

La verdad como lugar vacío de la transgresión

Lectura textual de *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*¹

LORENZO TORRES

Universidad Rey Juan Carlos. INFOCENT

The Truth as an Empty Place for Transgression. A Textual Reading of *Men Who Tread on the Tiger's Tail*

Abstract

Through a textual reading of one of the least known films directed by Kurosawa, *Tora No o Wo Fumu Otokotachi* (1945) (*Men Who Tread on the Tiger's Tail*), we focus on the way Kurosawa deals with the concept of Truth in his cinema. To this aim, we use three key elements: (1) some data from Kurosawa's biography; (2) the tragic historical episode (i.e. the occupation of Japan by the United States army) during which the film was shot; and (3) the plays of the traditional Japanese theatre (*Noh* and *Kabuki*) the movie script is based on. In the aforementioned film, the director shows all sorts of transgression that tarnish all above elements. However, Kurosawa in no way does so to put forward a relativistic concept of truth. On the contrary, the concept of truth Kurosawa suggests is that one whose symbolic horizon goes through the void by means of the word, just at the point at which the word protects us from the real.

Key words: Kurosawa. Censorship. Truth. Truth theory. *Noh* theatre.

Resumen

Mediante el análisis textual de uno de los filmes más desconocidos de Kurosawa, *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*, analizamos cómo éste trata el concepto de verdad en su cine. Para ello cruzamos el film con tres elementos clave: 1) Algunos datos de su biografía; 2) el trágico momento histórico de la ocupación norteamericana en el que se realizó el film; y 3) las obras teatrales del teatro tradicional japonés (*Noh* y *Kabuki*) en las que está basado el guión. Kurosawa muestra en el film todo tipo de transgresiones que salpican a esos tres elementos; pero para proponernos un concepto de verdad nada relativo. Una verdad, pues, cuyo horizonte simbólico atraviesa el vacío mediante la palabra, justo dónde ésta protege de lo real.

Palabras clave: Kurosawa. Censura. Verdad. Teoría de la Verdad. Teatro *Noh*.

Uno de los temas recurrentes en la cinematografía de Akira Kurosawa tiene que ver con la *verdad* como concepto. El ejemplo más conocido y que más estudios ha generado es el de *Rashomon* (1964). En esta película, la representación de la verdad que se deduce es contradictoria y pesimista, siendo la primera película de Kurosawa que triunfa ampliamente en Occidente, precisamente, en los años en que la filosofía y la cultura de la deconstrucción empiezan a tomar relevancia en Europa.

¹ Esta película nunca llegó a estrenarse comercialmente en salas en España.

Hay, sin embargo, otras obras suyas en las que la verdad es un tema nuclear: *Rashomon* (1950), *Trono de sangre* (*Kimonosu-jo*, 1957) o *Los canallas duermen en paz* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960). De todas ellas surge la posición humanista más conocida de Kurosawa, en la que se decanta principalmente por indagar una verdad relativista; pero hay otra serie de filmes no menos poderosos en los que el concepto de verdad es mucho más denso y esperanzador: *La leyenda del gran Judo* (*Sugata Sanshiro*, 1943-45), *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, 1954) o *Barbarroja* (*Akahige*, 1965).

En esa serie se sitúa *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*, cuyo sentido de la concepción de la verdad es el polo opuesto, por ejemplo, a *Rashomon*. Quizá sea esa la razón principal por la que es una de las películas menos conocidas de Kurosawa en Occidente. Pero hay otras razones, como por ejemplo su corta duración (60 minutos escasos): no necesitaba más para contar una historia que conocen los niños japoneses como los nuestros la del Mío Cid². De ahí que Kurosawa pudiese utilizar una narrativa muy elíptica y directa, pues su público conocía perfectamente los elementos más importantes de la trama, centrándose, entonces, en cómo contar una historia sobradamente conocida, más que en sus elementos descriptivos –esto, por otra parte, le integra en esa milenaria tradición artística japonesa en la que el artista es anónimo y lo importante es el desarrollo artesanal y poético de la misma historia, como si se tratase de un brocado.

Otra de las razones del desconocimiento de este título de Kurosawa es que fue censurada durante la ocupación norteamericana y no pudo estrenarse hasta mucho después, ya en el año 1952. Quizá también porque, como hemos señalado más arriba, el peso de la verdad que encierra choca de frente con el pensamiento postmoderno occidental que precisamente empieza a surgir tras la II Guerra Mundial. Es decir, sería tan desconocida y poco estudiada porque encierra una verdad muy profunda. Una verdad, pues, con mucha trama³ y que, como en los filmes que hemos citado más arriba, se relaciona con un carácter transgresor.

La anécdota que se cuenta del héroe Yoshitsune pertenece a una antigua saga japonesa: *Heike Monogatari*⁴. En el episodio concreto que refleja la película, se representa a Yoshitsune huyendo de su malvado hermano, para lo que se ve obligado a atravesar el paso fronterizo de Ataka. Para ello, le ayuda su fiel terrateniente Benkei, el cual diri-

2 De hecho es muy interesante comprobar cómo la historia en la que se basa el film se sigue reeditando en otros formatos –señal de que encierra una gran verdad. Me refiero a la edición en 2005 (sólo en Japón) de la serie de videojuegos para la plataforma Playstation 2 *Yoshitsune Eiyuuden: The Story of Hero Yoshitsune*, nombre del protagonista de la historia.

3 Este artículo es una reelaboración de una comunicación presentada en el marco del V Congreso Internacional de Análisis Textual *Tramas de la verdad*, organizado por la Asociación Cultural Trama & Fondo y el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, durante los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2007, Valencia.

4 Existe traducción: introducción, traducción al español y notas de Carlos Rubio López de la Llave y Rumi Tami Moratalla. Versión directa del original. Madrid: Gredos, 2005 [3ª edición]. Se trata de una amplia saga épica escrita en prosa o epopeya clásica de la literatura japonesa, escrito a principios del siglo XIII y fuente de numerosas leyendas, personajes e historias que tienen en ella su origen. Su estilo está impregnado de su carácter oral.

ge un grupo de seis fieles samuráis disfrazados de monjes budistas para la ocasión.

Pero en el paso de Ataka están avisados. Benkei, sensatamente, quiere atravesarlo sin violencia por la diferencia de número. Para ello deciden disfrazar a su señor Yoshitsune de porteador, e intentan pasar simulando que buscan donaciones para un templo en reparación.

Justo antes de llegar a Ataka se les une un pícaro interpretado por el famoso actor cómico Enoken (una especie de Alfredo Landa o Jerry Lewis japonés) al que emplean también de porteador.

En la frontera, la guarnición está vigilada por el capitán Yorimoto y gestionada por el magistrado Togashi. El primero es desconfiado y estricto. El segundo es más compasivo y empático. Desde el principio, y aunque éste último parece saber en todo momento que se trata del clan de Yoshitsune, surge una corriente de afinidad entre él y el fiel Benkei. Pero para Togashi no es tan fácil dejarles pasar, sobre todo, teniendo en cuenta la desconfianza de Yorimoto. Por ello, improvisa sobre la marcha: para reforzar la idea de que son auténticos monjes, le propone a Benkei que lea la lista de donaciones o *Kanjincho*. Y así lo hará Benkei... pero leerá un pergamino vacío.

La lectura es convincente y Togashi les deja marchar. Pero Yorimoto, que ha estado a punto de descubrir el engaño, sigue desconfiando. Además, cree reconocer en uno de los porteadores a Yoshitsune.

Benkei vuelve a improvisar y, rompiendo todas las reglas del samurái, empieza a golpear a su señor para hacer ver que no le importa nada ese porteador. Pero Enoken, de manera espontánea, detiene el brazo de Benkei: ese gesto, el más inverosímil, es el que salva al grupo, pues sería impensable que un porteador detuviese la mano de un samurái...

Togashi finalmente manda dejarles marchar. Éste, comprendiendo lo difícil que deber haber sido para Benkei golpear a su señor, pese a haberle salvado, le manda posteriormente unos mensajeros con *saké* para aligerar su aflicción: Benkei recibe el perdón de su señor, llora, quizá por primera vez en su vida, se emborracha y baila.

De la intertextualidad de lo semiótico al inconsciente de lo real

El guión de la película se basa en una adaptación bastante fiel de dos obras de teatro tradicional japonés. La más antigua, proveniente del *Noh*, llamada *Ataka*; y una más reciente, *Kanjinchō*, ésta de género *Kabuki*.

Kurosawa terminó la película justo al finalizar la II Guerra Mundial, con la ocupación norteamericana. Momento crítico, por lo tanto, en la historia del Japón, en el que cualquier película tenía que pasar dos filtros, el de la propia censura japonesa –impuesta allí desde los orígenes del cine– y el de la norteamericana. Así, mientras que las Fuerzas de Ocupación la tildaban de profeudalista, las autoridades japonesas afirmaban que era irreverente con la religión y carente de patriotismo.

En la autobiografía de Kurosawa encontramos un capítulo dedicado en exclusiva a *Los hombres que...*, en el que se detalla el momento en el que éste acude conminado al comité japonés de censura que trataba su película:

Arremetieron contra mí con un interrogatorio vengativo: "¿Tú sabes qué es esta película? Es una distorsión de una de las obras del gran clásico japonés *Kabuki*, *Kanjinchō*, es una burla de ese clásico".

No estoy exagerando lo que dijeron. Esa fue la frase, palabra por palabra. Aunque lo quisiera olvidar, no puedo. Mi respuesta fue la siguiente: "Dicen que es una distorsión de la obra *Kabuki Kanjinchō*, pero yo creo que ya la misma obra *Kabuki* es una distorsión de la obra *Noh*, *Ataka* [...] Además, aunque se me diga que mi película es una burla del clásico *Kabuki*, sin lugar a dudas que no era esa mi intención, ni tampoco entiendo qué aspectos de mi película se puede decir que ridiculizan la obra. Me gustaría que me explicasen exactamente con detalles concretos dónde aparece tal burla".⁵

⁵ KUROSAWA, Akira (2006). *Autobiografía (o algo parecido)*, Madrid: Fundamentos, (3ª ed.), pp. 220-221.

⁶ Cfr. II parte, Teoría del Relato, GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2008). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones.

El carácter de Kurosawa, cómo él mismo se define en su autobiografía, era rebelde, inconformista y muy influenciado por su hermano que le precedía en edad. Un Kurosawa, entonces, en plenitud –en este momento tenía 35 años– enfrentándose al comité de censura militar de forma rebelde y valiente, y transgrediendo los límites sociales de la cortesía japonesa. Esto tiene que ver con lo que analizamos aquí: cómo la materia o trama que conforma la verdad de esta película tiene que ver con la transgresión. Con una transgresión, además, que surge a partir del concepto oriental de vacío, que no debemos confundir con el vacío de la postmodernidad occidental, pues el primero es un vacío lleno de sentido. Un vacío sobre el que, siguiendo a Jesús González Requena en su Teoría del Relato, puede verse una promesa⁶.

Kurosawa recuerda una anécdota muy rica que aparentemente no guarda relación con la película⁷: al volver en tren a Tokio, tras haber sido evacuado, su padre le da un pesado saco de arroz pensando en su mujer embarazada. Un soldado quiere subir a toda costa pese a que el tren está repleto a rebosar, y es por ello increpado por una mujer, ante lo que el soldado solo sabe callar, avergonzado. Este incidente hace pensar a Kurosawa que Japón ya ha perdido la guerra. Aquí se dan varios elementos que recuerdan a la trama de nuestro film; por ejemplo, el hecho de convertirse él mismo en porteador –como Enoken y Yoshitsune–, y con una carga que se supone alimentaría y salvaría a su esposa en tiempos de guerra –como el pergamino salva al grupo–; pero también el hecho de que el soldado quede ridiculizado por una mujer –como Benkei siente ridículo y vergüenza al tener que golpear a su señor, el cual, como veremos, aparece transgresoramente caracterizado del lado de lo femenino.

7 Kurosawa, *ibíd.*

Y, sobre todo, en esta anécdota está el hecho de cómo Kurosawa presencia un acto de violencia verbal; pero ante el cual el soldado no responde con más violencia. Del mismo modo, Enoken intenta impedir la violencia inevitable de Benkei.

La anécdota acaba cuando Kurosawa llega exhausto a su casa; pero antes se sienta en las escaleras de la entrada y no puede levantarse por la pesada carga. Sin solución de continuidad, en el siguiente párrafo de su autobiografía empieza a hablar de *Los hombres que...*⁸.

8 Kurosawa, *id.*, pp. 140-141.

Fue su hermano mayor el que le aficionó al cine, pues éste fue *benshi* mucho antes de que Kurosawa tan solo pensase en dedicarse al cine. Los *benshis* trabajaban en las salas de cine como narradores en directo de todas las películas mudas que se exhibían en Japón, convirtiéndose en auténticas estrellas. Su existencia tiene que ver, asimismo, con figuras parecidas del teatro *Noh* y *Kabuki* e influyeron decisivamente en la recepción del cine en el público japonés, pues no sólo leían los intertítulos y ponían voz a los personajes, sino que comentaban las secuencias o aclaraban momentos confusos. Además, los *benshis* solían improvisar y cambiar el sentido de las películas.

De alguna manera, como el héroe Benkei, el hermano de Akira se enfrentaba también a un pergamino en blanco reconvertido en pantalla que, aún sin estar vacía, se esperaba que llenase de palabras, cuantas más, mejor; y convertirse así en una estrella. En este sentido, lo más dramático es que con la llegada del sonoro se suicidó al quedarse sin trabajo. Sólo

unos años más tarde Akira entraría en el mundo del cine; pero ya su inconsciente habría quedado marcado por estas experiencias.

Verdad lógica vs. Verdad simbólica



Togashi, sabiendo que el capitán Yorimoto sospecha, intenta dar cobertura al grupo: le pide a Benkei que le lea la lista de donaciones, hecho que puede verificar su historia. Benkei reflexiona un momento y le pide a Enoken que le traiga el cesto.

Hasta este punto de la historia ha imperado una verdad lógica o pragmática, en el sentido de que el magistrado les detiene porque busca a seis samuráis disfrazados de monjes. Benkei, continuando esa verdad lógica, contesta que, siguiendo esa lógica, no deberían detener a unos monjes auténticos como ellos. Por lo que se trataría de demostrar eso, que son *monjes de verdad*. Justo en este momento en el que la verdad lógica parece imperar, irrumpe Enoken que va a introducir el toque justo de comedia para que esa verdad lógica empiece a tambalearse y comience a tomar forma otro tipo de verdad.

Retomemos un momento la conversación de Kurosawa con el comité de censura:

Todos los censores se quedaron en silencio por un largo rato. Al final uno de ellos respondió: "El mero hecho de que haya incluido al cómico Enoken en *Kanjincho* es un acto de burla". Mi respuesta fue: "Bueno, eso es muy extraño. Enoken es un gran cómico. Si lo que están diciendo es que por el mero hecho de que actúe en esta película es una afrenta al *Kabuki*, entonces están difamando a su talento ¿Están diciendo que la comedia es una forma menor de la tragedia? ¿Están diciendo que los cómicos son menos actores que los trágicos? Don Quijote tiene un compañero que se llama Sancho Panza; ¿qué tiene de malo que el maestro Yoshitsune y sus seguidores lleven a Enoken de mozo y que el personaje resulte ser una figura cómica?"⁹

⁹ Ibíd.

En la película sabemos, por su mirada, que Togashi quiere dejar pasar al grupo; pero necesita algo más para convencer al jefe del destacamento de la frontera.



Enoken señala hacia el objeto de la transgresión. Gesto que viene reforzado en el siguiente plano por las diagonales que dibujan las lanzas amenazantes de los soldados; pero, ¿adónde señalan, hacia el cesto o hacia Yoshitsune disfrazado?

En un claro montaje de atracciones por corte, los monjes-samuráis quedan enfrentados a Togashi y Yorimoto; pero lo importante es lo que no se muestra: un espacio vacío fuera de campo que se acaba de crear en medio de los dos grupos. Pero nada más crearlo, Kurosawa rompe su propia regla y desvela ese campo vacío con una panorámica que va desde Togashi hasta Enoken y Benkei. No es una transgresión en balde: nos muestra el arma salvadora que se esconde en el cesto: no tanto la armadura del general Yoshitsune, sino el pergamino.

Por cierto, que ni aquí ni en las obras de teatro se explica qué hace un pergamino vacío en el cesto, lo que le convierte en un elemento carente de toda lógica y nos aleja, de nuevo, de una verdad pragmática o cohe-

rente –que se suele creer implícita en el cine clásico. De alguna manera, ese pergamino es el horizonte de vacío simbólico que espera al héroe. En este caso, además, le facilita su tarea a modo de arma; pero no mágicamente, sino jugándose la vida en ello.



Los gestos de Enoken denotan la importancia de la armadura y del pergamino en blanco. Pero es todavía más interesante el movimiento de ojos de Togashi: parece comprender la treta y con un movimiento conmina a Enoken a que se retire. Éste entiende y se retira. Todo ello supone una nueva transgresión de Kurosawa respecto de las obras teatrales, pues como recuerda Kenneth Yasuda, asumir una corriente de simpatía oculta del comandante de la frontera por Yoshitsune vulgarizaría el concepto *Noh* de la obra. Sin embargo, como sigue afirmando, la camaradería amistosa entre ambos que se muestra en la sección de cierre seguiría representando un problema¹⁰. Yasuda se refiere al segmento final del film en el que Togashi agasaja a Benkei. Su posición sería interpretar ese gesto como un reconocimiento entre personajes en el que el sentimiento imperante sería el reconocimiento del honor antes que la amistad entre ambos –el honor que puede haber quedado en entredicho al tener Benkei que mentir y pegar a su señor y el propio honor de Togashi al dejar pasar los monjes, incumpliendo así su deber con su gobernador.



¹⁰ Yasuda, Kenneth (1972): *The Dramatic Structure of Ataka, a Noh Play*, Sophia University: Monumenta Nipponica, Vol. 27, No. 4. (Winter, 1972), pp. 370-371.

Yasuda explica este hipotético hecho de *vulgarización* del *Noh* recordándonos que esta estilizada forma teatral no es tan sólo el despliegue de una trama, pues

No está destinado a contar una historia, sino a contar lo que la historia está contando –es decir, la naturaleza de la experiencia que la historia transmite. El uso de materiales o personajes bien conocidos desahoga, en cierto sentido, al autor de la necesidad de desarrollar una historia trama, o un personaje, o un sistema de motivaciones, liberándole de explotar el material por sus otros valores. Por consiguiente, la tensión, el suspense y el significado pueden venir de otras fuentes aparte de la curiosidad o la expectativa al desenlace de los eventos.¹¹

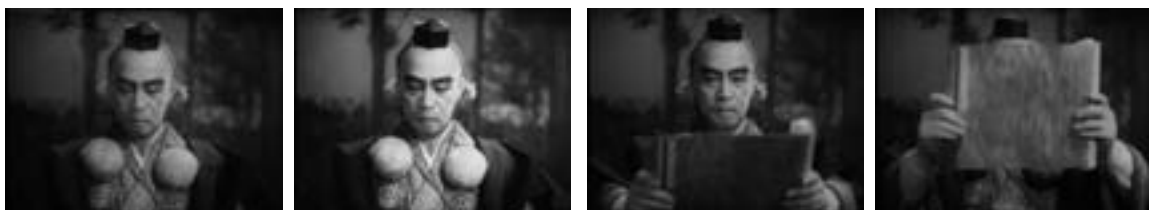
11 Traducción del autor. *Ibíd.*



Enoken ya no vuelve a su sitio. Ha contactado visualmente con el magistrado y porta, como si llevase una gran carga, la prueba de que se trata del héroe Yoshitsune. Enoken queda situado en el centro de la escena –en ese lugar vacío que había conformado y transgredido Kurosawa, y nosotros con él. Vale decir que Enoken sitúa en el centro de ese espacio un enfrentamiento entre la verdad lógica y una verdad que podemos denominar *simbólica* que empieza a surgir ahora.



En este sentido, las imágenes parecen decir: "lo que hay en este pergamino tiene que ver con la armadura y la violencia que lleva implícita, pero también con lo que representa la figura disfrazada del héroe Yoshitsune y con Enoken". La cámara realiza una travelling de acercamiento sobre Yoshitsune, subrayando la importancia de esa figura que oculta su rostro bajo el sombrero de juncia.



Y de Yoshitsune se va a quien va a ser su valedor, Benkei: sus cabezas se funden por un instante en ese sombrero campesino de juncia –que analizaremos detenidamente más abajo. Por fin toma cuerpo el pergamino. Benkei lo alza tomándose su tiempo y Enoken queda perfectamente encuadrado en éste: por un instante su rostro sustituye al de Benkei gracias al marco del pergamino.



Esto crea un suspense que va a ir en aumento, no obstante, siguiendo a Yasuda, no es el suspense en sí lo que nos interesa aquí, sino más bien ver cómo es su proceso de construcción y comprobar cómo va guiando el deseo del espectador.

Para ello Kurosawa emplea una de las herramientas más simples y poderosas del cine: la gestión de la mirada del espectador. A través de la propia mirada de Enoken, pues antes de ver el pergamino vacío adoptamos su punto de vista a través de un plano semisubjetivo que compartimos con Benkei.



Se trata de un momento muy intenso, en el que la mirada de Enoken queda prendada del vacío del pergamino, con una pregnancia que sólo puede provenir de algo que tiene que ver con la dimensión de la verdad. González Requena ha teorizado sobre esta dimensión:

12 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Teoría de la verdad". *Trama y Fondo*, nº 14, Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo, 2003, p. 82. Disponible en <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.html#revista14>

Más allá de la verdad del significado de un enunciado, nos encontramos con la problemática de la verdad de su sentido.

Y ésta [...] es independiente de aquella, pues se sitúa ya no en el campo del enunciado –de su coherencia lógica o de su verdad fáctica– sino en el de la enunciación, es decir, en el ámbito del acto del lenguaje.¹²

Es decir, hay una clara diferencia entre la verdad del significado y la que tiene que ver con el sentido de los textos: ésta última depende de la acción de un sujeto comprometido con la verdad. Una acción, pues, que

en su desarrollo se acentúa: desde esta perspectiva podemos pensar la gestión de la mirada en la secuencia, como lo que vehicula el surgimiento de una verdad que tiene su sentido en una enunciación o acción muy marcada, y por ello Enoken vuelve a mirar incrédulo.



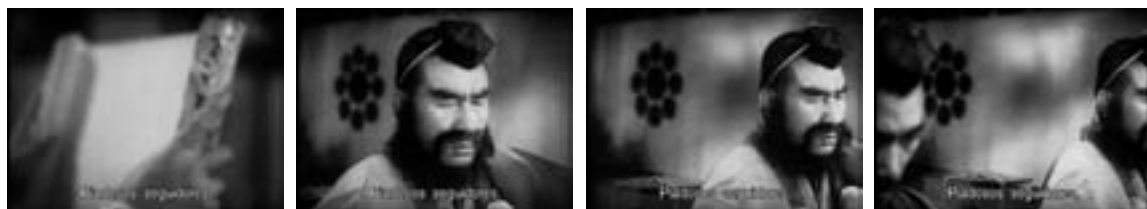
De nuevo, la Teoría de la Verdad que propone González Requena refuerza este punto cuando afirma que ese acto enunciativo de sostener una palabra localiza un campo subjetivo para la verdad:

La verdad y la mentira no residen en el enunciado, sino en la enunciación: no en el significado del primero, sino en el sentido del acto que constituye la segunda. Queda pues localizado el campo subjetivo de la verdad: el del acto que sustenta la palabra que dice.¹³

13 Ibid.

Si algo sostiene Benkei –antes que la espada de samurái– es la palabra, reforzada, como hemos visto, por el acto de enunciación de Enoken. El hecho de que la palabra se sostenga frente a un pergamino vacío todavía le enviste de más valor, pues la importancia de su discurso reside exclusivamente en el propio acto valeroso de sustentarlas y no en su contenido, que Benkei inventa o recuerda sobre la marcha.

Esta secuencia se encuentra en el centro geométrico de la película, lo que no deja de reflejar su importancia. Kurosawa, para recalcar todavía más el acto de enunciación, todavía propone otro tipo de transgresión: esta vez tiene que ver con el montaje y las reglas de un pretendido *lenguaje audiovisual*.



14 El desenfoque habría podido ayudar en un montaje transparente si el siguiente plano hubiese empezado también desenfocado.

La cámara rodea al pergamino hasta su límite transversal y, por corte, sigue con un plano cercano también en movimiento sobre el monje-samurái más fuerte. Pero este cambio de plano no respeta el buen paso contrastado de tamaños, lo que produce un salto en el montaje bastante evidente. El propio movimiento de la cámara podría haber ayudado a hacer ese paso más suave; pero ambos planos chocan en sus respectivas direcciones. El plano del pergamino es, pues, un plano del que cualquier manual de cine al uso nos diría que es técnicamente incorrecto, pues además acaba desenfocado, lo cual se podría haber evitado¹⁴. Sin embargo, con ello no se hubiese conseguido ese efecto matérico de la imagen desenfocada que nos acerca a lo real que late en el Punto de Ignición y que da sentido a la experiencia del espectador –recuérdese que en este plano se instaura también su punto de vista.

Una experiencia, pues, marcada por el peligro de muerte de Benkei si no es convincente en su intento de hacer valer su palabra. En este sentido, el pergamino que se desenfoca a medida que la cámara sobrepasa su eje, representa una experiencia de muerte hipotética –desenfoque y mal corte–, pero sin que ella llegue a desintegrar; es decir, se trata de una experiencia simbólica.

Por cierto, que tenemos ahí una de las razones fundamentales para explicar la más grave transgresión de Kurosawa respecto de las obras teatrales: la inclusión de Enoken. Como nos recuerda cierto sentido tutor¹⁵, la inclusión de Enoken vendría dada por el hecho de suavizar el mensaje bélico y de paso alegrar a las masas hundidas por la guerra. Objetaremos que, por supuesto que Enoken tiene que ver con la emoción del espectador; pero no para hacerle olvidar a éste lo que la película tiene de más intenso, sino para ayudarle a atravesar eso real, la Verdad, que representa el pergamino de una manera simbólica y transgresora.

15 PARKER, Helen S.E. (1996): «Taking traditional plots beyond the traditional theatre: Some modern versions of *Ataka/Kanjinchō*», *Japan Forum*, 8:1, London: Routledge p. 116.

Verdad, transformación y belleza

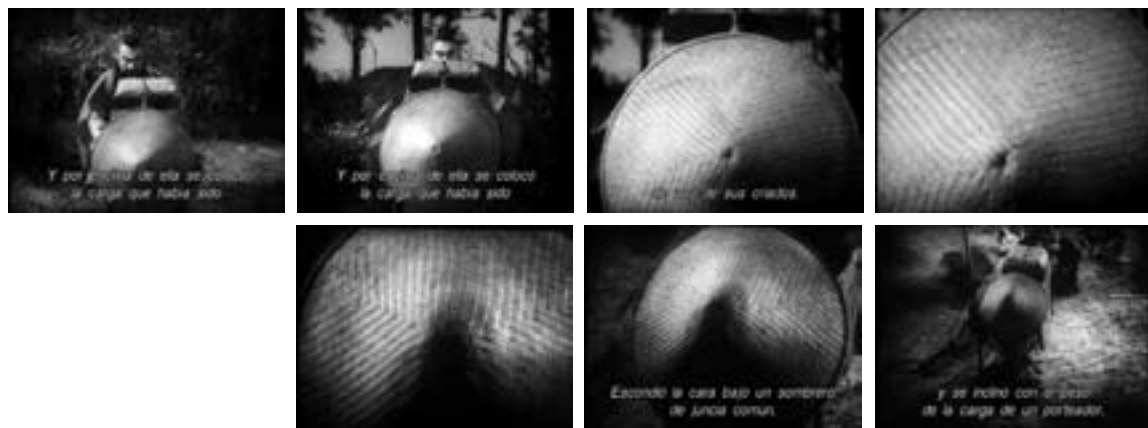
La última secuencia que vamos a analizar es más breve y sucede antes que la del pergamino; pero ambas hacen eco de una manera especial: justo cuando el general Yoshitsune se disfraza de porteador.



El fondo dibujado de pinos nos lleva al decorado tradicional de una obra de teatro *Noh*¹⁶. Esta austeridad contrasta y refuerza al tiempo el sutil plano levemente contrapicado mediante el que se muestra la transformación del héroe: encuadrándole desde atrás, sin llegar a ver su rostro, con el pelo recogido en una coleta y cortándole por la cintura; es decir, como se mostraría pudorosamente, casi en su intimidad, a una bella mujer con una configuración canónica o clásica; o, como dice la letra de la canción, en "la belleza resplandeciente de un capullo carmesí".

Para finalizar, e incidiendo en esta transformación que acabamos de analizar, los planos que continúan y finalizan esta secuencia suponen otra de esas transiciones que son técnica y virtualmente incorrectas; pero que Kurosawa introduce para dar cuenta de una experiencia muy densa, poniéndose de nuevo la tópica transparencia del relato clásico en entredicho.

16 Para profundizar en este aspecto, cfr. nuestro libro: *Primavera tardía, de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen* (+ DVD), Valladolid: Caja España, 2006.



Lo que parece que va a ser el típico corte en el que el objeto –el sombrero de juncia– tapa el cuadro para que el espectador pierda la referencia espacial y así pasar a otro lugar o punto de vista de la secuencia de manera suave, continúa, sin embargo, en el mismo ángulo perpendicular al espectador y sobre el mismo objeto; pero en el contracampo del plano precedente, convirtiéndose, así, en una transición de captación retardada, lo que de nuevo subraya el acto de enunciación.

Son instantes que pasan prácticamente desapercibidos al espectador, pero no al que realmente asiste al film clásico: el sujeto del inconsciente. Este montaje cobra todo su sentido si nos detenemos a deletrearlo: un samurái –por cierto, el único que sabemos por la obra teatral que es realmente también monje– se aproxima a su señor para coronarlo con el sombrero de porteador con el que se disfrazará –y que ayuda a salvarle la vida.

Pero no sólo eso, si nos fijamos un poco más, y lo ponemos en relación con esa ambigüedad que he señalado antes en cuanto a su parecido a una bella silueta femenina, vemos que el sombrero, al acercarse a la cámara, aparece a modo de punta convexa apuntando hacia el espectador; sin embargo, en el siguiente plano al que se pasa por un rápido fundido encadenado casi imperceptible, y gracias al juego de sombras, la punta del sombrero se convierte en cóncava, dibujando una apertura que nos lleva de vuelta a lo femenino¹⁷.

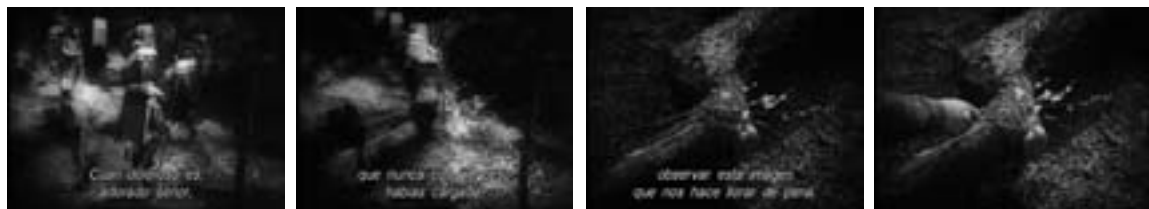
Por cierto, que este juego o transmutación lo consigue Kurosawa elidiendo el momento en el que el samurái deposita el sombrero

¹⁷ Por falta de espacio, no podemos adentrarnos en el tema de la inclusión de lo femenino; pero una aproximación muy interesante sería cruzarlo con el Freud de *Análisis terminable e interminable* (1937), allí dónde éste afirma que la "repudiación de la feminidad" es una buena forma de definir el fenómeno de la "protesta masculina" o "la lucha [del varón] contra su actitud pasiva o femenina frente a otro varón".

sobre la cabeza de su señor; así, por omisión, subraya ese momento de forma simbólica.

Esta es otra genial y transgresora idea de Kurosawa que no proviene de las obras teatrales; pues si Yoshitsune es un general heroico que se disfraza de porteador, no guarda ninguna relación lógica que la puesta en escena le coloque tanto de lado de lo femenino; pero sí tiene sentido si lo ponemos en relación a la idea de Benkei de no usar la violencia para atravesar la frontera, a cambio de hacerlo a través de una verdad transgresora, una verdad tan cercana a lo real como la violencia; pero que permite no desintegrarse en el camino. Una verdad que tiene que ver, pues, con lo femenino y con la experiencia de la belleza.

La *cola del tigre* es una frase que aparece textualmente en las obras de teatro citadas, justo al final, como ese espacio peligroso que supone el puesto fronterizo por el que pasan los protagonistas. Sin perder de vista ese significado, Kurosawa lo inscribe en las imágenes, justo en la coda de la secuencia.



El grupo parte hacia su destino mientras en un tronco caído con forma sinuosa y superficie rugosa, ha quedado la rama de cerezo que había depositado el héroe al principio de la secuencia. Un tronco que guarda cierto isomorfismo con la cola de un tigre y que, merced al fundido encadenado, el grupo parece pisar en la imagen, para enfrentarse a su destino, hacia la cabeza del tigre. Esta imagen encierra su verdad, una nada relativa, aunque sí transgresora, y como vemos, con la posibilidad de introducir la belleza en el mundo a través de esa humilde rama de cerezo dejada atrás por el héroe Yoshitsune. Belleza, no obstante, confrontada al peligro y por ello, quizá cobre sentido, ahí donde puede morir en un instante, en contacto con lo real –con lo rugoso del tronco o de la cola del tigre.

Pero la belleza también puede ser compasión, como nos muestra el gesto de Enoken al recoger la rama abandonada, la cual resuena en el lado opuesto cuando, más tarde, en la secuencia que hemos analizado más arriba, detiene el brazo de Benkei que golpea a su señor Yoshitsune.

Belleza, muerte, compasión y salvación: esa es la ecuación que nos propone Kurosawa en la que hay encerrada una verdad transgresora que, para el espectador, es intensamente emocional.