

Aproximación a una poética de la formación de Akira Kurosawa

Claritza Arlenet Peña Zerpa¹

Resumen

Hablar de una poética de formación del director japonés Akira Kurosawa implica no sólo considerar la manipulación de elementos narrativos, retóricos y estéticos sino la concepción de formación como recorrido del sujeto para alcanzar la madurez y apropiación de la cultura. El objetivo de este estudio es la descripción de dicha poética formativa. Para ello se realizó una lectura e interpretación de las películas: *La leyenda del gran judo*, *No añoro mi juventud*, *Perro Rabioso*, *Los siete samuráis* y *Barba Roja* a partir de los aportes de Barthes (1977), Brodwell y Thompson (2003), Blanco y Bueno (1980). Entre las conclusiones destacan las siguientes: cada género aún con características diferentes contienen elementos importantes de los cambios físicos y mentales de un sujeto con deseos de apropiarse de su mundo. Kurosawa traduce desde el personaje joven el surgimiento de Japón luego de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave

Poética, formación, Akira Kurosawa, cine

Abstract

Talk about a training poetic Japanese director Akira Kurosawa involves not only consider the handling of narrative elements, but the rhetorical and aesthetic conception of subject formation as a route to reach maturity and appropriation of culture. The aim of this study is the description of the poetic training. For that purpose a reading and interpretation of the films: *The legend of the great judo*, *not miss my youth*, *Mad Dog*, *Seven Samurai* and *Red Beard* from the contributions of Barthes (1977), Brodwell and Thompson (2003), Blanco and Bueno (1980). Among the conclusions the following: each genre with different characteristics still contain important elements of physical and mental changes of a subject with a desire to take over their world. Kurosawa translates from the young person the emergence of Japan after World War II.

Key words

Poetic, formation, Akira Kurosawa, cinema

Introducción

Respecto al término poética se encuentran importantes significaciones asociadas con el arte. Es común la fuerte asociación con la poesía, mientras que en otros planteamientos como el de Ugas (2005) remite a un hacer que a su vez se vincula con la producción, el pensar, saber del mundo y saber del sujeto. Pensando en lo fílmico, puede hacerse referencia a Rojas (2005) dentro de los siguientes términos: “estudio de la construcción del film en su conjunto, resulta de facto la disciplina adecuada para englobar a nivel teórico las demás” (p. 4)

La poética fílmica puede entenderse como la forma precisa de manipular los elementos narrativos, retóricos y estéticos. En los siguientes párrafos se encontrará un abordaje de la poética de Akira Kurosawa desde la identificación de algunos elementos de la narrativa y la estética observados por la autora en los filmes.

Narrativa fílmica

Akira Kurosawa parte de obras de la literatura tanto japonesa como occidental como puntos de referencia para elaborar sus guiones. Resulta pertinente aclarar que no se trata de adaptaciones, sino de versiones de las obras referenciadas lo que plantea el tema de la conciliación entre literatura y cine, debatida por autores² desde hace muchos años. A ese elemento se incorpora una lectura de acontecimientos recientes de posguerra (señalados en algunos estudios históricos) combinados con elementos del pasado.

Difícilmente se encuentren coincidencias entre la obra escrita y la fílmica pues está de por medio el acto de creación del artista, además de la dificultad de comunión entre dos lenguajes. Claramente Barthes (1977) lo expresa: “no hay relación alguna entre la <<persona>> gramatical del narrador y la <<personalidad>> (o la subjetividad) que un director de escena inyecta en su manera de presentar una historia” (p. 51). La clave para entender esta referencia y otras existentes respecto a la relación cine y literatura descansa sobre la base de la intervención del artista respecto al mundo y al uso de los lenguajes, es decir, de acuerdo a la necesidad de expresión.

Kurosawa se sirve de narrativas lineales con un diseño de personajes que desempeñan un papel causal, que, de acuerdo a Brodwell y Thompson (2003), tienen rasgos particulares y de importancia para el desarrollo de las acciones. Esto explica la ausencia de desastres naturales como parte del drama.

Con la narrativa lineal Kurosawa usa dos tipos de montaje.³ El primero de ellos es el lineal condensado resolución cuya narrativa se cumple en distintas etapas respecto a las anécdotas del personaje principal. Ejemplo de ello: *La leyenda del gran judo*, *Los siete samuráis*, *Rapsodia en el mes de agosto*. El segundo tipo de montaje es el de tiempos alterados donde aparecen escenas de pasado denominadas flash back. El flash back se identifica en *Perro Rabioso* y *Barba Roja*. En ésta última, no aparece como parte de la historia del personaje principal sino como un acercamiento al mundo de los pobres. En ambos casos no lo toma como bifurcación o fractura de la realidad al modo de Mankiewicz sino desde la causalidad del hecho. Lo presenta como un letrero de “recuerdo” que garantiza la progresión de una narración lineal (Deleuze, 1985) al tiempo que los personajes se desarrollan en evolución lineal.

La memoria a la cual recurre Kurosawa le asigna un peso significativo al pasado. No se advierte una función de futuro, aunque dentro de los diálogos finales de los personajes se encuentre su búsqueda, que supera la situación planteada. Y al remitirse constantemente en su filmografía a los jidaigeki (filmes del Japón feudal) incorpora, de acuerdo a Deleuze (1985), la función de memoria.

Siguiendo nuevamente a Barthes (1977) en la narración se advierte a un autor. Algunos prefieren referirse a ello como focalización la cual hace referencia al “foco narrativo” (quién). Kurosawa prefiere la focalización interna (el narrador dice lo que el personaje sabe) en lugar de dejar a un narrador sepa más que los personajes.

Algunas especificaciones narrativas de las películas jidaigeki y gendaigeki

Kurosawa reserva para tres películas (*La leyenda del gran judo*, *Barba Roja* y *Los siete samuráis*) el mismo esquema. La primera parte corresponde a la llegada del personaje joven

a un espacio por iniciativa propia o la de otro. En esa penetración y convivencia comienza a generarse en él (personaje masculino) una suerte de confrontaciones y revisiones de sí mismo ante lo que otros consideran comportamientos infantiles que terminan siendo objeto de reflexión para el sujeto cuando se sitúan en el mundo y en el contexto donde están.

Ya en la segunda parte incorpora el elemento amor a través de personajes femeninos, quienes se transforman gracias al contacto con el personaje masculino. El joven pasará por momentos de duda respecto a aquello en lo que se está formando. Y, finalmente, cuando actúa como adulto, a partir del patrimonio atesorado, resuelve continuar con la relación amorosa o dejarla como parte importante de su crecimiento. Respecto a este último aspecto, hay una relación directa con el rol social. Al ser practicante de judo o médico en una comunidad, el amor los fortalece, mientras que siendo un samurái entraría en juego las virtudes del bushido: la lealtad al jefe, por ejemplo.

De las jidaigeki (películas de corte histórico del Japón premoderno) es común observar un recorrido formativo en situaciones similares desde los siguientes elementos: a) comienzo de una práctica asociada a una profesión o el arte de la guerra, b) acercamiento a otro sujeto por referencia o admiración y c) asimilación y apropiación del arte o profesión a la par del cuestionamiento, aceptación y mejoramiento de sí. A este recorrido, Kurosawa le incorpora acciones como las presentadas en el siguiente cuadro.

Cuadro 1. Comparación de las acciones en las películas del género jidaigeki

<i>Leyenda del gran judo</i>	<i>Los siete samuráis</i>	<i>Barba Roja</i>
<p>Primera Parte</p> <p>1 Llegada del joven a una ciudad y búsqueda del maestro del judo, 2. Acercamiento al maestro Moon, 3. Acercamiento a Chin del Sur luego de una lucha, 4. Llamado de atención de Chin por no entender el significado del judo, 5. Nacimiento de Chee, 6.</p>	<p>Primera Parte</p> <p>1 Amenaza de los bandidos, 2. Preocupación de los campesinos 3. Búsqueda de consejo al abuelo y acuerdo de buscar a samuráis, 3. Reclutar samuráis, 4. Predisposición del pueblo ante los samuráis, 5. Llegada de los samuráis y 6. Rechazo a los samuráis, 7.</p>	<p>Primera parte</p> <p>1. Llegada del joven a la clínica, 2. Presentación de la clínica y Barba Roja, 3. Rebeldía del joven a las normas, 4. Sensibilización de Yasumoto ante los enfermos, 5. Uso del uniforme y 6. Asignación de la primera</p>

Aparición de Kuo como posible contrincante.	Búsqueda al anciano y detección de datos de la cosecha y 8. Preparación de los campesinos desde el sentido del mutualismo.	paciente.
---	--	-----------

Nota. Cuadro elaborado por la autora a partir de la revisión de las películas

Como se puede observar estas acciones permiten revisar a grandes rasgos el interés del cineasta por definir sus personajes dentro de un sentido de mutualismo y el abandono del individualismo.

De modo general se identifica la siguiente estructura narrativa para las películas del género jidaigeki que permite visualizar en cuáles condiciones se genera la formación. Cabe destacar que se trata de la misma estructura con los relatos diferentes.

1. Rótulos
2. Ubicación del contexto a partir de un PG (Plano General), un PD (Plano Detalle) de la arquitectura o la inscripción de la fecha (ubicación histórica)
3. Búsqueda de la autoridad por un motivo
4. Primer encuentro con la autoridad
5. Incorporación a las actividades donde la autoridad se desenvuelve
6. Situaciones de adaptación
7. Identificación de comportamientos infantiles
8. Inicio del recorrido formativo y de apropiación
9. Manifestaciones de madurez y bagaje de apropiaciones
10. El amor como activo a la formación
11. Reconocimiento del hombre maduro
12. Despedida
13. Rótulos

En películas del género gendaijeki (películas del Japón moderno) hay una diferenciación respecto a las jidaigeki. La estructura narrativa ya no se despliega en partes diferenciadas, sino que el desarrollo de las acciones se produce en función de una problemática originada

por un sujeto (personaje joven o adulto) quien entra de forma azarosa, o esperada, en relación con otro, mayor que él o menor que ella. Específicamente, éste segundo caso corresponde a *Rapsodia en el mes de agosto* donde la abuela al encontrarse con sus cuatro nietos se replantea su posición respecto a la familia y a los hechos vividos tras el estallido de la bomba atómica. La combinación de dos características que han estado reservadas para personajes masculinos: la vejez y la sabiduría y que ahora con esta película las encarna una mujer, lo que le da una significación precisa. La narrativa se asume como interpretación y comprensión de un evento histórico y constituye una llamada al nosotros, para que también entren en el proceso reflexivo y de revisión de roles, es decir, a las generaciones del Japón y de USA (anteriores y posteriores a la guerra).

De modo que pudiera resumirse la narrativa de las gendaiueki desde cuatro momentos: el planteamiento de una problemática que afecta a un sujeto, luego los dilemas ante los que se enfrenta, después la reflexión de sí y por último el llamado a los otros, enmarcado en un sentido de convivencia. A partir de lo anterior se desprenden las acciones del género:

Cuadro 2. Comparación de las acciones en las películas del género gendaiueki

<i>No añoro mi juventud</i>	<i>Perro rabioso</i>	<i>Rapsodia en el mes de agosto</i>
1 Recorrido de unos estudiantes universitarios por un bosque, 2 Despido del profesor Pak (padre de Hun), 3 Lucha de los estudiantes contra el fascismo, 4 Celebración, 5. Hun opta por trabajar en lugar de estudiar, 6. Hun ama a Wild, 7 Wild y Hun se casan, 8. Wild es atarapado y muere, 9. Hun trabaja en el campo para los padres de Wild y 10. Le da un nuevo sentido a su vida.	1 Denuncia Murakami el robo de su colt, 2 Búsqueda de la mujer que estaba a su lado en el momento del robo, 3 Ubicación de vendedores de pistolas, 4 Incorporación a la investigación con Sato, 5 Identificación del primer sospechoso, 6 Identificación del culpable (Yusa) a través de un documento, 7 Ubicación de su amiga, 8 Captura de Yusa y 9. Invitación a proteger a los miembros de la sociedad.	1 Invitación a Hawái de parte de unos familiares a la abuela, 2. Ir o no a USA, 3, Presentación del Japón de la bomba atómica a los nietos, 4. Perdón tanto del japonés como del norteamericano, 5. Muerte del hermano de la abuela, 6. Aceptación total del perdón, 7. Referencia a los sucesos vividos por la abuela desde la locura, 8. Búsqueda de la abuela.

Nota. Cuadro elaborado por la autora a partir de la revisión de películas

Quizá con las acciones presentadas anteriormente se tiene una idea de qué hacen algunos personajes sin detallar si se transforman o si están sujetos a programas narrativos (aquí se hace referencia al personaje como actante). Ahora, para ver cómo es la narrativa del comienzo hasta el final hace falta la estructura y con ésta el resumen de las condiciones formuladas por el cineasta para otro tipo de películas en el que el abordaje a la idea de formación es distinto.

1. Rótulos
2. Ubicación del contexto a partir de un PG (Plano General) o PD (Plano Detalle) a la arquitectura, símbolo.
3. Presentación de una problemática de referencia familiar, profesional o social que afecta al personaje principal y a una colectividad
4. Búsqueda de abordaje de la problemática desde acciones colectivas
5. Incorporación de un personaje joven o maduro que invita a actuar de modo diferente desde la convivencia
6. Personaje principal inicia la revisión del patrimonio de formación
7. Aparición de la rebeldía o resistencia frente a lo que está por apropiarse
8. Manifestación de lo apropiado desde la madurez
9. Elección de un estilo de vida diferente
10. Rótulos

Aspectos generales del relato kurosawano a partir del relato japonés

Kurosawa conserva del relato japonés la felicidad interrumpida propia de los seres mortales. Precisamente, por esta condición se ven sacudidos los personajes principales. La orfandad, el no tener hijos, la muerte de un ser querido, entre otras situaciones, generan una especie de cataclismo que sólo es aligerado con el misticismo (llámese la participación divina, la oración o la magia). Más allá de aferrarse a ese misticismo como minimizador de problemas, el cineasta lo incorpora como parte de una tradición y deja en los personajes mayores una importante carga de invitación protética a la cual el más joven define.

Se acerca al relato japonés en cuanto a la búsqueda y desarrollo de una sabiduría contenida en las religiones y en el mensaje de los ancianos quienes son las personas maduras y con autoridad. Del confucionismo toma algunos preceptos: mejorar y corregir, buenas obras, autocontrol, observación a los sabios, escuchar las palabras, lealtad, gobierno a sí mismo (idea que coincide con Sócrates). Los incorpora no como parte de un hecho sino de acciones.

El budismo lo muestra como parte de un conjunto de prácticas a las que el japonés acude ante situaciones de: peligro, rememoración de sus antepasados y la emergencia (como paso de un estado a otro).

Pareciera encontrarse una predilección por el confucionismo y el budismo a los cuales remite como parte del desarrollo del personaje fílmico a quien hace referencia como parte de un proceso de formación (apropiación y maduración).

De la estructura del relato japonés conserva una clara diferenciación entre una situación inicial, la presentación de una dificultad y luego la superación de la misma desde referencias del budismo y confucionismo hasta llegar a una situación final.

Recursos usados en la narración de las jidaigeki y gendaigeki

La voz en off no aparece bajo la connotación de un Dios que sabe lo que sucederá, al contrario, pertenece a los personajes que están dentro de la historia y que influyen en el personaje principal. En tal sentido, el cineasta anuncia que tanto Sahachi, paciente de la clínica donde trabaja *Barba Roja* y una de las nietas de la anciana de *Rapsodia en el mes de agosto*, marcarán desde sus discursos y acciones una invitación al cambio.

La fuerza de la suavidad en la dramaturgia de la imagen y la elipsis, que por razones dramáticas y para aumentar el suspenso por un personaje o hecho, aparecen como formas de asumir u omitir la violencia, dejan al descubierto algunas características de las películas. Ya desde *Leyenda del gran judo* se advierte la delicadeza de los movimientos frente a la

lucha, mientras que en *Los siete samuráis*, aún con la descarga de violencia ante el uso de armas de fuego o flechas, no se ve la sangre sino el dolor. Y, en *Rapsodia del mes de agosto* la bomba y su estallido quedan suavizados con el uso del ojo gigante que se cierra y abre. Tanto suavizar u omitir acciones dramáticas dentro de la historia, forman parte de una experiencia en su filmografía. El cineasta opta por expresar el dolor desde lo estilizado y en lugar de magnificarlo lo reduce. Pero, ¿qué aporta la suavidad y la elipsis a su poética de formación? En principio, diseñar un recorrido formativo no tan tortuoso, ni a modo de grillos en los pies del personaje principal, sino desde condiciones que le permitan soportar la carga de elementos contradictorios. Desde esas situaciones internas, deja que aquello que le rodea sea lo más armonioso y acogedor. De allí que sea una constante la creación de un escenario donde esté lo más próximo a la naturaleza (árboles, jardines, montañas y ríos). Aún en ambientes de pobreza no deja de aparecer. Ese cruce con la naturaleza le permite descansar, desahogarse, amar y pensar. Estos verbos se mantienen incluso en aquellas películas donde al margen de la ciudad se tropiezan, al final, con un pequeño bosque dos de los personajes de *Perro Rabioso*.

Con la elipsis se les resta un poco de dolor y desesperación a los personajes. Esto se advierte en *Los siete samuráis* y *Rapsodia en el mes de agosto*. Ante la muerte de los samuráis, Kurosawa omite detalles del entierro, mientras que en la segunda película no aparece ningún recuerdo de los cadáveres de las víctimas de la bomba para profundizar la herida.

No usa el flash back en la historia del personaje que se transforma. No es de interés para el cineasta tener más detalles del pasado sino de lo que le sucede en un momento de la vida formulado en una línea presente y futuro inmediato. En consecuencia, aunque la formación se vea por un breve tiempo, queda abierta en la última escena la continuidad de seguir formándose. Ciertamente, esto tiene relación con aquellas frases tipo enigmas.

Diseño de los personajes fílmicos y la formación

Kurosawa diseña dos personajes claves en sus películas. Uno de ellos actúa, conforme a códigos y principios (así se trate de un ronin) mientras que el otro no. Esta diferenciación se da en términos de actitudes. Ahora, si se busca la relación entre ambos se encuentra la presencia de dos generaciones. De modo que de ese contacto aparecerá un cambio. En el lenguaje cinematográfico dicho cambio se traduce en performance o realización, que bajo la lectura de Blanco y Bueno (1980) se traduce con la siguiente fórmula:

$F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$ la cual implica una situación de confrontación a la atribución del héroe, es decir, el personaje central (actante) alcanza su cometido (siendo el objeto de la conjunción final el querer hacer, saber o poder).

Siguiendo con el modelo del autor aparecen dos actantes. Ayudante (permite al sujeto alcanzar el objeto) y oponente (impide al sujeto alcanzar el objeto). El objeto está dado entre el saber hacer, por ejemplo, maestro de Chee *Leyenda del gran judo* y Barba Roja, mientras que el querer hacer se puede mencionar Saam cuando aún no se ha apropiado del judo y el saber hacer encarnado en la anciana de *Rapsodia en el mes de agosto* y las tradiciones que muestra a sus nietos.

Partiendo de Blanco y Bueno (1980), y tomando en cuenta los cambios del actante, se encuentra una situación inicial y una final en las cuales se identifica el paso de una disyunción a una conjunción. Traducir esto supone, dentro de los filmes *Barba Roja*, *Leyenda del gran judo*, *Perro Rabioso*, *Los siete samuráis*, *Rapsodia en mes de agosto*, *No añoro mi juventud* y *Sanjuro*, la existencia de actantes que pasan a apropiarse de un saber y un hacer, contando para ello con un ayudante (en este caso la autoridad del maestro, anciano, policía y samurái). En ese hacer hay una aproximación y signos de maduración, los cuales resultan insuficientes con sólo señalar al sujeto y objeto unidos.

La transformación del personaje masculino (joven) en las jidaigeki

En las películas del género jidaigeki el personaje principal es un joven que entra en contacto con un adulto. Todas mantienen la misma fórmula inicial:

$$F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

Donde la situación inicial está asociada con la separación entre el joven y el objeto (saber aplicar el judo, poder encarnar el bushido y saber comprender al enfermo). La presencia del ayudante de la transformación (maestro de judo, ronin y médico) y a quien el joven ve como “autoridad” en el sentido gadameriano.

Algo que la formulación de Greimas no posee es qué sucede cuando a ese sujeto que de disjunto pasa a conjunto con su objeto llega a hacer consigo mismo, pues la formación implica una referencia a sí mismo que comienza desde una acción (yo-tú). Es más, el joven llega a formarse y no da por sentado que concluye sino que aún continúa. En este sentido, pareciera lógica una expresión del tipo: $F(S_1) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$ donde “Formarse es reflexionar para sí, para un trabajo sobre sí mismo, sobre situaciones, sobre sucesos y sobre ideas” (Ferry, citado por Ugas 2003, p. 21)

La transformación del personaje femenino (joven) en las jidaigeki

El joven al relacionarse con una mujer, realiza un trabajo de reflexión de sí, se abre al otro e incorpora el amor como parte de aquella performatividad. Este señalamiento se da desde la base de una estipulación del contrato (cuyo mandato es la aceptación por mantenimiento de vínculos familiares, más que por exceso de amor), el cual es aceptado de inmediato. Esto se advierte en *La leyenda del gran judo y Barba Roja*, mientras que en *Los siete samuráis* se rompe por suponer la coexistencia de otro contrato al cual se es más leal (bushido).

La llegada del personaje femenino está reservada como parte de un paralelismo de formación donde se identifica un programa narrativo que pasa de un estado de disyunción a un estado de conjunción, por el hacer transformacional a partir de la intervención de Chee, Yasumoto y Katushiro.

$$(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

La joven termina con un objeto modal (poder hacer) más que el de querer hacer. Sólo en *Barba Roja* incluye a una segunda mujer joven (no como rivalidad sino como performatividad). Cuando Barba Roja le asigna como paciente de Yasumoto a Otoyoy se da una aceptación del contrato. Ya al comienzo de la segunda parte, ese contrato permanece y es objeto de un registro diario comenzando por el diez de febrero de una fecha del período Edo. El once de febrero ante la reacción de la niña a la medicina (arrojada al rostro de Yasumoto), el joven médico, al comentarle a su jefe: -“me rindo”, deja clara (al menos en palabras) una ruptura del contrato que no se materializa. Barba Roja no se pronuncia al respecto, continúa con la idea de mandato (al menos con las acciones) y es asumida, nuevamente, por su “discípulo”. Luego de toparse con inconvenientes, la aceptación de Otoyoy, respecto a su médico, aparece el día doce cuando decide pedir ryo en un puente para comprar una vasija que había roto. Sólo en este caso, Otayo llega al querer. Otayo “intenta aceptar la cercanía de otro sin la presencia de violencia” “trata de retribuir el cariño a Yasumoto”

Ese performance es distinto en las películas del gendaigeki.

La transformación del personaje en las gendaigeki

Ya en las películas de este género continúa en algunos casos con el joven como personaje principal (*No añoro mi juventud* y *Perro rabioso*). A esta continuidad incorpora un giro importante en la última década de producción que es cuando los personajes principales son adultos o ancianos, aunque continúe apareciendo el personaje joven y siga transformándose. Algunos críticos han señalado que esto obedece a la edad avanzada de Kurosawa y la cercanía con la muerte.

Rapsodia en el mes de agosto es un quiebre respecto a aquella permanencia de características (ya identificadas) en las jidaigeki. Se trata de una anciana que hace posible el cambio de situación de sus nietos bajo la fórmula:

$(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$ y que a su vez esos nietos harán posible una transformación de la abuela bajo el esquema: $(S_1) \rightarrow [(S_2 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O)]$

Personajes kurosawanos vistos desde algunos elementos de la puesta en escena

¿Qué tienen en particular los personajes kurosawanos? Partiendo de Baíz (2004) el personaje fílmico se diferencia del personaje literario por estar materializado por un actor, esto significa, cambios físicos, vestuario, actitudes y las relaciones con los otros. Estas caracterizaciones están dadas en un mundo verosímil. En el caso de Akira Kurosawa el actor muestra su maduración a través de las siguientes vías:

1. **Cambios percibidos a través del vestuario.** Es uno de los más evidentes, pero pudiera pasar desapercibido. En el caso de los filmes de Kurosawa, se agrega un sentido a la incorporación de accesorios. En *Los siete samuráis*, por ejemplo, Katushiro (el joven del grupo) comienza a ser asociado con la figura del samurai cuando porta la katana en la cintura, mientras que en el caso de Chee (*La leyenda del gran judo*) es por su kimono con figuras de bambú. En el caso de *Barba Roja*, el cambio del joven médico puede percibirse a la par del cambio de vestuario porque comienza a usar el uniforme de la clínica y abandona el kimono elegante. En *Perro rabioso* el traje de detective acerca al personaje a la asociación con la autoridad policial.

A partir del cambio de vestuario hay una significación respecto al personaje mismo y al proceso formativo que está encarnando. Nuevamente, *Rapsodia en el mes de agosto* aparece como ruptura. La anciana no deja de usar el kimono tradicional, aparece más desarreglada cuando estalla aquella necesidad de buscar a quien ya no existe. Es en la escena final donde arrastra a su familia a incorporarse en un sentido de comunidad.



Fotograma 1. Llegada del joven en La leyenda del gran judo



Fotograma 2. Vestimenta del joven en proceso de formación

1.1 Objetos que remiten a algunos signos del recorrido formativo. Las sandalias o geta significa ponerse en manos de otros (ante la presencia de un adulto maduro). Precisamente se hace referencia a ello en *La leyenda del gran judo*. Se muestran planos detalles de las sandalias.

En *No añoro mi juventud* el uso de las sandalias de arroz y el sombrero de granjero mientras vive en el campo son elementos que difieren al personaje, mientras que antes, como chica de la ciudad, se le asociaba con el piano. Estos objetos representan el paso del individualismo al mutualismo.

En *Barba Roja*, Yasumoto porta una katana y la lleva a su cintura durante las primeras escenas mientras use su kimono. Ello significa que por ser leal al shogun es uno de sus servidores.

En *Rapsodia en el mes de agosto* un órgano tiene especial importancia. Aquel objeto musical tiene un fuerte paralelismo con la anciana. Al comienzo está desafinado (situación de ausencia de perdón de la abuela) pero en la medida que los nietos hacen posible la situación de conjunción, el órgano es capaz de escucharse melodiosamente. Extrañamente no es un objeto de la cultura japonesa sino occidental de modo que pudiera pensarse en un mensaje implícito.



Fotograma 3. Objetos y la asociación con la formación en *La Leyenda del gran judo*

2. **Cambios físicos de los personajes jóvenes.** Aunque la mayoría de personajes principales no envejecen en las historias, el tiempo es asumido a partir de algunos elementos de la puesta en escena (maquillaje, por ejemplo).

El uso de maquillaje en las películas gendaigeki está presente, antes que el personaje decida emprender su proceso formativo, en la etapa inicial. Ya su ausencia es una de las señales al inicio del recorrido formativo. Incluso, llegar a la naturalidad es una de las características que más resalta.

En el caso de las jidaigeki es posible encontrarse una mayor opción al respecto. En algunas películas se trata de acentuar rasgos de agotamiento o cansancio (personaje de Yasumoto en *Barba Roja* y Katushiro de *Los siete samuráis*) mientras que en otras aparece un rostro más fresco y tranquilo como el de Chee en *La leyenda del gran judo*). Quizá esta última referencia estriba en la incorporación del budismo y su encarnación desde el joven. De modo que la religión no sólo se aprecia como un símbolo sino también en la forma como puede ser asimilada.



Fotogramas 4 y 5. Otros cambios físicos del joven en *Barba Roja*. En los primeros fotogramas el médico después de ser un hombre elegante se enferma cuando ya asume su trabajo.

3. **Movimientos de los actores dentro del cuadro.** Con cuadros estáticos se advierten importantes signos de maduración. Uno de ellos tiene que ver con la permanencia del personaje en un espacio y con un encuadre fijo. En dicho espacio, el personaje pasa por una aceptación de sí y luego por el inicio del camino de apropiación (el personaje Chee de *La leyenda del gran judo*). En otros casos, el acercamiento del joven a la figura de autoridad está cargada de acción dramática y de diálogos donde se devela el llamado a la formación (Katushiro), en un encuadre fijo. También es común que dentro del cuadro aparezca un grupo de personajes quienes interactúan con el joven y le señalen su situación de inmadurez a través de bromas (*Los siete samuráis*).

En un cuadro estático aparece Barba Roja y tres de los jóvenes médicos con los cuales trabaja en el comedor, todos de frente a la cámara. Mientras tres comen Yasumoto permanece inmóvil hasta que le pregunta el jefe qué le sucede. Nuevamente le recuerda lo solicitado, Yasumoto se levanta con ira y se sienta con fuerza (incremento de la acción dramática).

En *Rapsodia en el mes de agosto* un cuadro estático tras un silencio prolongado de parte de la abuela y su amiga, representan la señal por excelencia dentro de la cultura japonesa de la madurez y la paz interior.



Fotograma 6. Cuadro estático y sin movimiento de las actrices en *Rapsodia en el mes de agosto*

4. **Actuación y los signos de madurez del personaje.** Las expresiones en el rostro o la forma como el actor se comporta ante situaciones específicas (en función del personaje) muestran el paso de la inmadurez a la madurez. Aunque Martín (2002) insista que se trate de una acción frenética, se pudiera pensar en este calificativo en las versiones de tragedias. Es común advertir acciones semejantes a la de un niño: Yasumoto quebranta las prohibiciones del médico Barba Roja dentro de la clínica (beber sake, dormir en horas de trabajo), Katushiro en *Los Siete Samuráis*, recoge flores en el campo, mientras los compañeros entrenan a los campesinos, duerme mientras los otros estudian las estrategias de lucha. El descuidarse con el arma ante una conglomeración (*Perro rabioso*), pelear con grupo de hombres y llegar con el kimono roto (Chee de *La leyenda del gran judo*), romper con la orden del samurái para la recuperación de un prisionero (*Sanjuro*), burlarse de la abuela por lo aburrida y anticuada (los niños en *Rapsodia del mes de agosto*), romper con la armonía de un ikebana por capricho (Hun de *No añoro mi juventud*), son ejemplos de acciones semejantes a un infante.

Los personajes reconocen sus acciones e inclinan la cabeza ante la autoridad. Ésta última usa una palabra que es común en las películas referenciadas: “idiota”, que de acuerdo al contexto fílmico se traduce en: “actuaste como un niño”.

Ya al llegar a la madurez, la autoridad reconoce al joven a través de acciones y palabras. Éstas últimas no siempre son dirigidas directamente al personaje que se transforma sino al

grupo que lo vio crecer. Así se manifiesta en *La leyenda del gran judo*, *Los siete samuráis*, *Barba Roja* y *Rapsodia en el mes de agosto*.

5. **Escenarios como espacios⁴ para la gestación de madurez.** En las jidaigeki no se hace referencia alguna a la educación formal (a partir del Meiji fue cuando se propagó con más fuerza la construcción de las escuelas). Todas tienen en común espacios cerrados y abiertos en los cuales el joven vivirá su formación. Los espacios cerrados están asociados con la reflexión y la búsqueda de sí, mientras que en los espacios abiertos se manifiestan conductas inmaduras y las primeras señales de madurez.

Los espacios cerrados aportan seguridad y confidencialidad al joven, mientras que los espacios abiertos le permiten tener la libertad de actuar como un niño (situación inicial) y dar señales de madurez que son observadas por un público mayor (entre ellos la autoridad). La película arquitectónicamente con significación religiosa es *La leyenda del gran judo*. En ella se observa como puerta de la escuela de judo un pórtico budista con sus jardines y pasillos. Por eso se experimenta la iluminación y la emergencia.

Ya en las otras dos películas (*Los Siete Samuráis* y *Barba Roja*) no hay una referencia inmediata a lo religioso sino a lo social. El pueblo al que llegan los samuráis está identificado con la miseria y pobreza, mientras que la clínica a la que el joven médico llega está compuesta de naves y pasillos que dividen a los pacientes según su posición social. A través de esta referencia hay una búsqueda de comprensión y el acercamiento a los más necesitados del samurái no tanto como figura guerrera sino de un guerrero sensible a la petición de justicia.

El espacio escenográfico más que hacer referencia a un decorado, es un modo de ubicar al espectador, después de investigaciones históricas, en una época del Japón que bien pudiera ser Edo, Meiji o Showa, identificadas por sus rasgos arquitectónicos. Una forma, según Martin (2002), de aproximación a la verosimilitud histórica.



Fotogramas 7 y 8. Espacios cerrados y abiertos en *La leyenda del gran judo* y *Rapsodia en el mes de agosto*. En el espacio cerrado se inicia el recorrido formativo mientras que en el espacio abierto se advierte señales de madurez (acudir al lugar del combate con tranquilidad)

Los personajes vistos desde los diálogos

Pese a que la obra filmográfica esté traducida al castellano, francés e inglés y de lo que implica la traducción, se identifica dentro de los diálogos elementos claves de la idea de formación. En general aparece el siguiente denominador común en las películas jidaigeki y gendaigeki:

1. Situación inicial: signos de inmadurez. En las palabras como códigos sonoros, predominan referencias de un joven que actúa como niño.

Las palabras asociadas a la inmadurez contienen un tono de rebeldía y el apego a una forma de vida anterior.

En el caso de *Barba Roja*, la llegada de Yasumoto a la clínica Koishikawa y su resistencia a las prácticas de ese lugar están claras a través de las siguientes escenas y los siguientes diálogos:

Barba Roja: - Comenzarás como interno hoy

Yasumoto: - Un momento mi padre me dijo que solo me presentase a usted

Otro donde aparece la rebeldía (señal de inmadurez)

Barba Roja: - ¿por qué no comes Yasumoto?

Yasumoto: - No me apetece

Barba Roja: - ¿No tiene hambre? O ¿no te gusta la comida?

Yasumoto: - no me gusta este sitio

Barba Roja: - Hasta la mala comida sabe bien si la masticas una y otra vez ocurre lo mismo con nuestro trabajo aquí si uno se aplica con ahínco. ¿Por qué no me traes tus notas?

2. Los diálogos llamados a la maduración bajo una situación de reclamo, llamado o necesidad están estructurados los diálogos. En algunas películas la tónica es la provocación, mientras que en otras es el juego y la risa entre los adultos (*Los siete samuráis*). En *Barba Roja* es la petición. Ya en una de los gendaigeki, *Perro Rabioso*, se formula como un reto y en *Rapsodia en el mes de agosto* como reclamo.

Barba Roja: - Había bebido mucho sake y los hombres bajan la guardia ante las chicas bonitas. Eso es todo. No te avergüences pero que te sirva de lección

En *Perro Rabioso*, Nakagima después de recibir la carta de renuncia de Murakami le comenta: - “las desgracias son las que hacen o hunden a los hombres... usted puede convertir la mala suerte en algo positivo, ¿por qué no solicita que le asignen el caso? El inspector Abe (Sato) dirige la investigación, ¿quiere ayudarlo?”

3. Apropiación en lo que se está formando el personaje. Sea un arte, oficio, estrategia de lucha o una profesión, al personaje no le resulta ajenos esos mundos, comienza a apropiarse de modo lento cometiendo errores hasta llegar a emerger como un sujeto distinto a la figura de autoridad.

En *Barba Roja*, Yasumoto muestra un diálogo donde se identifica el inicio del camino de su formación.

Yasumoto: - No, ni siquiera soy capaz de ver a un moribundo. Él dice que es algo solemne pero a mí me parece horrible. Hoy ¿hay mucho que hacer?

Compañero: - Primero la operación y luego Sahachi...

Yasumoto: - voy contigo

4. Reconocimiento de los cambios por el personaje joven. Luego de una serie de acciones que lo distancian del comportamiento de niño el joven reconoce sus errores.

Así Yasumoto en la escena veintitrés cuando recibe las notas de manos de Barba Roja, expresa:

- Soy una mala persona, soy egoísta y presuntuoso ¿de qué tengo que quejarme? Fui arrogante estaba orgulloso de ser un médico llegado de Nagasaki

5. Reconocimiento del otro como parte importante del cambio. Esto es común en los personajes jóvenes quienes manifiestan su admiración y gratitud ante otros que conocen a la autoridad.

Yasumoto: - Es un excelente médico y un hombre excelente. Hay personas como él...

Otoyo: - Y tu también

Ya en la última escena (treinta y ocho), Yasumoto, luego de salir de la casa donde se estaba realizando el compromiso, sigue a Barba Roja y le dice: - usted me enseñó el camino que debía seguir y lo voy a seguir se lo debo a usted.

En la escena cuarenta de *Perro rabioso* se identifica el reconocimiento de Murakami a Sato: - Enhorabuena le encomendamos esto. El inspector me lo dijo.

A lo que responde el joven policía: - Ha sido gracias a ti.

6. Reconocimiento de la maduración. Kurosawa se vale de los personajes (entendidos aquí como autoridad) para indicar al espectador los cambios del joven. Independientemente que haya o no un reconocimiento no se condiciona las acciones del personaje que sufre la

transformación. Parte del diseño del personaje, consiste en resaltar rasgos en un proceso formativo.

Mori: - Yasumoto, has cambiado. No hace mucho decías que querías marcharte

Yasumoto: - Y ¿qué? Me quedo pese a quien pese. No hay más que hablar

Personaje: exaltación de las debilidades humanas

El personaje que se ha concebido como autoridad (trátese de samurái, médico, policía o anciano) tiene rasgos de flaqueza humana. Las únicas figuras que son coherentes con sus discursos son los maestros de Chee, quienes no incurrir en debilidades. En cambio, el samurái, sea en *Sanjuro* o *Los siete samuráis*, cobran por sus servicios y beben. El médico Barba Roja soborna a los daimios, cobra ryos por encima de lo aceptado, pelea (fracturando miembros a los oponentes) y disculpa el asesinato a un hombre. Todas estas acciones ocurren delante de Yasumoto a quien constantemente le recuerda que no debe hacerlo.

Pese a las imperfecciones, es común en ellos invitar constantemente al otro a ser mejor que ellos y que sí mismos. Esto es un denominador común en toda su filmografía.

Mensajes explícitos vinculados a la guerra y posguerra del Japón

Tanto las películas de jendaiqueki como las de gendaiqueki contienen mensajes explícitos de la posición de Japón respecto a: a) la situación social y económica, b) las dificultades en el desarrollo de actividades, c) la acción de USA ante la guerra, d) las secuelas de la guerra y e) la superación de las dificultades.

En *La Leyenda del gran judo* hay una alusión directa respecto a la guerra como símbolo dramático (el viento como amenaza). Luego, en *La nueva leyenda del gran judo* (1945) aparece la primera escena con visible violencia y agresión de un norteamericano hacia un japonés. Ciertamente, estas dos posiciones se advierten como parte de códigos visuales y sonoros.

Los siete samuráis señala de modo reiterativo, a través de los encuadres y la palabra, las desventajas de los débiles ante los fuertes. En ocasiones, el pueblo es el que sufre. Tiene paralelismo con el Japón ante las estrategias y armas de su oponente.

Rapsodia en el mes de agosto acerca al espectador desde imágenes, grafismos y la palabra o diálogo, como código sonoro, a los dos últimos puntos identificados: la acción de USA desde el uso de un arma nueva para la guerra y el daño emocional y físico a los sobrevivientes.

También se encuentra en *Barba Roja* una marcada referencia de la situación social y económica para la década de su producción. Específicamente en la octava escena hay una posición clara al respecto:

Barba Roja: - Solo podemos luchar contra la pobreza y la ignorancia y ocultar lo que no sabemos. Dicen que la pobreza es un problema político, pero ¿acaso la política ha hecho algo por los pobres alguna vez?

Por tratarse de una película de la posguerra, los mensajes en *Perro Rabioso* están direccionados a la pobreza, la crueldad y la sobrevivencia. En la escena treinta y dos se encuentra un importante diálogo para este parágrafo.

Sato: - ¿Cree usted que la suciedad propicia la maldad?

Murakami: - No hay gente mala en el mundo solo malos ambientes

Sato: - No olvides los muchos corderos atacados por un solo lobo

Murakami: - Yo no puedo pensar aún así

Sato: - ¿Cuál es la diferencia?

Murakami: - ¿Mañana?

Sato: - 6000 yenes al día nosotros podríamos vivir un mes

Planos usados para el recorrido formativo

Para el recorrido formativo el cineasta se vale de dos tipos de planos. Plano Conjunto (donde aparecen dos o más personajes), donde se muestra el acompañamiento y las situaciones donde está el personaje central a través de la participación de otros. Y, el Primer Plano, cuando el personaje manifiesta su reconocimiento respecto al otro y a sí mismo.



Fotogramas 9. Plano conjunto usados por Kurosawa en *Los siete samuráis*. Hay un acompañamiento y luego una acción del personaje.



Fotogramas 10. Primer Plano de Kambei y Katushiro de *Los siete samuráis*

El Plano Medio es usado con frecuencia para referirse a la figura de autoridad cuando está reflexionando o tomando una decisión respecto al joven (sea aceptación o manifestación verbal de la falta de inmadurez del discípulo).



Fotogramas 11. Plano medio de la figura de autoridad en y *Los siete samurais*

Símbolos que hacen referencia a la formación

La riqueza de las imágenes en los planos no sólo remiten a descripciones o explicaciones también pueden ayudar al lector-espectador a la identificación de símbolos. Kurosawa se sirve de ellos para hacer referencias a los personajes y su proceso formativo.

Cuadro 3. Símbolos que remiten a la idea de formación de Kurosawa

Símbolos	Película y connotación
Getta. Sandalias de madera Flor de loto. Emergencia a otro estado	<i>Leyenda del gran judo.</i> Getta significa ponerse en la manos de alguien. Al comienzo de la formación de Chee queda a merced del maestro de judo luego desde el pozo ve la flor de loto (emergencia a otro estado)
Katana. Símbolo de referencia cultural	<i>Los siete samurais.</i> Representa el alma del samurái. Por ello para portarla con dignidad es necesario un acercamiento y asimilación al código.
Órgano (instrumento musical)	<i>Rapsodia en el mes de agosto.</i> Se trata de un símbolo dramático (asociado a la acción), en este caso a las acciones de la abuela cuando pasa de un estado de incompreensión a su hermano al perdón.
Pasillos tipo laberintos de la Clínica Koishikawa	<i>Barba Roja.</i> Yasumoto recorre los pasillos de la clínica guiado por Tsugawa en la primera escena. Advierte Kurosawa a través de unos planos conjuntos y generales una presentación de lo que vendrá. Ya en la escena nueve Yasumoto se sostiene de las paredes en señal de ese proceso que está viviendo. “El laberinto es la imagen de la iniciación y de la formación. No todo el mundo está capacitado para alcanzar el centro no todos pueden recorrerlo hasta el final” (Mellich, 1996, p. 102).
Viento fuerte con la aparición en el cuadro de Otoyó	<i>Barba Roja.</i> Yasumoto lleva en su espalda a Otoyó cuando la alejan de aquel lugar donde la golpearon y en conjunto con el jefe se la llevan a la clínica. El viento fuerte es un símbolo

	dramático (relacionado con la acción) que hace alusión a lo que atesora la niña: fuerza para vivir y arrastrar a otros a un mejor comportamiento.
Sangre en la mano de Murakami	<i>Perro Rabioso</i> . La sangre como producto de la violencia a la que Murakami no quiere contagiarse. Esa violencia no proviene de la maldad sino de los contextos a los que son víctimas los hombres.

Nota. Cuadro elaborado por la autora

La música y la identificación del personaje en formación

Respecto a la música como código sonoro, la pieza que aparece ante la visión del loto es la misma, independientemente que se trate del nacimiento de Chee el recuerdo de ese momento, en la *La leyenda del gran judo*. A través de la música se guía al espectador a ubicarse en uno de los momentos claves de la formación. No es un leitmotiv al modo de *Barba Roja*, donde la pieza original de la película aparece en momentos importantes: llegada del joven médico a la clínica (primera escena), compañía a Mori para atender a Sahachi en su lecho de muerte (novena escena), uso del uniforme (escena dieciséis), el intercambio de palabras con el jefe (escena treinta y ocho). Solo hay una variación en la intensidad (manipulación del volumen). Es más alto al comienzo y final de la película, mientras que en las escenas intermedias es bajo. Continúa prefiriendo Kurosawa el leitmotiv en *Rapsodia en el mes de agosto* con la misma característica de la manipulación del volumen.

Con *Los siete samuráis* incorpora una melodía diferente por cada uno de los personajes. Esto sólo permite identificar a los personajes, en especial al joven Katushiro cuando aparece en el cuadro recogiendo flores mientras los otros se preparan para la guerra o cuando ya está actuando como samurái en las escenas finales. Lo curioso de las melodías es que Kikuchiyo es el único a quien le asocian con música tradicional japonesa y occidental (clásica), mientras que el resto sólo lo identifican con la clásica.

Conclusiones

Cada género trabajado por el cineasta, aún con características diferentes, contienen elementos importantes que dan cuenta de los cambios físicos y mentales de un sujeto con deseos de apropiarse de su mundo. Kurosawa traduce desde el personaje joven el surgimiento de Japón luego de la Segunda Guerra Mundial. Chee y Yasumoto son claros ejemplos de ello. En ese milagro de transformación está el personaje maduro quien recuerda la racionalidad como modo de acción. Tras el lenguaje cinematográfico se identifican significaciones de tipo social e histórico, una manifestación de la intelectualidad de aquel japonés.

Bibliografía

Baíz, F. (2004). Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico. En, Baíz, F. (Editor), *El personaje y el texto en el cine y la literatura* (pp. 87-133). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela.

Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural del relato*. [Libro en línea] Disponible: www.dooos.org/libros/Roland_Barthes.pdf

Blanco, D. y Bueno, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Perú: Universidad de Lima.

Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *Arte Cinematográfico*. México: Mc Graw Hill.

Deleuze, G. (1985). *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Ediciones Paidós.

Kurosawa, A. (Director). (1942-1943) *La leyenda del gran judo*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1945) *La nueva leyenda del gran judo*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1946). *No añoro mi juventud*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1949). *El perro rabioso*. [Película]. Japón: Productora: Shin-Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1954). *Los siete samuráis*. [Película]. Japón. Productora: Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1965). *Barba Roja*. [Película]. Japón. Productora: Toho

Kurosawa, A. (Director). (1991). *Rapsodia en agosto*. [Película]. Productora: Kurosawa Producciones

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. España: Editorial Gedisa.

Méllich, J. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. España: Paidós.

Rojas, M. (2005). Introducción al análisis del texto fílmico. *Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, 5, Recuperado el 11 de marzo de 2009, de <http://dialnet.uniroja.es/articulo?codigo=1317762>

Ugas, G. (2005). *Epistemología de la educación y la pedagogía*. San Cristóbal- Táchira: Ediciones del Taller Permanente de Estudios Epistemológicos.

Ugas, G. (2003). *La cuestión educativa*. San Cristóbal- Táchira: Ediciones de Taller permanente de Estudios Epistemológicos.

Vizcaino, C. (2005). Los espacios simbólicos en *El rey Lear* de W. Shakespeare a través de la adaptación fílmica de A. Kurosawa en *Ran*. *Cauce Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28, 439-468.

¹ Instituto Universitario de Nuevas Profesiones, e-mail: claririn1@gmail.com, www.akiraeloccidental.blogspot.com, artículos publicados: *Formación, tradición y modernidad. El proyecto modernizador de Akira Kurosawa, Artes tradicionales en las películas de Akira Kurosawa: diálogo entre resistencia y tradición, Una aproximación a la idea de formación, Cine y educación: ¿una relación entendida?, Cine y formación: dos miradas de Akira Kurosawa*. Doctora en Ciencias de la Educación y Especialista en dirección y producción de cine, vídeo y televisión. Miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales.

² Específicamente en este trabajo se hace referencia a Jiménez (2007) para quien el cine y la literatura son dos artes. Uno el arte de la imagen y otro de la palabra. Cuando se lleva de un lenguaje a otro (literatura a cine) se está versionando y, por tanto, es posible hablar de un modo distinto de decir algo con la creatividad de un artista. Más concretamente hablando, el cineasta se vale de la imagen dado que “La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo” (p. 41) Algunos de los estudios realizados a las películas de Kurosawa indican, como en el caso de Vizcaíno (2005), el trastoque de secuencias, personajes, eliminación de caracteres y creación de otros, complicación de la trama en *Ran* (versión del *Rey Lear*). Vizcaíno (2005) concibe como adaptación lo que se ha indicado aquí como versión.

³ Se entiende por montaje la acción de “pegar” fragmentos del filme. Pareciera ser sencilla esta concepción pero no es así. Se trata de una función narrativa que comprende algunas leyes, por ejemplo aquellas formuladas por Eisenstein. Algunos prefieren señalar a este término como los signos de puntuación dentro de una historia.

⁴ Respecto a espacio fílmico vale señalar las diferenciaciones al respecto. Un charco es para Chee su segundo nacimiento (entrada a la amurez), mientras que para el joven de *Barba Roja* es dentro y fuera de la clínica donde se da ese tránsito. Para Katushiro (*Los siete samuráis*) es el pueblo de esos campesinos, más concretamente, durante el escenario de la guerra donde se consolida ese paso.

R

y

P