



Kurosawa como educador¹

ANTONIO LASTRA

Orient und Occident sind Kreidestriche,
die uns jemand vor unsre Augen hinmalt,
um unsre Furchtsamkeit zu narren.

FRIEDRICH NIETZSCHE,
Schopenhauer als Erzieher

JAPÓN es el único país real, con la excepción de Inglaterra y Holanda, que Jonathan Swift menciona en los imaginarios *Viajes de Gulliver*. Según el narrador, el emperador japonés había sellado, de hecho, una estrecha alianza con el rey de la gran isla de Luggnagg, desde donde Gulliver pudo emprender su viaje de regreso a Europa. La breve descripción de Japón tiene lugar entre las correcciones a la historia antigua y moderna que Swift, partidario de los antiguos, lleva a cabo en Glubbudrib —la isla de los hechiceros o magos— y el horrible descubrimiento de los *struldbuggs* —los inmortales de cuya existencia se duda en Japón—, al final de la tercera parte, y el viaje al país de los *houyhnhnms* que Swift cuenta en la cuarta y última parte, e incluye una controversia religiosa propia de la época (la veneración o el sacrilegio del crucifijo), que tiene todo el valor de un *shibboleth*. (Una de las primeras palabras occidentales que se introdujeron en el japonés —Gulliver la pone en boca de un falso intérprete holandés— fue *christianos*.) La inclusión de Japón en la ficción de Swift se corresponde, desde luego, más con la geografía política y económica de la primera mitad del siglo XVIII, cuando empezaba a acumularse, especialmente en Inglaterra y Holanda, la riqueza de las naciones, que con el dominio magistral de la sátira que Swift demostraría en los demás capítulos del libro, pero sugiere la imagen que podía tener de Japón un europeo u occidental culto en el umbral de la Ilustración, una imagen que, en lo esencial, con matices más o menos románticos que el cine fantástico japonés ha sabido aprovechar, se mantendría hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.² La derrota y la Constitución de 1947 transformarían simbólicamente la realidad de Japón: el emperador, humano y visible, sellaría entonces su alianza con los Estados Unidos de América. Mientras escribía estas líneas, Yukio Hatoyama, entonces nuevo primer ministro de Japón, anunciaba un cambio en la Constitución, fundamentalmente en lo referente al Artículo 9, según el cual “el pueblo

1 Presenté una versión de este texto en el ciclo de conferencias *Kurosawa, mirada asiática. Cine y humanidades en la obra de Akira Kurosawa*, celebrado en la Fundación Caja Murcia de Murcia en marzo de 2010. Agradezco a José María Sesé y a Pedro Jesús Teruel la invitación a participar en uno de los actos conmemorativos más memorables del centenario del cineasta.

2 Cito por la última versión al español de *Los viajes de Gulliver*, trad. de A. Rivero Taravillo, Pre-Textos, Valencia, 2009, pp. 120, 171, 241, 307. Véase el pasaje crucial sobre los “libros de viaje” en la p. 232. La antropología de Swift era más espacial que temporal. Los matices románticos de Japón aluden a visiones como las de Lafcadio Hearn o Ezra Pound.



japonés renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación”, con la mirada puesta en sus vecinos asiáticos, a los que considera aliados más naturales que los americanos. Uno de los lemas de nuestro encuentro tiene que ver, precisamente, con la “mirada asiática”.

Volveré en seguida a la relación de Japón con los Estados Unidos y a la Constitución de 1947. Antes querría referirme a otra fuente de información no menos satírica que *Los viajes de Gulliver*. En la célebre nota a la segunda edición de su *Introduction à la lecture de Hegel*, Alexandre Kojève confesó que, tras volver de un viaje a Japón en 1959, había cambiado radicalmente de opinión respecto a que el *American way of life* fuera el género de vida propio del periodo “post-histórico”, el periodo correspondiente al fin de la historia (un planteamiento de Kojève que Francis Fukuyama, un americano descendiente de japoneses, popularizaría a finales de la Guerra Fría). Según Kojève, la Segunda Guerra Mundial no habría hecho más que “alinear, sobre las posiciones históricas europeas (reales o virtuales) más avanzadas, las civilizaciones retrasadas de las provincias periféricas”. Con esta perspectiva, en la que el paréntesis adquiere un relieve inusitado, América sería sólo la posición histórica europea más avanzada y Japón una provincia periférica. Pero, en Japón, Kojève había descubierto una sociedad única, consagrada a una manera de vivir “diametralmente opuesta” a la americana. Según Kojève, los japoneses vivían de acuerdo con valores “completamente *formalizados*, es decir, completamente vacíos de cualquier contenido *humano*, en el sentido de *histórico*”: el teatro Nô, la ceremonia del té, la épica de los samuráis reducida al suicidio gratuito o los arreglos florales serían un ejemplo de la conducta japonesa, en la que la lucha por el reconocimiento carecería de significado. (La lucha por el reconocimiento —la dialéctica del amo y el esclavo— era el hilo conductor del comentario de Kojève a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. En su nota sobre Japón, Kojève sugería que, a pesar de las desigualdades económicas y sociales, en la sociedad japonesa *tout les Japonais sans exception* vivían como amos, y, de hecho, el Artículo 18 de la Constitución japonesa de 1947 prohibía explícitamente la esclavitud. Ahora bien, el *Maître* no es susceptible de educación: no puede educar conscientemente ni ser educado. El esclavo, por el contrario, es *changement, transcendance, trans-formation, “éducation”*. Retomaré esto después. Una sociedad sin esclavos podría ser sinónimo de una sociedad envejecida y mantenida por medios artificiales, como la robótica o la domótica, en la que los jóvenes no tuvieran nada que aprender y estuvieran condenados a una extinción paulatina. Los informes sobre el envejecimiento de la sociedad japonesa corroboran de una manera aterradora la descripción de los *struldbruggs* de Gulliver.) Kojève concluía que la interacción entre Japón y el mundo occidental no tendría como resultado una “rebarbarización de los japoneses, sino una *japonización* de los occidentales”. La fascinación que el cine japonés —desde el estreno de *Rashomon* en el Festival de Venecia de 1951— ha ejercido en Occidente no es ajena al punto de vista de Kojève, y creo que sigue siendo un motivo esencial en el acercamiento del cine occidental al Japón contemporáneo, o del mundo occidental al cine japonés, y en el diseño mismo de la cultura del simulacro.³

3 Véase ALEXANDRE KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel* (1947-1968), Leçons sur la *Phénoménologie de l'esprit* professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau, Gallimard, París, 1997, pp. 27 (sobre la dialéctica del amo y el esclavo y la “éducation”) y 437 (nota sobre Japón). La cursiva, en todos los casos, es de Kojève. *Okuribito* (Despedidas, 2008), de Yôjirô Takita, o *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), de Isabel Coixet, serían los últimos ejemplos de *japonisation*, una japonización en mi opinión tan ausente como el *American way of life* en el tratamiento de la guerra que encontramos en las dos películas contrapuestas de Clint Eastwood, *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*.



Creo que prefiero *Los viajes de Gulliver* y su crítica a la modernidad a la invitación a la posmodernidad de la *Introduction à la lecture de Hegel*. Mi preferencia está guiada, de un modo casi natural, por la peculiar adaptación cinematográfica que Preston Sturges hizo del libro de Swift en *Los viajes de Sullivan* —que me autoriza a citarlo ahora— y por el hecho de que Sturges reconociera explícitamente al inicio de la película su deuda con Frank Capra.⁴ Capra y Sturges simbolizan, en lo esencial, las posibilidades dramáticas del cine (al menos del cine americano), y es importante advertir que ninguno de ellos consideró que la tragedia fuera una de esas posibilidades. La alusión a las posibilidades o *potentialities* del cine es literal en *Los viajes de Sullivan*, y creo que se resumen en la domesticación de la idea de cultura que caracteriza al cine clásico americano y a su influencia en otras cinematografías, como la italiana o la japonesa.⁵ El rechazo de la tragedia o la insistencia en la creencia de que el mal es sólo un problema práctico, de que se trata de aliviar los males (en plural) de la vida y de que las condiciones de la existencia humana siempre pueden mejorarse, están presentes, desde el punto de vista de la filosofía, en un episodio de la relación de Japón con los Estados Unidos en el que me gustaría detenerme.

Entre el 25 de febrero y el 21 de marzo de 1919, John Dewey pronunció una serie de conferencias en la Universidad Imperial de Tokio con el título de ‘La posición de la filosofía en el presente: problemas de reconstrucción filosófica’, que se publicarían al año siguiente con el título de *Reconstruction in Philosophy*. La visita de Dewey era una señal de que la apertura de Japón al mundo dependía de que se alineara con una u otra de las posiciones históricas avanzadas, y en 1919 no parecía que Japón, que había combatido junto a los Aliados en la Primera Guerra Mundial, fuera a alinearse inevitablemente, como haría en menos de una generación, con la civilización retrasada del fascismo europeo. De Dewey podríamos decir lo que él mismo dijo de Emerson, que era el filósofo de la democracia, y una lectura de su libro con la mirada puesta en Japón puede resultar iluminadora para nuestra exposición del cine de Kurosawa y de su relación con la filosofía y la democracia. Como es sabido, Dewey fue el defensor más destacado del postulado de la prohibición de la guerra, del que el Artículo 9 de la Constitución de Japón sería un corolario. Nada nos impide imaginar que entre los oyentes de Dewey se encontraran el profesor Yagihara, protagonista de *Waga seishun ni kuinashi* (No añoro mi juventud, 1946), trasunto del profesor Takigawa Yukitori, que en 1933 fue expulsado de la universidad por defender una filosofía de la democracia (“marxista”, según la acusación oficial) y criticar el militarismo de la sociedad japonesa —el ministro de Educación que firmó la orden de expulsión fue Ichirô Hatoyama, abuelo del efímero primer ministro de Japón— o Uchida Hyakken, el profesor de alemán y escritor al que Kurosawa dedicaría su última película, *Madadayo*, en 1992.⁶

A diferencia de Swift, Dewey era un partidario de los modernos. Su premisa consistía en establecer la identidad de la investi-

4 “Something like Capra.” Los hermanos Coen adaptarían a su vez la película de Sturges en su *O Brother, Where Art Thou?* Véase STANLEY CAVELL, ‘O Brother, Where Art Thou?’, en *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*, ed. de A. Lastra, Plaza & Valdés, Madrid, 2010.

5 He analizado esa influencia en mi libro *Ecología de la cultura* a propósito de *Ikiru* (Vivir, 1952) de Kurosawa. En comparación, el *western* y el cine negro tendrían un valor excepcional —como señaló Robert Warshow—, y podríamos analizar la doble corriente que ambos tipos de cine establecieron con el cine japonés (el *western* con el cine de samuráis y el cine negro con las películas de *yakuzas*), que cineastas más o menos convencionales, como Samuel Fuller o Sidney Pollack, pusieron de relieve.

6 Véase una excelente historia de la educación japonesa en IENAGA SABURÔ, *Japan’s Past, Japan’s Future. One Historian’s Odyssey*, translated and introduced by R. H. Minear, Rowman & Littlefield, Lanham, 2001 (pp. 84 y 201 para el Incidente Takigawa).



gación filosófica con la lógica del descubrimiento. El problema de la reconstrucción en la filosofía al que aludía en sus conferencias japonesas surgía, en su opinión, del esfuerzo por descubrir cómo podrían alcanzar su plenitud los nuevos movimientos científicos y tecnológicos en las condiciones políticas que se habían derivado, precisamente, de esos mismos movimientos. Se trataba, desde luego, de una tarea que remitía continuamente al futuro y que, en consecuencia, tenía una dimensión moral y pedagógica ineludible, en la medida en que la clave de su éxito residía en la capacidad de transmisión que tuviera la sociedad para no quedarse atrasada. Una sociedad moderna no podía ser “feudal”. La crítica de la sociedad feudal (organizada, como la japonesa en el breve periodo Taisho en el que tuvieron lugar las conferencias de Dewey, de acuerdo con el parentesco, el rango y la guerra, y dividida por las aspiraciones reformistas) era paralela en Dewey a la crítica del pensamiento tradicional. Según Dewey, los “pueblos occidentales” habrían progresado por el camino de la ciencia experimental y de sus aplicaciones en el control de la naturaleza antes que “los pueblos orientales”, en parte debido a que habían concebido la educación como una función constante, que capacitaba al sujeto para seguir educándose, “más sensible a las condiciones de crecimiento y más hábil para aprovecharlas”. El significado de la democracia era moral en el sentido de que ponía a prueba todas las instituciones y probablemente al Estado, o a la sociedad en su conjunto, más que a ninguna otra. El sentido de la humanidad dependía, según Dewey, de su comunicabilidad, de la habilidad en el manejo internacional de una lengua franca. Dewey acababa sus conferencias aludiendo al arte y la religión. Ni el arte ni la religión podían ser nostálgicos ni particulares. Para el autor de *Arte como experiencia* y *Una fe común*, el arte y la religión auténticos no podían brotar del temor y la repugnancia que inspiran las tendencias de los tiempos modernos, sino de la fe en esas tendencias. “La tarea y el problema de la filosofía en días de transición —concluía Dewey— consiste en favorecer la articulación y la revelación de los significados del curso corriente de los acontecimientos.”⁷

En 1948, Dewey publicaría una segunda edición del libro. Aunque insistiría en que había mantenido el “espíritu del texto” inicial, según el cual los problemas específicos de la filosofía surgen de la vida de la comunidad y de los cambios que se producen en ella, la “reconstrucción” del título debía aplicarse ahora a un mundo destruido a una escala sin precedentes en la historia de la humanidad. El empleo de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki

7 Véase JOHN DEWEY, *Reconstruction in Philosophy* (1920), en *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953*, Electronic Edition, The Center for Dewey Studies, Southern Illinois University, Carbondale, 1996 (*La reconstrucción de la filosofía*, trad. de A. Lázaro Ros, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993; sobre la traducción del título, que en cierto modo desdibuja el propósito inicial de Dewey, véase la Introducción de 1948). Dewey se ocuparía de Japón en dos artículos publicados en *The Dial* en 1919, ‘Japan and America’ y ‘Liberalism in Japan’, que constituyen un excelente trasfondo de su libro. En el último artículo, Dewey escribió: “La generación más joven de estudiantes está contagiándose de ideas radicales. Suele pensarse en la Universidad Imperial [donde Dewey había pronunciado sus conferencias] como la sede del conservadurismo intelectual. Un grupo de estudiantes está publicando un periódico llamado *Democracia*. Algunos de sus profesores son los miembros más activos de una sociedad llamada *Amanecer*, que se dedica abiertamente a la propaganda mediante conferencias públicas sobre ideas democráticas. Revistas con el título *Reconstrucción*, *La nueva sociedad*, nacen cada mes. Con el anterior gabinete, cuando la supervisión policial era más rígida que ahora, un juez fue convicto de *lèse majesté* porque, al atacar a la burocracia militarista, había dicho que, al interponerse entre el pueblo y el emperador, había empañado la gloria del emperador”. El guión de *No añoro mi juventud* sería fiel al curso corriente de los acontecimientos. Sobre la participación de Dewey en los esfuerzos por prohibir la guerra, véase MIGUEL CATALÁN, *Proceso a la guerra. El programa de deslegalización de la guerra (1918-1927)*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1997.



había puesto en tela de juicio el progreso de Occidente y, en consecuencia, las formas políticas que debían articular el desarrollo o crecimiento tecnológicos. Probablemente ningún otro filósofo haya defendido la reciprocidad de la democracia y de la ciencia como Dewey ni albergado tanta confianza como él en el progreso, pero entre las consecuencias del pragmatismo se encuentra, de una manera casi fatídica, su confusión con la ideología americana o con lo que Nietzsche llamó una *Afterphilosophie*, una filosofía que cree poder desplazar o resolver el problema de la existencia (*das Problem des Daseins*) mediante un acontecimiento político (*ein politisches Ereigniss*), como la democracia. “¿Cómo podría bastar una innovación política —escribió Nietzsche— para hacer de una vez por todas que los hombres sean habitantes satisfechos de la tierra [*zu vergnügten Erdenbewohnern*]?” (No quiero dejar de advertir la resonancia que los términos de Nietzsche cobrarían en la obra de Heidegger, una resonancia o tergiversación que ha dificultado infinitamente la traducción y la comprensión. Recordemos que Uchida Hyakken, el protagonista de *Madadayo*, era profesor de alemán en la época del Eje.)

La respuesta que el cine puede dar a esta pregunta será siempre paradójica, en la medida en que se trata de un medio artístico o de comunicación inimaginable sin la posibilidad técnica de su reproducción o sin lo que podríamos llamar la apertura completa y la transparencia de los códigos de entendimiento. Que una imagen valga más que mil palabras sólo significa que el cine proporciona una experiencia humana inmediata que no precisa de traducción. La producción y la recepción cinematográficas condicionan profundamente lo que he llamado la domesticación de la idea de cultura, un término emersoniano del que Nietzsche se hace eco en su idea de habitar satisfactoriamente la tierra. Otra manera de decirlo es que el cine no es naturaleza, sino que forma parte de la alteración de la naturaleza que llamamos cultura. Pero la cultura tiene consecuencias. En la medida en que la cultura es una alteración deliberada de la naturaleza que los seres humanos llevan a cabo para habitar satisfactoriamente la tierra, exige una responsabilidad específica. Como cultura, el cine debe ser responsable de lo que ha hecho al transformar o reproducir la realidad. En ningún caso el cine puede aspirar a dejar intacta la realidad ni a restaurar una realidad desaparecida: el realismo cinematográfico no hace historia ni puede ser utópico. Como cultura, sin embargo, el cine puede educar.

Stanley Cavell ha señalado que *Schopenhauer como educador* de Nietzsche, de donde he tomado prestadas las citas, “es dolorosamente pertinente para establecer lo que podríamos llamar el nivel cultural del cine”, para darle valor. Valorar es la tarea filosófica por antonomasia. Establecer el nivel cultural del cine o darle valor tiene que ver también con un aspecto de la obra de Kurosawa —su capacidad para transmitir una enseñanza, para educar— sobre el que querría fijarme.⁸ Una de las alteraciones que el cine ha producido afecta, precisamente, a la vida de la comunidad. A diferencia

⁸ Véanse STANLEY CAVELL, *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2004 (*Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 235), y FRIEDRICH NIETZSCHE, *III Unzeitgemasse Betrachtungen. Schopenhauer als Erzieher*, en *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, III, 1, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin & New York, 1972 (*Schopenhauer como educador: tercera consideración intempestiva*, trad. de L. F. Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1999; *Schopenhauer como educador*, trad. de J. Muñoz, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000). Véase también MICHEL ONFRAY, *La inocencia del devenir. La vida de Friedrich Nietzsche*, trad. de A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2009, así como la reseña de Juan Navarro en la página de Libros de *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* (<http://www.latorredelvirrey.es/libros>). Agradezco a Juan Navarro y a Ramón Moreno Cantero sus comentarios a estas páginas.



de otras obras de arte, el cine trasciende la soledad del creador y del receptor. Decir que el cine es un arte de masas puede significar que el cine es el arte de la democracia, pero entonces podríamos correr el peligro de sustituir una *Afterphilosophie* por un *Afterkino*. Como *Los viajes de Gulliver*, el texto de Nietzsche empieza como un relato de viajes e incluye numerosas alusiones a la “constitución” como forma de vida de un pueblo. Las diferencias entre la Constitución británica que Swift ridiculizaba y la Constitución de los Estados Unidos a la que Nietzsche se refiere tácitamente fueron menos relevantes que sus semejanzas a la hora de redactar la Constitución japonesa. El cine no puede aspirar tampoco a desplazar ni resolver el problema de la existencia mediante un acontecimiento político. Pero ¿qué clase de acontecimiento político es una constitución? ¿Qué tipo de innovación política supuso la Constitución japonesa de 1947?

En *Schopenhauer como educador*, Nietzsche distingue entre el filósofo y el profesor de filosofía. Es una distinción que ya se encontraba —hasta donde conozco, por primera vez— en *Walden*, la obra maestra del discípulo de Emerson, escrita expresamente, podríamos decir, para encontrar un modo de habitar satisfactoriamente la tierra, de “vivir deliberadamente”, como lo llama Thoreau.⁹ La distinción, sin embargo, se volvería ominosa en las primeras décadas del siglo XX, a propósito de Heidegger (el filósofo) y los profesores de filosofía como Ernst Cassirer, y de su relación con la Constitución de Weimar. Para Nietzsche, el verdadero educador es el filósofo, y lo es, de una manera eminente, cuando no imparte sus enseñanzas en una institución: Schopenhauer se habría convertido en filósofo al abandonar sus esperanzas de convertirse en profesor. Como Schopenhauer, Uchida Hyakken abandonó la enseñanza para dedicarse a escribir. Sin pretender ninguna precisión filológica, sugeriría que la traducción de *Erzieher*, de educador, al japonés (al menos en la obra de Kurosawa) es *sensei*. Las equivalencias que ofrecen los diccionarios remiten al “gurú” o al “maestro”, con la salvedad de que *sensei* tiene una acepción determinada como experto en artes marciales, algo que Kurosawa reflejaría muy bien en su primera película, *Sugata Sanshiro* (La leyenda del gran judo, 1942-1943). De hecho, como la mayoría de los críticos ha señalado, la educación es uno de los grandes motivos de la obra de Kurosawa, no sólo en sus películas de samuráis. En mi opinión, es especialmente relevante en dos de ellas: *No añoro mi juventud* y *Madadayo*. (Al decir que prefería *Los viajes de Gulliver* dejaba entrever, supongo, que los límites de la comparación de mundos que puedo trazar aquí son muy estrechos. Que, como Gulliver, pueda volver a Occidente desde Japón indica, sin embargo, que esa comparación es posible o, al menos, que a mí me resulta más sencillo entender la obra de Kurosawa gracias a estas películas. Naturalmente, lo que esto quiere decir es que no soy un experto en la obra de Kurosawa y que sigo necesitando, como Gulliver, capitanes intrépidos e inteligentes —como Donald Richie, Aldo Tassone o Michel Mesnil— en los que confiar en mis propios viajes, lo que no evita que naufrague durante la navegación.)

En su nota, Kojève decía que la japonización de la vida afectaría por igual a americanos y a soviéticos. Pero anterior a esa hipotética japonización hubo una especie de rusificación literaria de la cultura japonesa, análoga a la fascinación que la obra de los grandes escritores rusos ejerció en Occidente.¹⁰ *Hakuchi* (El idiota, 1951),

9 HENRY DAVID THOREAU, *Walden* (1854), *The Writings of Henry David Thoreau*, 150th Anniversary Edition, ed. by J. Lindon Shanley with an Introduction by John Updike, Princeton University Press, Princeton & London, 2004, pp. 137-810; *Walden*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2008⁴, pp. 71 (“Hoy en día hay profesores de filosofía, pero no filósofos”), 138, 347 (sobre “vivir deliberadamente”).

10 Véase JAVIER ALCORIZA, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*, Verbum, Madrid, 2005. “Ni Oriente ni Occidente” era una divisa del

Vivir, Donzoko (Bajos fondos, 1957) y, en cierto modo, *Dersou Uzala* (El cazador, 1975), son una muestra de la influencia de la literatura por encima de la adaptación cinematográfica de Dostoyevski, Tolstói o Gorki y, en un nivel inferior, Vladimir Arseniev, que sólo la influencia de Shakespeare superaría (un viaje —examinar la influencia de Shakespeare en Kurosawa— que me gustaría emprender alguna vez). En *No añoro mi juventud*, esa rusificación se proyecta sobre el espectador —con la figura del personaje de Ryukichi Noge— no sólo como un trasunto autobiográfico de Kurosawa y de su pertenencia a las organizaciones radicales de extrema izquierda durante su juventud, sino como una contrapartida de la vuelta a la tierra de Yukie Yagihara, la protagonista femenina. (En una secuencia memorable de la película, los niños la persiguen como al príncipe Myschkin.) Pero también delimita la tierra de nadie en la que la película se situaba, después de la derrota en la guerra y mientras las fuerzas de ocupación americanas dictaban en secreto la constitución democrática, una constitución a la que la izquierda japonesa se ha opuesto hasta la actualidad. (El personaje de Noge estaba basado en el estudiante Hotsumi Ozaki, que colaboraría con el espionaje soviético y sería el único civil fusilado por traición durante la guerra.) Con la perspectiva de los acontecimientos políticos, la muerte de Noge es la consecuencia del fracaso de la política liberal japonesa, como reconocerá explícitamente el profesor Yagihara cuando, restablecido en su cátedra, se dirija a una nueva generación de estudiantes. El fracaso de la política alimenta siempre expectativas desmesuradas y temores infundados. Sin la posibilidad del acuerdo y del compromiso, la tentación del todo o nada, propia de los personajes rusos, es muy difícil de contrarrestar. (*No añoro mi juventud* empieza en 1933, el año de la llegada de Hitler al poder en Alemania y del abandono de Japón de la Sociedad de Naciones. En 1933, Franklin Delano Roosevelt fue elegido presidente de los Estados Unidos, en lo que constituye la única referencia de la política liberal o democrática de la época. En el aspecto personal, fue también el año en que se suicidó Heigo, el hermano mayor de Kurosawa que lo había introducido en la lectura de la literatura rusa.)

¿Cómo hemos de entender la vuelta a la tierra de Yukie? La crítica ha señalado, sobre todo, la vertiente feminista de la película. La transformación de Yukie en un ser humano libre y responsable, que sabe que no puede eludir el sufrimiento y el sacrificio que la libertad y la responsabilidad exigen, abona, desde luego, esa interpretación, al igual que la actuación de Setsuku Hara (que daría vida después a Nastasia, o Taeku Nasu, en *El idiota*, en un registro análogo al de las grandes actrices de Hollywood). Pero es una visión parcial que no compensa la acusación de reaccionario, incluso de reaccionario de izquierdas, que a menudo ha recaído sobre Kurosawa. Dewey anotaba en sus artículos sobre Japón la impresión que le había causado el énfasis con el que los estudiantes japoneses pronunciaban la palabra “democracia”, algo que los espectadores de *No añoro mi juventud* en 1946 tuvieron que advertir necesariamente. “Democracia”, “libertad”, “comunismo” o “fascismo” forman parte del vocabulario de la película de un modo que ahora puede resultar equívoco o desfasado. Por el contrario, la vuelta a la tierra de Yukie, y el título o lema mismos de la película, son inequívocamente el resultado de una decisión que no tiene nada que ver con la naturaleza, sino con la cultura, en su sentido más etimológico: el cultivo de la tierra, que se sobrepone en la imaginación y en la memoria de la protagonista —con la esperanza de que suceda lo mismo con el espectador— al paseo idílico con el que había empezado la película, pero al mismo tiempo a una forma de vida artificiosa o pusilánime, que sofocaba el desarrollo

movimiento eslavófilo que ha perdurado desde Dostoyevski hasta Aleksandr Solzhenitsyn.





o crecimiento de las facultades humanas. Sin el énfasis con el que las grandes palabras políticas aparecen en la película, Yukie le dice a su madre que ahora es la delegada de la sección “cultural” de la aldea. La confesión tiene lugar mientras Yukie se da cuenta de que sus manos ya no son aptas para tocar el piano, algo que debemos interpretar como una contraposición de la cultura genuina a la alta cultura o a una cultura meramente estética. (El piano, por otra parte, es un instrumento occidental, propio de la forma de vida asimilada de su familia.) Entiendo que, por encima de la ideología feminista o progresista, por encima de una *Afterphilosophie*, Yukie ha entrevisto la verdadera finalidad de la vida: lograr que los seres humanos se conviertan en habitantes satisfechos de la tierra, que vivan deliberadamente. (Podríamos decir incluso que, desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, Kurosawa distingue perfectamente cuándo debe hacer acto de presencia como director —como educador— para captar la transformación de Yukie.)

Como *sensei*, sin embargo, el profesor Yagihara ha fracasado. Una manera razonable y digna de confesar el fracaso como educador —para decirlo como los *christianos* de Gulliver— es entonar el cántico de Simeón: *Nunc dimittis...* Estas palabras contienen una promesa y son, por sí mismas, un evangelio. La esperanza del profesor Yagihara es la de que, en las generaciones que se incorporaban a la vida japonesa después de la guerra y de la derrota, surgiera una figura como la de Noge, cuya existencia no tuviera que estar supeditada al aislamiento y la clandestinidad. El Noge futuro habría de poder hacer uso de la libertad que, con más frecuencia, se invoca en la película y que, en la historia de las ideas políticas, supone una “mejora” (*Amendment*) de la Constitución de los Estados Unidos: la libertad de expresión. (Emerson mejoraría a su vez la primera enmienda constitucional al decir que el *Scholar* —la versión trascendentalista del *Erzieher* o *sensei*— es una víctima de la expresión de la naturaleza. Emerson aludía con ello a los experimentos utópicos de vuelta a la naturaleza de los que *Walden* sería al mismo tiempo un ejemplo y una reprobación, y creo que podemos aplicarla perfectamente a Yukie. Una víctima de expresión de la naturaleza acaba reconociendo cuáles son los instrumentos verdaderamente culturales o educativos. Yukie es una creación de la cámara cinematográfica.)

Creo que el énfasis que Kurosawa pone en el lenguaje político de *No añoro mi juventud* es una advertencia de lo cerca que se encuentra ese lenguaje de la mentira, de lo que los *houyhnhnms* de Gulliver habrían observado que consiste en “decir lo que no es”. En muchos aspectos, *Madadayo* es una especie de *remake* de la primera película, una reconsideración del curso corriente de los acontecimientos de la vida por encima de los acontecimientos políticos. El idealismo o la ingenuidad truncados de *No añoro mi juventud*, en la que Yukie podía entregarse al final a una especie de felicidad compartida, pero resignada y carente de toda alegría verdadera, deja paso ahora a una especie de testamento jovial. Tal vez *Ran* (1985) e incluso *Hachigatsu no Rapsodi* (Rapsodia en agosto, 1991), con su evocación del caos y del horror de la bomba atómica, encajaran mejor en el estilo tardío de los grandes creadores que *Madadayo*. *Madadayo* es también una despedida, pero matizada por la ausencia completa del sentimiento trágico de la vida. Oriente y Occidente son aquí garabatos que se burlan de nuestra medrosidad. En Uchida Hyakken, Kurosawa ha unido a los rasgos reales de su personaje, tomados de la época, rasgos imaginarios tomados de Falstaff o Sócrates y le ha dado al *sensei* un valor humano que le faltaba, incluso, a Schopenhauer como educador. En la medida en que la influencia de Emerson en Nietzsche comienza a ser reconocida, podríamos decir que Emerson es el verdadero *Erzieher* de Nietzsche y que su enseñanza más importante —que el dolor no enseña nada— se proyecta sobre Uchida Hyakken: en el episodio de la desaparición del gato, Kurosawa ha sabido introdu-



Yo, el Gato

SŌSEKI NATSUME

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN
DE JESÚS GONZÁLEZ VALLES

T
R
O
R
I
E
N
T
E
S
C
O
P
L
I
E
G
O
S
D
E
T
A

cir sabiamente la inmensa ironía de su fuente, la novela satírica *Yo, el Gato* o *Soy un gato* de Soseki Natsume, el educador de Uchida Hyakken, contextualizando de este modo el sufrimiento por la pérdida.¹¹ (Añadiría que la pérdida y la desaparición de los “vecinos animales” son un motivo fundamental en *Walden*, así como la construcción de una cabaña en la que vivir.)

Uchida Hyakken es el *sensei*, “oro puro” para sus discípulos, que se resisten a abandonarlo cuando deja la enseñanza y le acompañan a lo largo de la vida. Los episodios ordinarios (la compra de carne de caballo, el miedo a las tormentas, el enfrentamiento con el especulador inmobiliario, los banquetes que jalonan una existencia moderada por la admiración y la veneración de los discípulos) desempeñan en la película un papel fundamental: impedir que la “democracia”, a la que Uchida Hyakken somete a una crítica casi platónica, desplace o resuelva el problema de la existencia. La enseñanza fundamental de Uchida Hyakken es que el problema de la existencia es insoluble o consiste, sencillamente, en vivir, en lo que Emerson llamaba el trascendentalismo de la vida corriente. “Madadayo”, que podría interpretarse como una refutación del *Nunc dimittis...*, es, sobre todo, una refutación del suicidio como acto gratuito y de los valores asociados a una vida heroica que ha perdido su sentido en una sociedad que ha dejado de ser feudal y tiene que aprender a ser democrática. Una sociedad debe prescindir de los esclavos, pero no puede prescindir de los educadores, porque el punto de partida es la ignorancia y la posibilidad de asumir una herencia o transformarla. Kurosawa subraya esa dimensión hacia al final de la película, cuando los nietos de sus discípulos le ofrecen su presente y escuchan, sin comprenderlas, las últimas enseñanzas del *sensei*, y, sobre todo, en la hermosa secuencia con la que termina, que tiene el aire de los sueños de Kurosawa y que pertenece, sin duda, al reino de los muertos de Hyakken Uchida, en la que un niño trata de esconderse de sus compañeros de juego, que le preguntan si ya se ha escondido (“Mahda-kai”), si ya se encuentra en otro mundo. Es la pregunta de los discípulos. La respuesta, “Madadayo”, aún no, significa que no hemos llegado al final, que hemos de seguir empezando. Como dijo Emerson y Nietzsche repitió en la última página de *Schopenhauer como educador*, un nuevo grado de cultura revolucionaría instantáneamente todo el sistema de las aspiraciones humanas.



NATSUME SŌSEKI

Soy un gato

Traducción de Yoko Ogihara
y Fernando Cordobés



IMPEDIMENTA

¹¹ Véase SOSEKI NATSUME, *Yo, el Gato*, ed. de J. González Vallés, Trotta/UNESCO, Madrid, 2010²; NATSUME SŌSEKI, *Soy un gato*, trad. de Yoko Ogihara y F. Cordobés, Impedimenta, Madrid, 2010. Soseki sucedió en la cátedra a Lafcadio Hearn y enseñó Literatura inglesa en la Universidad Imperial de Tokio. Su visión de Japón es muy parecida a la visión que Swift tenía de Inglaterra. No hay ninguna traducción al español de los escritos de Uchida Hyakken, de los que Kurosawa toma prestado incluso el título de la película: *Madadayo* da nombre a una colección de ensayos que Uchida publicó al final de su vida. Véanse UCHIDA HYAKKEN, *Realm of the Dead*, transl. by R. DiNitto, Dalkey Archive Press, Normal, Ill., 2006 (que recoge sus narraciones fantásticas) y RACHEL DiNITTO, *Uchida Hyakken. A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2008, que proporciona un excelente trasfondo del autor justo hasta el momento en que se convierte en el personaje de Kurosawa. (El capítulo 3 incluye las referencias al cine en la obra de Uchida Hyakken.)

