón nunca ha ido a visitar a su padre, Rokusuke, quien acaba de morir sumido en el más inclemente dolor y el más absoluto silencio. Además, habiendo matado, por fin, a quien tanta desgracia le ha causado, se alejó cuanto pudo para ocultar su crimen. Pero ahora, tras enterarse por casualidad de la enfermedad de su padre ha acudido al hospital no sólo para verlo sino para confesar su crimen. Consternado por lo que acaba de oír, Yasumoto se asombra todavía más cuando Barbarroja disculpa su acción y le ofrece ayuda para defenderla ante la justicia y protección para sus hijos. De esta manera, Barbarroja vuelve a integrar en la ley a quien se había situado fuera de ella por haber sido víctima de, digámoslo así, la furia de la pulsión. La sordidez de la historia conmueve a Yasumoto. Pero la resolución que asume Barbarroja, sencillamente le fascina.

La segunda historia la cuenta un hombre, Sahachi, en plena agonía, muy poco antes de morir. Al igual que en la anterior, el deseo prohibido es también el factor desencadenante. Y asimismo, la mujer es su inductora principal. Pero en este caso se trata de una mujer, Onaka, desgarrada en su conciencia por haber satisfecho su deseo fuera de la ley impuesta por la tradición. Ella y Sahachi se conocieron de un modo peculiar: caía una intensa nevada cuando se cruzaron en una calle y Onaka le ofreció a Sahachi un paraguas. Después de este encuentro, siguieron viéndose y acabaron enamorándose. Sahachi le propuso casarse. Pero ella se resistió. Pese a todo acabaron viviendo juntos. Onaka, no obstante, se sentía culpable, ya que estaba comprometida con otro hombre con el que, de acuerdo con la norma social, debía casarse. Estando en esta tesitura es



cuando se produce un terremoto que destruye la ciudad. Onaka lo interpreta como un castigo a su felicidad fuera de la ley, por lo que decide aprovechar la circunstancia para ponerle fin, alejándose definitivamente de Sahachi. Éste nos cuenta cómo la buscó infructuosamente entre las ruinas hasta concluir dándola por muerta. Pero un buen día, al cabo de dos años, volvió a encontrarse con Onaka en medio de una calle, ahora con un bebé sobre sus espaldas. Abrumado por este encuentro que le desvela la verdad, Sahachi se refugia en la soledad de su casa. Pero, poco después, Onaka le visita para explicarle sus razones y confesarle su amor. En medio de la confesión le suplica a Sahachi que la abrace con fuerza tras haber dispuesto un puñal con el que matarse. Sahachi lo hace y con la fuerza de su vehemente abrazo participa en la inmolación. Aturdido por su involuntaria participación en la muerte de Onaka, decidió enterrarla en un terreno junto a su casa y dedicarse a procurar aliviar el dolor de quienes le rodeaban. Y ahora, en el momento de su muerte, un derrumbamiento de tierras provocado por la intensa lluvia descubre su esqueleto. Sahachi lo interpreta como la prueba de que, al fin, Onaka viene a buscarle para unirse a él para siempre, en un más allá de toda ley.

Ambas historias, no hace falta decirlo, se imponen a Yasumoto -y al espectador, por supuesto, mediante la enunciación- como se imponen a sus protagonistas los devastadores efectos de la transgresión. Si la primera le conmueve por su desoladora crudeza y restallante corporeidad, la segunda le impresiona por su apabullante tragicidad. Una y otra suscitan el efecto capital al que nos referíamos antes y que bien podemos calificar de sublime. En la primera debido sobre todo a la exculpación con la que Barbarroja la clausura. Y en la segunda por la ansiedad con que Sahachi quiere unirse a Onaka en la hora de la muerte. En todo caso, las agonías del anciano Rokusuke y del joven Sahachi conforman la definitiva experiencia de lo sublime que impulsará a Yasumoto a superar su perplejidad. Éste decidirá cambiar su rica vestimenta de joven de buena familia por el modesto y grisáceo uniforme reglamentario de aprendiz de médico; resolución que, en la economía simbólica de la película, está inscrita tras las escenas del terremoto que ha presidido la desgraciada vida de Sahachi como consecuencia, por lo demás, de otra decisión sublime: la de Onaka al decidir poner fin a su historia de amor. Lo sublime radica en el espíritu de quien lo juzga, señaló Kant² al referirse a una de sus dos formas posibles, la de lo sublime dinámico; la otra sería la de lo sublime matemático. Lo sublime, en una palabra, conmueve, se experimenta. Ante una fuerza natural superior sólo cabe oponer el poder de la moral. Yasumoto reconoce así que debe forjarse un "sí mismo" para el que el doctor Barbarroja bien puede ser el adecuado modelo y guía.



² *Critica del juicio*, de Immanuel KANT, Espasa Calpe, Madrid.

Dicho con otras palabras: vestirse el uniforme es disponerse a la lucha, aprestarse a ser; o sea: a-prestarse a ser, predisponerse a devenir otro. En síntesis: en el encuentro con lo real su imaginario se deshace, se desintegra; todo su universo narcisista se descompone.



Esta es la escena que ocupa el centro mismo de la película. A partir de este momento, Yasumoto se muestra dispuesto a madurar. Como es sabido, Kurosawa siempre confesó que lo que más le fascinaba era la contemplación de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección. De ahí que su filmografía incluya diversos relatos iniciáticos. Nada hay de sorprendente, por lo tanto, en que privilegie esta escena con la centralidad en la narración.

El reconocimiento del doctor Barbarroja como maestro, como destinatario, es el origen indispensable para que Yasumoto se asuma como alumno. El vínculo mediante la palabra se prolonga ahora en la acción. Dos secuencias son importantes a este respecto: la de la visita al opulento noble Matsudaira, a quien le critica su voracidad y su haraganería; y, muy especialmente, la de la inspección al prostíbulo. Entre una y otra, precisamente, Yasumoto le hace a Barbarroja una significativa confidencia: hace algún tiempo una mujer lo traicionó, rompió el compromiso matrimonial que los unía. Con ella se confirma la relación que se ha establecido entre ambos personajes.



Con todo, lo más importante es que estas dos secuencias implican que, como señala Requena, la encarnación de la ley simbólica no debe confundirse con la ley jurídica. En la primera, Barbarroja demanda, en pago por sus servicios, una cantidad excesiva. En la segunda despliega una violencia inusitada para destrozar a los esbirros de la gobernanta del prostíbulo que pretenden impedir la liberación de Otoyó, una niña traumatizada por la explotación y los malos tratos; una violencia que de inmediato es autocensurada, calificada como exagerada e impropia de alguien que debe saber autocontrolarse. Tratada en un tono ligeramente paródico, esta escena, no obstante, fascina a Yasumoto de un modo muy especial. Opera en él como un elemento más que refuerza su aceptación de Barbarroja como ideal del yo, maestro y padre simbólico. Descubre así que Barbarroja no admite que su trabajo pueda ser obstaculizado con intimidaciones, amenazas o bravatas. No se trata de aristocrático alguno, ni tampoco de que el fin justifique los medios, como a veces se ha dejado entrever. Es, fundamentalmente, una reacción moral desesperada. Barbarroja se rebela contra el sinsentido de la crueldad, cuyos motivos confiesa no entender en absoluto.

Es ahora, una vez que Barbarroja ha mostrado todas sus aristas, cuando Yasumoto acoge gustoso la tarea que se le impone: deberá cuidar a Otoyo, hacer que se recupere de la locura ocasionada por su encierro en el prostíbulo. En adelante, ésta será su misión. Si los diálogos dan cuenta del compromiso adquirido, la imagen enfatiza la gravedad y la trascendencia del momento: Yasumoto lleva a Otoyo sobre sus espaldas, como un pesado fardo acoplado a él, mientras acata el mandato en el umbral mismo del hospital, cuyo pórtico de madera maciza dibuja una densa cruz. Si la primera vez que traspasó este umbral lo hizo titubeante, por demanda interpuesta y sin finalidad definida, ahora lo hace por propia decisión y con una tarea bien concreta. Momento decisivo que señala en la película el fin de la primera parte; a partir del cual, Yasumoto tendrá que actuar arriesgando su nueva identidad.

Y para que pueda salir airoso de la tarea que asume debe aún perseverar, no ceder frente a las dificultades que se le opongan. Vuelve a inscribirse así en el texto uno de los aspectos fundamentales del legado de Kurosawa: la importancia que otorga a la tenacidad, a la perseverancia, a la obstinación. Muchas de sus películas lo incluyen. En *El ángel borracho* (1948), por ejemplo, el doctor Sanada, un claro precedente del doctor Barbarroja, lo verbaliza explícitamente: “la voluntad -dice- es lo más importante, puede curarlo todo”. Característica primordial de sus héroes, la perseverancia los singulariza. Y esta es la conclusiva enseñanza que Yasumoto recibe en la breve pero sustancial escena en la que Barbarroja le muestra toda su paciencia a la hora de conseguir que la renuente Otoyo tome su medicina.

Con esta nueva disposición ante lo real, conoce, entonces, la verdadera razón de su estancia en el hospital: no fue por sugerencia del doctor Amano, el médico del gobernador y padre de la chica que lo traicionó, por lo que su padre accedió a enviarlo como interno durante una temporada, sino por indicación del propio Barbarroja, quien, al conocer su historia, le pareció lo más adecuado. Información sorprendente que si algo sugiere es que acaso también Barbarroja tuvo en el pasado una desgraciada historia de amor. Sea como sea, a Yasumoto le conmueve de tal manera que no puede por menos que avergonzarse y reconocer su petulancia y egoísmo. Con ello se culmina el proceso de despojamiento de su personalidad. La dolencia que le obliga a guardar cama durante unos días funciona, a la manera de un catártico rito de paso, como la purga de una actitud previa, es decir, como la superación de las representaciones imaginarias con las que ninguneaba a lo real. Una vez superadas se habrá consumado el tránsito hacia la madurez, su metamorfosis personal. También, claro, habrá conseguido el éxito en la misión encomenda-



da, pues no en vano, la pequeña Otoyoy ha sido quien lo ha cuidado con abnegación. Las directrices del maestro han producido sus efectos. El empeñamiento en la persecución del logro revela todo su sentido. O mejor dicho, se desvela que el sentido es básicamente cuestión de voluntad; de obstinación, una vez definida la tarea.

Llegados a este punto se hace preciso evocar la importancia que adquiere en el texto la presencia de la mujer. Ya hemos señalado cómo el personaje de "la mantis", cuya descarada y voraz sexualidad encarna la versión loca del goce, intriga a Yasumoto y contribuye a retenerlo en el hospital. Asimismo nos hemos detenido en las historias de amor de Rokusuke y Asahachi, en las que juega un papel decisivo la mujer como transgresora de su compromiso. A ellas podríamos añadir a la diabólica patrona del prostíbulo. Y también a Osugi, la enfermera secretamente enamorada del doctor Handayu Mori, además del resto de las empleadas del hospital. Sin olvidar por supuesto a la pequeña Otoyoy, a la madre de Yasumoto, ni a la joven y perseverante Masae.



No es en absoluto frecuente encontrar en las películas de Kurosawa tal abanico de figuras femeninas; por lo general, la mujer ocupa en ellas un lugar subsidiario, muy raras veces protagonista. Sin embargo aquí, en *Barbarroja*, incorpora una serie de mujeres en muy diferentes situaciones sociales, que inscriben en el texto la potencia de lo pulsional que debe ser canalizada. De entre todas estas figuras sobresale progresivamente la joven Masae, a quien Yasumoto rehuye, pero con quien acaba comprometiéndose en matrimonio.

A través de ella se nos informa de un aspecto decisivo del relato, al que subyace una característica propia de la idiosincrasia japonesa, sus códigos morales: la necesidad de otorgar perdón por una ofensa recibida para que pueda restablecerse la norma. En este caso, Chigusa, la antigua novia de Yasumoto, le ofendió al romper su compromiso, razón por la cual tuvo que presentarse en el hospital. Y la reiterada presencia de Masae tiene que ver con la demanda de ese perdón, aunque también como objeto de deseo vinculado con la tarea, casi a la espera de que se cumpla. En relación con ésta, precisamente, Masae aparece tres veces: en la primera se nos informa sólo de que es la hermana de Chigusa; en la segunda se nos dice que lo que quiere es saber si, por fin, Yasumoto ha perdonado la ofensa que se le causó; y la tercera le sugiere la conveniencia de visitar a la madre debido a que ha estado enferma. En ninguna de las tres, Yasumoto interrumpe su tarea. Pero, cuando, por último, va a visitar a la madre, ésta le sugiere que se case con Masae, al fin y al cabo es joven y hermosa.



Pero más allá de esta estructuración de la presencia de Masae en la narración, lo que de verdad cuenta es que, en efecto, Yasumoto se compromete con ella en matrimonio y lo hace, claro, mediante una ceremonia. Pero una ceremonia que es a la vez canónica y atípica. Canónica porque se corresponde con la tradición, a partir de ese antiguo saber que confiere al acto su dignidad y lo colma de sentido; y atípica porque algo inesperado irrumpe en sus prolegómenos y la determina: el novio quiere hablar, quiere, en suma, decir quién es; o sea, dicho de otro modo, quiere afirmar su individualidad, aunque hacerlo contravenga la norma. Entonces, seguro como está de que ya no aspira a ser el médico del Shogun, afirma que para que pueda celebrarse la ceremonia debe prometersele el respeto hacia la tarea que ha decidido asumir, y que no es otra que permanecer como médico en el hospital de los menesterosos pese a que ello no le proporcione ni comodidades ni privilegios. Lo que sus palabras esclarecen es que ya no considera ser el que era, sino que la experiencia en el hospital le ha revelado un nuevo ethos, el de una vida ascética, con la que quiere ser consecuente. Y que esta nueva forma de existencia es la que debe asumir la mujer mediante una promesa. Sólo así la ceremonia podrá celebrarse y alcanzar su pleno sentido. Una vez que Masae asiente y promete se celebra el rito que compendia el perdón de Yasumoto a Chigusa y el compromiso matrimonial con Masae. De esta manera, extremadamente formalizada mediante la simetría, que imprime una gran solemnidad, pasado y futuro se entrelazan simbólicamente. También podría decirse que tradición y modernidad se aúnan y subsumen en una nueva síntesis.

Por si no fuera suficiente, la última y breve secuencia que clausura la película reitera el gesto autoafirmativo. Pese a la oposición que le expresa su maestro, Yasumoto no cede en su elección. El conocimiento adquirido en el hospital, facilitado por las enseñanzas (las tecnologías diría Foucault) de Barbarroja, ha sido decisivo para su transformación. Pero ahora, una vez elegida la nueva forma de vida, sólo a él corresponde definir la propia conducta. Las últimas palabras que dirige a quien ha sabido mostrarle el camino -“Lo averiguaré por mí mismo”- hacen de la libertad, la condición, el criterio y el medio de la nueva ética para sus acciones. A la elección de Yasumoto bien puede llamársele una “estética de la existencia” cuya cifra no es otra que lo sublime.





Luis Marco