

POR QUÉ LOS CANALLAS DUERMEN EN PAZ
ÉTICA, PODER Y DERECHOS EN LA OBRA DE KUROSAWA

COLECCIÓN
CINE, DERECHO Y SOCIEDAD

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

JUAN ANTONIO GÓMEZ GARCÍA (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

EDUARDO TORRES-DULCE LIFANTE (Fiscal, Abogado y Crítico cinematográfico)

BENJAMÍN RIVAYA GARCÍA (Universidad de Oviedo)

JOSÉ LUIS MUÑOZ DE BAENA SIMÓN (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

JUAN CARLOS UTRERA GARCÍA (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

RAÚL CÉSAR CANCIO FERNÁNDEZ (Tribunal Supremo de España)

EMILIO GONZÁLEZ ROMERO (Abogado y Escritor)

JOSÉ RAMÓN NARVÁEZ HERNÁNDEZ (Red Iberoamericana de Cine y Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México)

EDDY CHÁVEZ HUANCA (Red Iberoamericana de Cine y Derecho, Pontificia Universidad Católica del Perú)

ALAN FELIPE SALAZAR MÚJICA (Universidad Andina del Cuzco, Perú)

MARTÍN AGUDELO RAMÍREZ (Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín, Colombia)

CÉSAR OLIVEROS AYA (Universidad Militar de Nueva Granada, Bogotá, Colombia)

HUMBERTO MANCILLA PLAZA (Director del Festival de Cine y Derechos Humanos *Pukañawi*, Bolivia)

JOSÉ LUIS MUÑOZ DE BAENA SIMÓN

POR QUÉ LOS CANALLAS DUERMEN EN PAZ
ÉTICA, PODER Y DERECHOS EN LA OBRA DE KUROSAWA



Sinéresis^{editorial}

1ª edición, 2019

© José Luis Muñoz de Baena Simón

© 2019, editorial Síndéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-18206-01-6

Depósito legal: M-40722-2019

Produce: Óscar Alba Ramos

Portada: Francesc Grimalt Ramón.

francescgrimlord@gmail.com

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

María y Ana descubrieron a Kurosawa junto a mí;
yo aprendí a verlo de otro modo gracias a ellas.
Ojalá que ese viaje común y hermoso, culminado en este libro,
pueda prolongarse en Lucas,
que tiene otra edad, que pertenece ya a otro mundo.
A los tres, gracias.

ÍNDICE

1. PRÓLOGO	11	6.3 La <i>exterioridad salvaje</i> : la verdad del loco	90
2. NADA ES LO QUE PARECE	15	7. EL MUNDO DE LOS DERECHOS	101
3. NATURALMENTE, UN AGNÓSTICO	17	7.1 A modo de prólogo: Dios ya no vive en palacio.....	101
3.1 <i>Silencio de Dios</i> y silencio sobre Dios ..	17	7.2 La invención del sujeto de derechos.....	104
3.2 Sobre el sentido del <i>cine religioso</i>	19	7.2.1 Un (útil) invento occidental	104
4. HUMANISMO Y OTROS EXCESOS	23	7.2.2 De lo ético a lo jurídico	104
4.1 Cómo hablar del Hombre sin saber de qué se habla	23	7.2.3 La ley, un marco demasiado flexible.....	109
4.2 Frente al Hombre, el sujeto	26	7.3 La forma burocrática del dominio	112
4.2.1 El sueño ilustrado: un mundo de sujetos	26	7.3.1 La <i>vida</i> del funcionario Watanabe.....	112
4.2.2 La pesadilla postmoderna: un mundo de consumidores	27	7.3.2 Democracia y Burocracia	114
4.2.3 Un mundo sin Dios ni sujetos... ..	29	7.4 La forma plutocrática del dominio....	119
4.2.4 Un mundo de hombres donde no aparece el Hombre	37	7.4.1 El fantasma de la Libertad	119
5. EL INFIERNO SON LOS OTROS ..	47	7.4.2 <i>Japón, S.A.</i>	120
5.1 <i>Homo homini lupus?</i>	47	7.4.3 La compasión como egoísmo....	123
5.1.1 La ausencia del sistema.....	47	7.4.4 Cuellos blancos, negocios sucios.....	127
5.1.2 Los huecos del sistema	50	7.5. Los excluidos	130
5.2 Las reglas del poder	54	7.6 La posibilidad del fin	133
5.2.1 Un mundo feudal.....	54	8. ESO QUE LLAMAMOS JUSTICIA..	
5.2.2 El <i>bushido</i> y el <i>giri</i>	57	8.1 La nostalgia del sentido	145
5.2.3 La amenaza del caos	60	8.1.1 Ética y moral	145
5.3 La emergencia del sujeto	63	8.1.2 <i>Barbarroja</i>	152
6. LA VERDAD Y SUS FORMAS.....	81	8.2 El <i>silencio de Kurosawa</i>	155
6.1 Una verdad sin dioses que la enuncien.....	81	9. LOS CANALLAS DUERMEN EN PAZ.....	165
6.2 El lugar de la verdad: <i>Rashomon</i> y <i>Escándalo</i>	84	10. FILMOGRAFÍA.....	167
		11. BIBLIOGRAFÍA.....	169

1. PRÓLOGO

Enfrentarse a la obra de un genio no es fácil; si ese genio es, además, uno de tus artistas favoritos, la cosa se pone francamente complicada. Películas como *Rashomon*, *Los siete samuráis*, *Vivir*, *Trono de Sangre* o *Ran* me han marcado tanto como aficionado al cine, que cualquier intento de escribir sobre ellas desapasionadamente me parece inútil. Frente a esa dificultad para distanciarme, surgió una de signo opuesto: la duda sobre si estaría, en otro sentido, demasiado distanciado. La pregunta fundamental es si alguien que solo conoce la cultura japonesa desde la óptica occidental puede escribir sobre ella. No creo que se trate de un escollo importante, pues me planteé la tarea, desde el primer momento, como una interpretación del cine de Kurosawa desde los esquemas y valores occidentales, que él conocía muy bien. La hermenéutica contemporánea nos ha enseñado que nadie puede hablar desde fuera de sitio alguno. Esto no podía ser una excusa para enfrentarse al trabajo desde el desconocimiento de la cultura del cineasta, lo que me llevó a manejar abundante bibliografía sobre la cultura japonesa con el fin de conocer –desde luego que en muy diferente grado– los dos referentes de su cine. Creo sinceramente que ello ha enriquecido el resultado, como podrá percibir el lector, por ejemplo, en la interpretación que proporciono sobre *Rashomon*, muy apartada del epistemologismo occidental.

Por otra parte, la pretensión no era escribir sobre el cine de Kurosawa, en general, sino sobre sus claves jurídico-políticas. Creo que la obra del director japonés se halla muy lastrada por ciertos tópicos que oscurecen su

correcto entendimiento y su valoración. Entre ellos, acaso el más irritantemente impreciso sea el que lo considera un director *humanista*, como si tan equívoco término tuviese un significado más allá del cada uno desee otorgarle; combatir ese lugar común fue uno de los motivos que me movieron a escribir este libro. Desde luego hay otros, que espero mostrar o al menos traslucir a lo largo de las páginas que siguen.

El *punto de vista* del trabajo ha supuesto un problema no pequeño (irónico si se tiene en cuenta que Kurosawa es quien más ha tratado esa cuestión en algunas de sus obras maestras). Estuve tentado de utilizar como criterio el de las películas como bloques cerrados, asignando a cada una de ellas un tema diferente; pero pronto deseché esa opción, puesto que problemas concretos como el de la verdad aparecían en más de un film (*Rashomon*, *Vivir*, *Crónica de un ser vivo*) y, a la inversa, en algunas películas son varios los temas importantes que se abordan (es el caso de *Vivir*, que trata con gran lucidez la burocracia de un Estado moderno y plantea, a la vez, un caso ejemplar de ética eudemonista). Existía otra forma, desde luego más cuestionable, de tratar los temas, dividiendo los filmes en históricos y actuales; pero esto habría supuesto desconocer el hecho de que películas ambientadas en el medievo japonés tratan cuestiones muy actuales y, a la vez, otras ambientadas en la posguerra nipona se refieren a cuestiones intemporales. Finalmente opté por tratar los grandes grupos de temas de la manera más comprensiva posible, comenzando por cuestiones muy generales, recurrentes y tópicas como el *humanismo* y pasando a otras más particulares: el estado de naturaleza, la emergencia del sujeto, la aparición de los derechos, la ver-

dad como mecanismo... El sentido común aconsejaba no presentar bloques cerrados, sino más bien sucesivas aproximaciones que van construyendo, unas sobre otras, el conjunto del trabajo, de modo que se vuelve una y otra vez sobre los materiales conforme se va aportando una visión más precisa sobre ellos. La profusión de nombres de filmes, actores, papeles y situaciones puede dificultar la lectura a quien no posea un cierto conocimiento de la obra de Kurosawa; con el fin de facilitarla, se ha adjuntado al final de cada capítulo una filmografía con las fichas técnicas de los filmes que incluye resúmenes de los argumentos y de las cuestiones más relevantes planteadas en cada filme. Deseo hacer constar que me he limitado, por decisión personal, a las películas rodadas por Kurosawa como único realizador; eso ha supuesto la exclusión de *Los que construyen el porvenir*, de 1946, que el Emperador rodó junto con Yamamoto y Sekigawa.

La óptica planteaba otra duda, no menor: qué hacer con la personalidad del genio. En este punto, Kurosawa no es de gran ayuda para el estudioso de su obra pues, en todas sus entrevistas, se percibe una gran resistencia a teorizar sobre ella¹. Quien es considerado uno de los más grandes maestros del

cine se negó casi siempre a hablar sobre sus películas más allá del puro anecdótico². Eso acabó de decidirme a dejar de lado, en lo posible, la personalidad del cineasta nipón; una obra como la suya habla por sí misma y llenarla de referencias a su autor es rendir un innecesario tributo a esa devoción por el genio tan típicamente romántica y, por lo demás, tan en boga en una época como la nuestra. Estimo, por el contrario, que el valor de la obra de arte ha de ser considerado independiente de la personalidad de quien la generó; lo contrario sería equivaldría a especular, como ciertos teóricos de la historiografía del XIX, sobre el sentido del genio, en un intento de reconstruir su psicología individual que quizá tendría sentido si este fuera un libro sobre la figura de Kurosawa y no sobre sus películas. Por cierto, escribir sobre la peripecia vital del Emperador más allá de su obra sería imposible: él mismo afirmó que Kurosawa menos cine equivalía a cero.

El lector se halla ante un texto que es, por su intención y su enfoque, por su manejo de las fuentes, académico (ojalá no sea, además, un libro para académicos), escrito desde la perspectiva filosófico-jurídica y filosófico-política: la individualidad, el derecho, la ética, la moral, el poder, aparecen en él como problemas abiertos. Es, además -debo reiterarlo-, un texto escrito por un occidental, desde perspectivas occidentales. Las referencias a la concepción japonesa del mundo y de lo jurídico en particular no han sido eludidas, puesto que resultaban de todo punto necesarias para la comprensión no

¹ D. Richie, el gran especialista estadounidense en la obra de Kurosawa, pronto se dio cuenta de esta reticencia del director a tratar temas teóricos: “Yo tenía mis hipótesis, pero a él no le interesaba la teoría. Solo le interesaba la parte práctica: cómo dotar de más calidad a sus películas, hacerlas más realistas, más precisas. Hubiera coincidido con el comentario de Picasso cuando señalaba que cuando los críticos se reunían para teorizar, los artistas lo hacían para hablar de tipos de aguarrás” (introducción a *No lo comprendo, no lo comprendo*. *Conversaciones con Akira Kurosawa*, trad. de A. Fournieles y J. J. Fournieles, intr. D. Richie, Salamanca: Confluencias, 2014, p. 12).

² Por otra parte, esa reticencia a las construcciones abstractas es tributaria en gran medida de la cultura nipona, como mostraré más adelante.

occidentalista de los temas tratados, pero sí reducidas al mínimo imprescindible para informar al lector sin distraerle. En cuanto a la manera de abordar el elemento fílmico, se ha huido (es importante aclararlo) de rastrear presencias episódicas, adscripciones convencionales, retazos de cine político, de abogados o policiaco; las claves de Kurosawa se mueven en un plano mucho más profundo y con esa perspectiva han de ser abordadas, porque su propia radicalidad hace que corten transversalmente discursos de todo tipo, más allá de los clichés de cada género. Su elusión de un discurso explícito y articulado sobre los temas tratados (el poder, los derechos, la eticidad en que todos ellos nacen y se plantean) hace mucho más interesante la tarea de abordarlos, porque supone hablar *a propósito de Kurosawa* aún más que *sobre él*.

Este texto tiene, contra mi voluntad, una larga historia. Fue presentado, hace unos trece años, a una editorial cordobesa que deseaba comenzar una línea de textos sobre cine; persona dotada de más desparpajo que seriedad, el editor nunca contestó y el libro durmió el sueño de los justos durante más de un decenio. La frivolidad y la mala educación ajenas son a veces nuestras mejores aliadas: al retomarlo en 2018, gracias a la amable invitación de Manuel Lázaro, de Sínderesis, repasé el texto y ello me permitió rectificar muchos planteamientos en los que ya no me reconocía, lo que posiblemente lo haya mejorado.

Es, además, el resultado de un proceso en el cual han colaborado muchas personas y es de justicia reconocerlo. Juan Antonio Gómez, siempre presente cuando de cine se trata, apoyó en los momentos de incertidumbre con su amistad y buen criterio; qui-

so la casualidad que su libro sobre Lang haya pasado por la misma circunstancia que el mío, resuelta felizmente en la misma editorial y colección. Benjamín Rivaya, el pionero de los estudios sobre derecho y cine en este país, ha sido siempre un referente muy valioso. Felipe Blanco, otro enamorado de la cultura japonesa, me proporcionó acceso a una bibliografía crucial, que solo yo sé hasta qué punto ha modificado el sentido del texto. La Filmoteca Nacional me permitió visionar *Escándalo* antes de su distribución en los quioscos y trabajé muy cómodamente en su biblioteca; no puedo sino agradecer a Breixo Viejo, siempre encantador, la amabilidad de que hizo gala conmigo y las facilidades que me dio. La mediateca de la UNED (ahora convertida, con neoliberal criterio, en un supermercado de películas donde solo faltan los carritos) me prestó muchos filmes durante periodos más largos de lo habitual, contribuyendo a hacer mi trabajo más cómodo; imposible no agradecer la colaboración de M^a. Victoria de Lucio y de su estupendo personal (Fernando, Álvaro, Manoli) en este y otros muchos proyectos relacionados con el cine desde hace casi veinte años. Óscar Alba me contagió la pasión que pone siempre en su trabajo editorial; Francesc Grimalt me deparó el honor de merecer un dibujo suyo para la portada. Varios amigos, tanto del Departamento de Filosofía Jurídica de la UNED como ajenos a ella, leyeron el manuscrito y me transmitieron sus criterios. José María Santos, que me ayudó con sus estupendos guiones a realizar una serie sobre Kurosawa para la televisión de la UNED, refrescó mi punto de vista sobre el maestro nipón.



2. NADA ES LO QUE PARECE

Los siete samuráis (1954)

La música de Hayasaka llena la escena de solemnidad. El viento, ese elemento fundamental en el cine de Kurosawa que en ocasiones como esta parece un personaje más, sopla con fuerza. Los tres hombres, de espaldas y en posición similar a la de firmes, contemplan el campo de tumbas que se yergue ante ellos; el jefe de la partida se sitúa en el centro, lo que refuerza su jerarquía. La composición de la escena es impresionante: el trío de figuras solitarias organiza el campo en líneas verticales equidistantes y llena a la vez el tercio inferior de la escena. Más arriba de las cabezas, una segunda franja horizontal ocupa el siguiente tercio, llenándolo con catorce montículos bajo los cuales yacen otros tantos campesinos muertos en defensa de su libertad. En el último tercio, más estrecho y tras el cual emerge un cielo limpio que ha ahuyentado las nubes del día anterior, cuatro tumbas: las de los samuráis caídos. En todas ellas hay clavados sables, enhiestos y solemnes como mástiles de bandera. Sus tres compañeros supervivientes han entrado en la escena levemente girados hacia la derecha, ocupados en escuchar los cánticos con que en el pueblo se celebra la victoria; a los pocos segundos se giran para mirar

hacia el frente, como si temieran restar solemnidad a una escena que parece pensada en esos términos. Pero la composición hierática que aguardamos no va a producirse: varias muchachas vestidas de fiesta, portando brotes de arroz, cruzan de pronto tras ellos. Su irrupción (fugaz, bellísima, con la precisión ondulante de un ballet) acaba con nuestra expectativa de presenciar una escena realmente épica, pues el samurái más joven reconoce en la última de ellas a la chica que desea y se marcha con ella. El comandante de esa partida legendaria que ha salvado al pueblo, Kanbei, con aspecto cabizbajo, pronuncia una última frase: Otra vez hemos sido derrotados. Son los campesinos quienes han ganado, no nosotros. La cámara vuelve unos segundos a las tumbas azotadas por el viento y funde en negro.

La composición que hemos visto tiene vocación piramidal, pero su perfección geométrica estaba ya truncada desde el comienzo: falta el estandarte que tremolaba ante las tumbas y que a su vez resumía icónicamente el nombre del pueblo y las figuras de los guerreros. Lo han retirado, carece de sentido tras la conclusión de la lucha. Con su ausencia desaparece también el ámbito simbólico que hacía posible una acción común, que suspendía las distinciones entre samuráis y campesinos para convertirlos a todos en combatientes frente a la amenaza común de los bandidos. Pero los símbolos permanecen, aunque radicalmente alterados, pues ahora los guerreros supervivientes ocupan la base. No hay un sitio para ellos, carecen de un lugar propio en la fiesta que se avecina. Eso nos sitúa ante la esencial asimetría de la situación: los campesinos han sido capaces de luchar pero los guerreros, salvo el más joven, no pueden, quieren ni deben comportarse como campesinos. Un samurái ha de morir para alcanzar lo más alto; por eso los vencedores no tienen nada, ni gloria (el lenguaje de la gloria solo lo hablan los guerreros y su gesta carece de testigos), ni dinero

(lucharon a cambio de arroz), ni futuro. Su generosidad, su altura de miras, ha sido su ruina.



Hay aquí una superposición de paradojas que se muestra sin apenas palabras, a través de un lenguaje fílmico poderoso y sutil. Los grandes maestros suelen ser concisos, desdeñan la evidencia y el discurso pedagógico; Kurosawa en sus obras maestras no es una excepción. Buena parte del público actual parece haber reconocido su talento: en un mundo donde la banalidad triunfa de manera absoluta, sus películas (como las de Ozu, Mizoguchi, Naruse o Kobayashi) se muestran desde hace más de un decenio en los estantes de los centros comerciales y las plataformas de exhibición de cine de calidad. Si hubiera que explicar a quienes aún lo miran con recelo y lo califican como lento, pesado o ajeno a la sensibilidad occidental, el motivo de que el gran cine japonés de los cincuenta y sesenta se halle entre los mejores del mundo, la respuesta sería muy sencilla: porque supo contar como ninguno historias localistas haciéndolas universales.

Fiel a esa convicción, este texto pretende mostrar el complejo mundo de un hombre genial, incluido de modo unánime entre los cineastas más grandes de la historia del cine³, que vivió el tránsito

³ Las clasificaciones que menudean en los ámbitos cinematográficos suelen olvidar algo fundamental: el criterio. Kurosawa, por ejemplo, no es el mejor cuando trata la figura femenina (quizá lo sea Mizoguchi, quizá

de una forma de vida a otra completamente distinta y lo narró con imágenes hermosas y plenas de sentido. Agotar las claves de ese mundo, su desconocida potencia simbólica, sería pretensión casi imposible; me centraré, desde una perspectiva teórica, en lo que atañe al poder, la justicia y el derecho, casi omnipresentes en su obra.

Si la obra del director japonés es universal, se debe a que apela, como el derecho mismo, a la esperanza de evitar la barbarie. Pero Kurosawa, además, suele hacerlo honradamente, sin invocar discursos tramposos ni poner en manos de los dioses, ocultos o no, un destino que es solamente nuestro. Un mundo como el que vivimos está en condiciones de entenderlo: durante los últimos dos siglos y medio hemos sobrevivido a Dios, la diosa Razón, la Nación, el superhombre, la dictadura del proletariado, el positivismo, la guerra fría... Incluso ahora intentamos sobrevivir a los fundamentalistas, los neoliberales y los neocon, pero seguimos enfrentados a la interminable tarea de sobreponernos a nuestra propia estupidez. La obra de Kurosawa no nos ayudará a hacerlo, pero sí a no engañarnos con respecto al sentido de esa lucha. En el peor de los casos, eso no es poco.

Cukor, quizá no importe), aunque pocos le discutirían el número uno como creador de imágenes. La cuestión es si hay un *metacriterio* y cómo sustraerlo a un manejo arbitrario, subjetivo, de mera suma o agregación de puntuaciones obtenidas con cada uno de los múltiples criterios posibles. Creo que no. Con todo, aun privados de ese elemento delimitador del juicio, los *rankings* lo dejan siempre en lo más alto. Dos botones como muestra: Francis Ford Coppola, uno de sus mayores admiradores, afirma que mientras la mayoría de los grandes cineastas tiene en su haber una o dos obras maestras, Kurosawa cuenta con ocho o nueve, y lo considera "...uno de los dos o tres maestros del cine contemporáneo"; John Boorman lo eleva hasta el número uno y se preocupa de dejarlo bien claro: "Kurosawa es Dios" (Tassone, *Akira Kurosawa*. Firenze: Il Castoro, 1994, pp. 144 y ss.).