

DERSU UZALA: UN RELATO SOBRE LA DIALÉCTICA ENTRE ARCAÍSMO Y MODERNIDAD

ARTURO SEGURA

Es prácticamente el único tema de esta época,
ese tema de la cultura primitiva y cómo puede
sostenerse frente a la sofisticación.

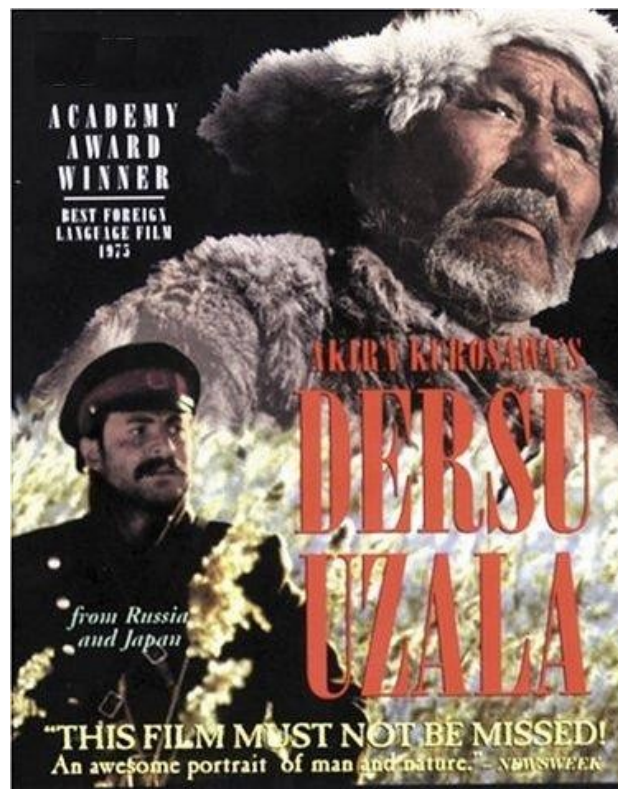
(Jean RENOIR)¹

Pasados 35 años desde su realización -aunque puede que desde el mismo día de su estreno-, y no obstante la mala acogida que en su momento cosechó entre buena parte de la crítica especializada², *Dersu Uzala*, vigésimo sexto largometraje de Akira Kurosawa, aún se muestra como integrante de esa escasa y misteriosa estirpe de películas que, semejantes a las dispersas y solitarias sabinas, han brotado a lo largo de la historia del cine como recordatorios de que lo primigenio -lo originario- y lo primordial -según el diccionario, principio fundamental de cualquier cosa-, son caras de una misma moneda, sea ésta ontológica, existencial, artística o cualesquiera. Por eso, junto a las obras de Robert Flaherty, *Nanook el esquimal* -*Nanook of the North* (1922)-, *Tabú* (1931, codirigida junto a Murnau) y *Hombres de Aran* -*Man of Aran* (1934)-, o *El río* -*Le fleuve* (1951)-, de Jean Renoir, ha contribuido a abrir en el imaginario cinematográfico una senda hacia un particular encantamiento que, en virtud de la voluntariosa búsqueda de lo primigenio natural que les da sentido, no conoce el, desde hace ya mucho tiempo, tan extendido tránsito de lo caduco.

¹ Cita de Jean Renoir, recogida en Joseph McBride y Michael Wilmington. *John Ford*. Ediciones JC, Madrid 1996, p. 196.

² Cfr. Stuart Galbraith IV. *La vida y películas de Kurosawa y Mifune. El emperador y el lobo*. T&B Editores, Madrid 2005, pp. 473-475, donde el autor establece un interesante paralelismo entre el denuedo y la incomprensión que tanto Kurosawa como David Lean sufrieron por parte de renombrados críticos. En el caso del japonés, sería el experto en cine nipón, Donald Richie, quien fue incapaz de identificar la real evolución creativa en la carrera del cineasta; en el de Lean, fue Richard Schickel quien se ensañó con el inglés realizador con motivo del estreno de *La hija de Ryan* -*Ryan's Daughter*, 1970. Un fenómeno similar, por ejemplo, al que Lindsay Anderson experimentara en su momento con el renovado John Ford que realizara *Centauros del desierto*. Cfr. Lindsay Anderson. *Sobre John Ford. Escritos y conversaciones*. Paidós, Barcelona 2001, pp. 248-263.

La peculiaridad de *Dersu Uzala* reside en su particular idiosincrasia; una singularidad, por lo demás, no exenta de dificultades. Al tiempo que una memoria sobre hechos acontecidos en un tiempo y un espacio concretos, históricos, desde su mismo nacimiento como relato fue también el registro, escrito bajo la forma de una narración de viajes, de unas experiencias vividas en primera persona por un capitán del ejército ruso durante la primera década del siglo XX. Pero, con ser esto bastante y por obvio que parezca, resulta necesario precisar que el eje vertebral que daba verdadera consistencia a la obra era la honda amistad entre dos hombres: el propio Vladimir Arseniev y el cazador siberiano a cuyo nombre debe su título la obra. Una amistad que en realidad no era sino la visión personal de una de las partes sobre la otra. Es decir, la historia sobre *Dersu Uzala* era en primer lugar y ante todo, una versión. Pero, para mayor complejidad, con el paso de los años y, como iremos comprobando, de manera repentina e insospechada, también se convirtió en una película. De este modo, a la versión literaria original vino a añadirse -y, en cierto modo, a superponerse-, la de un artista cinematográfico que, a su vez, ofreció su visión personal de unos acontecimientos que con su aportación pasarían a estar impregnados de su sensibilidad, inquietudes y constantes temáticas personales.



Podría decirse a priori que lo relatado por Arseniev es lo que ocurrió en realidad. Pero tampoco resulta baladí el hecho de que lo que ha

llegado hasta nosotros está constituido por el resultado de una compleja confluencia interactiva ejercida por la unión de esas distintas versiones de unos hechos, vividos en un primer momento, eso sí, sólo por quienes los experimentaron. Tal es el motivo por el que no es menos legítimo pensar que en la narración del capitán no se registraron todos los hechos vividos en su relación con el cazador. A su vez, lo relatado por Kurosawa con sus propias licencias y añadiduras, también se incorpora y responde de este modo a la categoría de lo posible y lo verosímil, siendo así cauce transmisor de la verdad ontológica en la que ambos relatos se complementan. Quiere ello decir que el fenómeno humano apenas puede aspirar al total aislamiento encerrado en sí mismo, o a ser un estéril ensimismamiento autosuficiente. Lejos de ello, y radicado en la propia naturaleza social del hombre, siempre estará ligado de algún modo a su misma pervivencia y prolongación en el tiempo: a su misma trascendencia. Prueba de ello es que, al final, transcurrido un siglo y sin otro equipaje existencial que sus actos y palabras -registrados-, a semejanza de tantos seres humanos de los que nunca quedó constancia documental, el propio Dersu Uzala permanece en medio de todos nosotros a la espera de nuestra respuesta personal a su historia singular³.

Por estos motivos, dado que las modestas pretensiones de quien suscribe no pueden ir más allá del limitado espacio de que dispone, y de que los fines del presente dossier tienen como telón de fondo el arte cinematográfico del cineasta homenajeado, he procurado evitar emplearme a conciencia en el análisis pormenorizado de cada uno de los posibles objetos de estudio, con la intención de ofrecer una propuesta unitaria y homogénea que, en lo que de común e inexcusable albergan todas ellas, armonice esa variada yuxtaposición de puntos de partida. De lo contrario, el presente ensayo se habría visto lastrado por una innecesaria prolijidad que, es de suponer, no contribuiría más que al cansancio del paciente y sufrido lector que, por la propia naturaleza de la materia tratada, habría terminado por escapárseme de las manos sin cumplir el objetivo de acertar a ofrecer un estudio mínimamente coherente.

³ Por tal motivo, tal como comenta Galbraith, "*Dersu Uzala* no es una película de desesperanza nostálgica, ni describe (...) un mundo que trata de absorber demasiado tarde las lecciones de un hombre como Dersu. El cambio es inevitable, admite Kurosawa, pero a través de Arseniev [y cabe decir, como vamos comprobar, que del propio Kurosawa], las lecciones de Dersu no se pierden. Desde luego, no se perdieron para Kurosawa cuando leyó el libro de Arseniev en los años treinta, y con *Dersu Uzala*, Kurosawa permitió que el aleccionador libro de Arseniev fuese accesible para todo el mundo". Stuart Galbraith IV. *Op. cit.*, p. 476.

Para ello, en lo que puede entenderse como la primera mitad del ensayo, ofrezco una breve síntesis entre un genérico contexto del momento histórico en que se enmarca su realización, y la vida del artista estudiado. De ahí que, partiendo de ella, y asumiendo la postura del propio Kurosawa en torno a la autoría cinematográfica como medio esencial para una adecuada hermenéutica, he procurado ahondar en aquellos aspectos biográficos del realizador japonés que me han parecido indispensables como base fáctica e histórica sobre la que apoyar las proposiciones ofrecidas en la segunda mitad de nuestra propuesta. En ellas, el lector encontrará una indagación centrada en los vínculos más sobresalientes existentes entre la historia como tal, y el sustancial tema de carácter dual que, a mi juicio, la atraviesa: la dialéctica entre arcaísmo y modernidad, primitivismo y progreso, surgida del encuentro fortuito entre dos hombres que, quizá sin saberlo, devinieron paradigmas de sus respectivas procedencias. Por último, a modo de tesis continuadora del eje vertebral del estudio, desde un punto de vista menos conceptual y más propiamente cinematográfico, he intentado señalar los vínculos más importantes con la obra de John Ford, teniendo más presentes las similitudes que las divergencias entre ambos cineastas, con el fin de señalar un rastro a seguir y tener en consideración dentro de una cierta tendencia del cine norteamericano contemporáneo.

1. CONTEXTO

La histórica irrupción de la modernidad en Occidente consagró de manera paulatina la prevalencia de la idea de progreso. Como continuadora del legado filosófico de autores como Descartes o Bacon, el avance ilimitado del conocimiento científico de naturaleza empírica fue elevado a objeto último de la existencia humana. De acuerdo con el carácter mercantilista y depredador de este planteamiento, el mundo natural no era sino una inagotable fuente de recursos, destinada a ser dominada por el ser humano. Esta agresiva aspiración a domesticar las fuerzas naturales basada en una aplicación exclusiva de los avances tecnológicos alcanzados por las ciencias experimentales, tendría como resultado la instauración de un nuevo y armónico orden temporal definitivo: el triunfo de la razón establecería un reino del hombre, por el hombre y para el hombre.

Desde las sucesivas implantaciones de las revoluciones liberales, la industrialización, la ascensión de los nacionalismos, y, en especial, durante el ascenso de los totalitarismos y el desarrollo de las dos

guerras mundiales, dicho proceso ha dado lugar a un largo *crescendo* de profundos cambios sociológicos que, aún hoy, continúan ahondando en un confuso caleidoscopio ideológico que, entre otras manifestaciones, ha mostrado cómo durante las décadas precedentes cristalizaban hondas transformaciones en la mentalidad y las costumbres individuales y colectivas. Punto de inflexión decisivo en este devenir contemporáneo fueron las décadas posteriores a la II Guerra Mundial, momento de literal reedificación del mundo, en que el cine jugó un relevante papel de responsabilidad en su multiplicada influencia como medio de comunicación de masas. Así, tras el cierto cierre de ciclo universal que supuso la última conflagración mundial, los veteranos cineastas de renombre de todo el mundo asistieron a un súbito cambio -cuando no relevo- generacional forzado en gran medida, como veremos, por las nuevas prioridades y preferencias suscitadas por la intensiva comercialización del ocio.



Caracterizada por una ambiciosa y acusada voluntad de innovación temática, estética, narrativa, la precipitada eclosión de dicho proceso advino durante la década de 1960 y, si bien en diversa medida según países y latitudes, es posible afirmar que ya entonces alcanzó una dimensión global, por cuanto comprendió a buena parte de los países del entonces llamado 'mundo libre' -en especial a aquellos cuya industria y tradición eran más sólidas-, así como a algunos de los pertenecientes al telón de acero -Rusia, Polonia o Checoslovaquia-, y aun a alguno del amplio grupo de naciones en vías de desarrollo -Brasil-. Fue así como el audaz ejemplo de los jóvenes *cahieuristas* franceses, críticos y escritores que no tardaron en aplicar sus propias

teorías a la praxis fílmica, cundió a lo largo y ancho de todo el mundo cinematográfico, dando lugar al surgimiento de los heterogéneos movimientos agrupados bajo la genérica denominación de 'nuevas olas'.

En este contexto, Japón tampoco fue ajeno a tales cambios. Acogido y constituido tras la guerra en parte decisiva del nuevo orden mundial, ya hacía décadas que sus talentosos méritos artísticos le habían merecido un destacado lugar entre las cinematografías más importantes de la historia del joven arte. Por influjo de esta fecunda fusión, Occidente se hacía cada vez más visible en Extremo Oriente, posibilitando que los extremos culturales se tocaran con una inmediatez nunca vista en la historia. Paralela a la aparición de la televisión, la música popular de masas o a la revolución sexual, la rápida popularización de ese concienzudo fomento masivo del ocio a través de la publicidad y el entretenimiento elevó a categoría arquetípica tanto las virtudes como los defectos de la juventud, consagrándolos a partir de entonces en modelo de conducta existencial. La extensión de estas formas culturales menos exigentes y más fácilmente asimilables, encontró una acogida especialmente exitosa también en el país nipón, convertido ahora en verdadero espejo del hedonismo occidental.

Fruto de la rauda reconversión con que la defensiva industria cinematográfica respondió al éxito televisivo, el interés por el *humus* creativo y artístico específicamente japonés sufrió una crisis, al ser desdeñado de manera paulatina en favor de las temáticas consideradas propiamente contemporáneas. Así, siguiendo la política de las productoras, las nuevas generaciones volvieron la espalda de manera progresiva a la rica herencia entregada por realizadores como Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Akira Kurosawa y otros grandes nombres del cine nipón⁴. Esta decadencia, si bien efímera, tuvo como consecuencia inmediata la sustitución de un acervo cultural exclusivo por la inclusión mimética de nuevos inquietudes y comportamientos, en buena medida importados, y representados en la obra de directores como Nagisa Oshima o Shohei Imamura⁵. Las

⁴ Refiriéndose a este particular en la biografía que dedicó a Kurosawa y Mifune, Stuart Galbraith también incluye entre este selecto grupo de directores en franco declive a Senkichi Taniguchi, Ishiro Honda e Hiroshi Inagaki. Cfr. S. Galbraith. *Ibidem*, p. 467.

⁵ Incluso un realizador tan próximo al sentir occidental como el propio Kurosawa -sin discusión, el cineasta que abrió a Japón las puertas de Occidente-, vio cómo varias de sus primeras obras, tan próximas a las formas y temáticas del cine negro, eran objeto de críticas que la acusaban de una excesiva comercialidad favorecedora de la pérdida de identidad nacional. Para un acercamiento más detallado de dicha circunstancia, cfr. Donald Richie. *Cien años de cine japonés*. Jaguar ediciones, Madrid 2004, pp. 211-214.

narraciones sobre el remoto pasado del país, transmitidas en el género histórico del *Jidaigeki*, o sobre la vida contemporánea a través del género *Gendaigeki*, dieron paso a problemáticas espirituales no exentas, empero, de contradicciones que revelaban los graves traumas vividos en el país durante el pasado reciente. Así era como el urgente olvido de los horrores de la guerra facilitado por el febril desarrollo económico, contrastaba con el existencialismo resultante, en parte, de las mismas pasadas pesadillas nucleares que se intentaba exorcizar. Frente al medio natural, la ciudad se constituía en un nuevo edén de tecnológicas oportunidades. El *pop art*, la agitadora militancia política desplegada a través de las artes, o la renovadora literatura crítica de Yukio Mishima, aun guardando en mayor o menor medida estrechos vínculos con las tradiciones, resultaban más cercanos, accesibles, sugerentes y seductores que las formas artísticas más tradicionales. Un nuevo mundo apenas balbuciente pugnaba por prevalecer sobre otro milenarismo, concediendo preponderancia al tratamiento ideológico sobre la permanencia de lo legendario, y solapando en sus apariencias el poder mismo del tiempo y la memoria⁶.

Fue en medio de esta profunda transformación cultural cuando Kurosawa afrontó el proyecto de *Dersu Uzala*⁷. En 1974, año de la producción, el cineasta ya hacía años que conocía en carne propia el amargo sabor del ostracismo al que su generación había sido relegada. El fracaso popular y crítico de su producción de 1970, *Dodeskaden*⁸, primer y único intento de la productora *Yonki no Kai* o 'sociedad de los cuatro caballeros'⁹, sumió a Kurosawa en una profunda depresión que desembocó en un fallido intento de suicidio¹⁰. Sin embargo, su rápida recuperación no fue preludio de tiempos más propicios, y el cineasta hubo de mantenerse al borde de la

⁶ Cfr. D. Richie. *Op. cit.*, pp. 175-210, y Jordi Puigdomènech, Andrés Expósito y Carlos Giménez Soria. *Akira Kurosawa. La mirada del samurái*. Ediciones JC, Madrid 2010, pp. 38-44, donde se ofrece detallada información sobre el desarrollo del cine japonés durante el periodo descrito.

⁷ Galbraith apunta que Kurosawa se planteó adaptar *Dersu Uzala* mucho tiempo antes, aportando también un testimonio del propio cineasta: "Después de terminar *El idiota* en 1951, Kurosawa llamó a Eijiro Hisaita para que lo ayudara a hacer un borrador de la adaptación. 'Nunca pensé en hacer una película en la Unión Soviética, así que lo traspusimos todo a Japón. Pero el guión no era muy interesante. Me pareció que no había forma de hacerlo funcionar en un entorno japonés', dijo Kurosawa". S. Galbraith. *Op. cit.*, p. 468.

⁸ Para conocer con detalle todo lo relacionado con dicha película, cfr. *Loco por el tranvía*, en S. Galbraith. *Ibidem*, pp. 437-453.

⁹ Los cuatro caballeros a quienes alude el nombre de la fallida productora, no son sino otros tantos cineastas. Junto a Kurosawa, Keinosuke Kinoshita, Kon Ichikawa y Masaki Kobayashi. Cfr. S. Galbraith. *Op. cit.*, pp. 437 s.

¹⁰ Cfr. S. Galbraith. *Ibid.*, pp. 449-453, y Manuel Vidal Estévez. *Akira Kurosawa*. Cátedra, Madrid 2000, pp. 91-100.

supervivencia rodando anuncios publicitarios del whisky Suntory que él mismo protagonizaba¹¹. Habría de ser en 1971 cuando recibiera una inesperada oferta que lo rescataría de este amargo limbo personal y profesional¹². Dadas, por tanto, las extremas dificultades personales que estaba atravesando, el cineasta se entregó por completo a esta nueva oportunidad que se le brindaba. Galbraith lo describe así: "Kurosawa estaba desesperado por hacer otra película, tanto que estaba dispuesto a desafiar los duros inviernos de Siberia trabajando con un equipo y un reparto formado en gran parte por personas que no hablaban japonés. Que la oferta de los soviéticos (...) fuese (...) política -cortejaban a los japoneses para que invirtieran capital en la zona- no importaba. Kurosawa estaba haciendo una nueva película y para él eso lo era todo"¹³. Asimismo, y según refiere Manuel Vidal, fue durante una estancia en Tokio del realizador Sergei Guerassimov en calidad de asistente a un simposio sobre cine soviético como, según el testimonio del propio Kurosawa, el director ruso

me propuso ir a rodar a la URSS. Al año siguiente, en 1973, durante el festival de Moscú, me reiteraron la proposición y me preguntaron qué película desearía hacer. Enseguida respondí que me gustaría hacer una película sobre Dersu Uzala. Los cineastas soviéticos se sorprendieron con mi elección. Ya había leído esta historia hacía por lo menos treinta años, y siempre había querido llevarla al cine. Como en aquella época me parecía imposible rodar en Siberia, pensé hacerlo en el Norte de Japón, en la región de Hokkaido. Pero tampoco fue posible y me vi obligado a desechar la idea hasta el momento en que la URSS me ofreció rodar un proyecto libremente escogido por mí. En un primer momento quise trasladar el personaje de Dersu a un medio japonés, pero esta idea lo estropeaba todo (...). Para realizar esta película era necesario ser absolutamente fiel a la historia original. El personaje de Dersu me pareció siempre espléndido (...). Lo que Arseniev había escrito no era una novela, sino un informe oficial de exploración de Siberia realizado en tres etapas a partir de 1902. Era sobre todo un

¹¹ Cfr. S. Galbraith. *Ibid.*, p. 474.

¹² Según refiere Stuart Galbraith, "se había hablado de que Kurosawa hiciera una película en la Unión Soviética ya en febrero de 1971. Cuando presentó *Dodes 'ka-Den* en el Festival de Moscú, empezaron a llevarse a cabo serias negociaciones, y la invitación oficial llegó durante los primeros meses de 1973". S. Galbraith. *Ibidem*, p. 467.

¹³ S. Galbraith. *Ibid.*, p. 469.

*informe geográfico y geológico, bastante académico, pero que contenía a Dersu, un personaje excepcional.*¹⁴

Tras las negociaciones, sólo restaba rubricar el acuerdo entre Mosfilm y el propio Kurosawa, que fue cerrado el 14 de marzo de 1973¹⁵. Pero, a la luz de las anteriores palabras de Kurosawa, algo que llama la atención es la referencia no tanto a Dersu Uzala, cuanto al texto de Arseniev, la fuente que lo dio a conocer. El hecho de que un informe de carácter meramente científico -ornitológico, etnográfico, topográfico, geológico...- que, por lo demás y en primera instancia, estaba destinado a la información militar, llegara a reclamar la atención de un realizador de cine japonés, era tan intrigante como sintomático. Había algo distintivo en aquel texto, y ello no era sino la mera presencia del mismo Dersu Uzala, un solitario y primitivo cazador perteneciente a la etnia *goldi*. Dado, por tanto, que el texto no se distinguía por unas especiales virtudes literarias, cabe plantearse algunas preguntas: ¿qué había en aquel ser humano para que Kurosawa se hubiera decidido con tal determinación a llevar a la pantalla su historia? ¿Qué clase de intensa cercanía identificó entre sus páginas para haber permanecido intacto durante tres décadas en su memoria un intenso deseo de rodar aquella historia?¹⁶

2. PRECEDENTES BIOGRÁFICOS

*Creo que para saber lo que me ocurrió después de Rashomon, el procedimiento más razonable sería buscarme en los personajes de las películas que hice después (...). No hay nada que diga más sobre un creador que el propio trabajo que realiza.*¹⁷

¹⁴ *Positif*, nº 190, febrero 1977, citado por Hubert Niogret, y recogido en M. Vidal Estévez. *Op. cit.*, pp. 100 s. Al respecto de la respuesta de Kurosawa, Galbraith aporta el testimonio de Mike Inoue, sobrino de Kurosawa, y primera persona que atendió a los soviéticos cuando contactaron con el realizador para expresar sus intenciones: "Kurosawa aceptó hacer el trabajo porque siempre le habían gustado las novelas de Dostoievski y otra literatura rusa. Tenía ideas sobre el guión ya antes de que los rusos le llamaran". S. Galbraith. *Ibid.*, p. 468.

¹⁵ Galbraith añade que Toho declinó participar en el proyecto, al que se sumó el grupo Nippon Herald, que "accedió a invertir fondos japoneses a cambio de los derechos de distribución en Japón. S. Galbraith. *Ibid.*

¹⁶ Al respecto de un posible precedente cinematográfico más o menos directo del relato de Dersu Uzala, Stuart Galbraith señala que para Kurosawa "el atractivo del material era parecido al de una de sus películas favoritas, *Nanuk el esquimal* (1922), de Robert Flaherty". S. Galbraith. *Ibid.*

¹⁷ Akira Kurosawa. *Autobiografía (o algo parecido)*. Fundamentos, Madrid 1998, p. 288. La mencionada película *Rashomon* -momento en que, para nuestra desgracia, Kurosawa cierra su voluntariamente incompleta autobiografía-, fue realizada en 1950. En aquel tiempo el cineasta japonés tenía en su haber la dirección de una decena de películas, aproximadamente un tercio de su obra completa.

Antes de entrar a desgranar los entresijos por los que analizaré algunos conspicuos aspectos relacionados con el influjo recíproco entre la figura de Kurosawa y *Dersu Uzala* como obra cinematográfica, es preciso considerar estas elocuentes y reveladoras palabras del realizador, escritas como colofón de su valiosa autobiografía. Al aceptarlas, será necesario asumir la extendida teoría, forjada durante el romanticismo europeo, que identifica vida y obra como caras de una misma moneda: el artista, sus propias circunstancias existenciales, los antecedentes y contexto histórico, así como su personalidad, sensibilidad, inquietudes, constantes o estética, se manifiestan en tanto que desvelan y constituyen su obra; ésta, en consecuencia, no será sino el espejo en que la imagen fidedigna del artista quede impresa¹⁸. Según esto, su biografía resulta un factor esencial e imprescindible para alcanzar a comprender los significados profundos que su obra abarca. La aceptación de esta premisa se constituye por ello en medio analítico indispensable con el que ahondar en un análisis cabal la totalidad de su obra, con el fin de identificar los precedentes que ayuden a descifrar las claves contenidas en cada una de ellas. En definitiva, analizar la vida de Akira Kurosawa nos conducirá a *Dersu Uzala*, y viceversa.

Como consecuencia de todo ello, el coherente y atractivo componente sapiencial de las enseñanzas que es posible desprender del relato se revela como un determinante factor de proximidad a la figura del montaraz¹⁹, cuyas sobresalientes aptitudes para la supervivencia y su extraordinaria actitud ante la vida se van revelando a lo largo de la narración como un suave pero consistente hilo conductor didáctico tanto para quienes convivieron con él, como para aquellos lectores y

¹⁸ Puede que la siguiente parábola de Jorge Luis Borges ayude a iluminar lo que queremos decir: "un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara". Jorge Luis Borges. Epílogo a *El hacedor*. Buenos Aires 1960, pp. 195 s. Citado en José Miguel Otero. *J.R.R. Tolkien. Cuentos de hadas. La poética tolkieniana como clave para una hermenéutica sapiencial de la literatura de ficción*. Eunsa, Pamplona 1987, p. 111. Para profundizar en los orígenes de esta idea, cfr. Meyer Howard Abrams. *La literatura como revelación de la personalidad*, en *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barral editores, Barcelona 1974, pp. 399-463.

¹⁹ Según se desprende del libro de Vladimir Arseniev, los *goldi*, etnia de cazadores nómadas de origen mongol, ocupaba las regiones del Ussuri y Sijote-Alin, en la Siberia oriental, hasta la desembocadura del río Daubi-Khé. Es importante apuntar que el sutil equilibrio entre la fina sensibilidad de que Kurosawa estaba dotado y la disciplina marcial en que fue educado, son identificables con la profunda exigencia y dominio de sí que se desprende del retrato -tanto literario como cinematográfico- de Dersu, un ser humano en comunión esencial y permanente con las fuerzas naturales. Cfr. Vladimir Arseniev. *Dersu Uzala*. Mondadori, Barcelona 1999.

espectadores que se sientan interpelados en lo más profundo de su condición humana.



A la luz de este factor educacional como fundamento sobre el cual edificar el valor de la existencia, la serie de antecedentes biográficos que, como jalones del camino personal de Kurosawa, facilitaron y afianzaron su propio crecimiento y maduración interiores, influyeron en mayor o menor medida sobre su memoria, experiencia y trayectoria vitales. De ahí que la circunstancia que llama la atención de inmediato no sea tanto la sucesión de los propios acontecimientos, cuanto las personas que actuaron de manera continuada como causas eficientes de los mismos. En este sentido, no es extraño que entre esas determinantes e influyentes personalidades se encuentren en primer lugar el padre y el hermano mayor de Kurosawa, además de varios de sus profesores, y algunos de sus más influyentes y destacados colegas de profesión.

Durante los primeros años de vida de Akira, Isamu Kurosawa²⁰, padre de Akira, ya era un veterano oficial retirado del ejército que ejercía como instructor militar²¹. No obstante, en contraste con la espartana

²⁰ Si bien sin aludir ni remitir a las posibles fuentes en que basa su información, ni a las referencias en su opinión equivocadas, Galbraith sostiene que es Isamu y no Yutaka el verdadero nombre del progenitor del cineasta. Cfr. S. Galbraith. *Op. cit.*, p. 30.

²¹ Cfr. A. Kurosawa. *Op. cit.* pp. 42 y 46, donde Kurosawa da someros pero valiosos detalles sobre el pasado samurái y las marciales actitudes educativas de su padre en la academia militar imperial Toyama. Galbraith, por su parte, aporta lo siguiente: "Isamu había trabajado en el Instituto de Educación Física del Ejército. Cuando nació Akira, Isamu era el director de su instituto. Allí habilitó unos locales para entrenamiento de artes marciales, como judo y lucha de espadas, *kendo*". S. Galbraith. *Ibidem*.

disciplina que profesaba, también se caracterizaba por una lúcida y desprejuiciada actitud ante el cine²². De este modo, según cuenta Kurosawa, fue su progenitor quien se constituyó en el principal responsable de su temprana afición a las películas, ya durante sus primeros años escolares. A este respecto, son muy explícitas estas palabras del cineasta:

*Fue la actitud de mi padre hacia el cine la que me fortaleció y me animó a convertirme en lo que ahora soy. Era un hombre estricto, de pasado militar, pero aunque se trataba de un momento en el que el cine no contaba con mucha aceptación en círculos educativos, él nos llevaba (...) con frecuencia. (...) constantemente defendió su convicción de que ir al cine tenía un valor educativo, incluso más tarde, en tiempos más reaccionarios, nunca cambió.*²³

Conforme los gustos cinematográficos de Kurosawa iban diversificándose durante los años de adolescencia, su afición se vio ampliada de manera imprevista cuando su padre lo llevó a ver espectáculos de narradores de cuentos, muy populares en Japón por aquellos años²⁴. Junto a esto, es igualmente reseñable la afición paterna a los deportes, influencia que también hizo del joven Akira un gran aficionado, tanto en calidad de participante como de espectador. El motivo que Kurosawa aduce para explicarlo es revelador de la estoica educación y herencia recibidas: "para mí los deportes son una devoción a la autodisciplina"²⁵.

²² Kurosawa nació en 1910, es decir, durante los estertores del periodo imperial *Meiji* (1867-1912), y educado en el posterior periodo *Taisho* (1912-1926). Conviene aclarar que, al igual que ocurriera durante éste y el *Showa* (1926-1989), los sucesivos gobiernos japoneses -como el italiano y el alemán-, también se caracterizaron, si bien con matices, por su tendencia militarista y expansionista. Como consecuencia de ello, el fanatismo que caracterizó al periodo *Taisho* y, de manera particular, al *Showa*, fue determinante para la fatal escalada hacia la guerra. A pesar de haber sido responsable del proceso de occidentalización y del crecimiento económico de Japón durante las décadas anteriores, el régimen *Meiji* era reacio a la llegada de nuevas formas de espectáculo. Prueba de ello es la rígida reticencia -mencionada por el propio Kurosawa- que se ofrecía desde el mundo educativo. Por otra parte, manifestación elocuente de este recelo durante los periodos *Meiji* y *Taisho* fue el retraso de la industria cinematográfica japonesa, la cual no contó con una infraestructura adecuada de producciones sonoras hasta 1934-1936. Debido, pues, a sus enormes potencialidades, el cine se convirtió de inmediato en objetivo permanente del control gubernamental, siendo a partir de ese momento cuando, emulando a sus aliados alemanes e italianos, el gobierno *Showa* lo adoptó como eficaz instrumento propagandístico. Para una ampliación más detallada de estos particulares, cfr. María Antonia Paz y Julio Montero. *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Ariel, Barcelona 2002, pp. 335-337 y 363-366.

²³ A. Kurosawa. *Op. cit.*, pp. 26 s.

²⁴ Cfr. A. Kurosawa. *Ibidem*, pp. 70 s.

²⁵ A. Kurosawa. *Ibid.*, p. 27.

Otra de las personas que más influyeron en Kurosawa fue su hermano mayor Heigo, por quien Akira sentía una honda admiración. Dotado al parecer de un sobresaliente carisma para el liderazgo y la independencia personal, sus exigentes métodos didácticos, empero, enseñaron a su hermano pequeño a abrir los ojos tanto a la belleza como a la dureza de la vida²⁶. En estos episodios, por así decir, fundacionales de la vida del joven Kurosawa, también se encontraba Keinosuke Uekusa, su mejor amigo durante la enseñanza primaria, y años más tarde estrecho colaborador en las tareas de guionista cinematográfico. Junto a él tuvo la oportunidad de conocer y tratar de cerca a Seiji Tachikawa, profesor en la escuela a la que ambos asistían, quien dejaría una honda impronta en sus respectivos aprendizajes y memorias. Al igual que el padre de Kurosawa, Tachikawa era permeable a innovadores métodos didácticos que fueran menos rígidos y severos con los alumnos²⁷. Por este motivo, pronto empezó a tener problemas en la escuela, hasta que se vio obligado a dimitir. No obstante, según cuenta el mismo Kurosawa, mientras Tachikawa permaneció en el colegio se le reveló como "una (...) fuerza escondida que ayudó a mi desarrollo"²⁸ porque, prosigue el realizador, "por primera vez en mi vida me permitió sentir (...) seguridad"²⁹. Pero donde el realizador parece situar la clave del éxito magistral de Tachikawa -es decir, en tanto que maestro modélico en el desempeño de su magisterio-, es en el hecho de que lo orientara hacia el descubrimiento de sus aptitudes artísticas³⁰. Fue de esta forma como el profesor se ganó la confianza y la autoestima del pequeño que, desde entonces, comenzó a apreciar de otro modo la escuela, con una consiguiente mejoría en sus calificaciones.

²⁶ Cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 31-34, y 84-94, en las que Kurosawa narra algunos bruscos episodios de aprendizaje vividos junto a su hermano, en especial las terribles experiencias de proximidad a la muerte -tanto fortuitas como voluntarias-, acaecidas durante el gran terremoto del 1 de septiembre de 1923. Años más tarde, Heigo también contribuiría a la vocación cinematográfica de Akira al convertirse en narrador de películas mudas, oficio de existencia efímera ante la pronta y definitiva irrupción de la era sonora.

²⁷ A pesar de ello, y años después de su paso por la etapa escolar, Kurosawa y Uekusa continuaron manteniendo una estrecha relación con Tachikawa, a quien visitaban con regularidad en su casa. Allí, el profesor prolongaba sus enseñanzas dándoles a conocer grandes obras de la literatura antigua japonesa. Cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 57 s.

²⁸ A. Kurosawa. *Ibid.*, p. 34. Como es lógico, el hecho de que el desarrollo formativo de Kurosawa fuera más lento que el del resto de niños, constituía una fuente de sufrimiento permanente para un niño de aguda sensibilidad como él.

²⁹ A. Kurosawa. *Ibid.*, p. 35.

³⁰ A. Kurosawa. *Ibid.* Kurosawa deja constancia de que, en contraste con la pobre educación artística impartida en la enseñanza japonesa por aquellos tiempos, fue mediante la libertad expresiva y la creatividad que Tachikawa fomentaba en sus alumnos como él descubrió sus especiales dotes para el dibujo y la pintura. Sobre el relato de ésta y otras iniciativas didácticas promovidas por Tachikawa, cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 35 s.

Otro profesor que dejó huella en Kurosawa fue Magosaburo Ochiai, el profesor llegado a su escuela para impartir clases de *kendo*, asignatura obligatoria implantada en todos los niveles de la enseñanza durante el periodo *Taisho*. Durante dos horas a la semana, todos los niños del colegio eran instruidos en este arte marcial pero, al cabo de poco tiempo, y fruto de la fascinación y el respeto despertados en Kurosawa por el nuevo profesor, el pequeño manifestó a su padre el deseo de asistir a más clases en la propia escuela privada del maestro. Esta decisión exigió del joven Akira grandes sacrificios³¹, que sin duda revirtieron en un notable crecimiento en su proceso de maduración. Otras personas que Kurosawa destaca en su aprendizaje fueron los profesores Yoichi Ohara, maestro de gramática, y Goro Iwamatsu, docente de historia³².



Tras el descubrimiento clave de su vocación como alumno de Tachikawa, Kurosawa encaminó todos sus esfuerzos al desarrollo de su actividad como artista plástico³³. Años después, tras compaginar su fracasado intento de convertirse en pintor profesional militante en círculos políticos radicales como la *Liga Proletaria de Artistas*³⁴, terminó por encontrar su definitivo lugar propio en el mundo del cine. Y también aquí, como en los anteriores episodios de su vida, desde un principio se cruzó en su camino una selecta relación de

³¹ Para conocer con detalle el extremo régimen de vida de Kurosawa durante estos años de adolescencia, cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 47, 48, y 50-52.

³² Cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 94-97.

³³ Kurosawa deja constancia de que a partir de los dieciséis años ya ocupó su tiempo en aficiones que devendrían definitivas costumbres personales. Entre éstas estaban pintar al óleo escenas rurales de las afueras de Tokio, las visitas al hipódromo que frecuentaba su padre, con objeto de pasar el día contemplando los caballos o, de manera especial, leer ediciones baratas de grandes títulos de la literatura japonesa y universal, gracias a las cuales descubrió la mencionada predilección por los grandes autores rusos. Cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 116 s.

³⁴ Cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, p.123.

importantes personalidades por las que siempre sintió una deuda moral tan honda como el respeto que les profesaría el resto de su vida³⁵.

En cualquier caso, el relato de este intenso itinerario madurativo de Kurosawa quedaría incompleto de no ser incluido el importante influjo de la naturaleza sobre su vida y su obra, que alcanzó una particular culminación en *Dersu Uzala*. Por este motivo es importante hacer referencia a los viajes que Kurosawa hizo durante el bachillerato a Toyokawa, el pueblo de nacimiento de su padre, donde se alojó en casa de algunos familiares. Allí, acumulando experiencias que se revelarían definitivas en su aprendizaje y su recuerdo, durante meses tuvo la privilegiada oportunidad de llevar la misma vida montañesa de aquéllos, de conocer formas de vida tradicionales -ya por entonces ajenas para un joven urbanita como él-, de quedar fascinado por la expansiva plenitud de la vida natural, de entregarse con asiduidad al cultivo de la lectura, o de descubrir en el árbol genealógico de sus lejanos ancestros paternos el destacado pasado samurái de su familia³⁶.

3. LA DIALÉCTICA ENTRE ARCAÍSMO Y MODERNIDAD

a) *Dersu Uzala*: el arte como espejo y lámpara de la Historia

Lo que en definitiva viene a desprenderse de la descripción de estas particularidades biográficas, no tiene que ver tanto con una mera transmisión más o menos ilustrada de conocimientos, cuanto con el poder regenerador de la educación como camino conducente a la sabiduría. Es decir, la juventud de Kurosawa es menos la memoria personal de una adquisición de aprendizajes más o menos útiles, que la viva asimilación de enseñanzas cuya permanencia trasciende entornos culturales. La eficiente cualidad de la sabiduría, en suma, como una manifestación intrínseca de la ley natural inherente al alma humana. Así, a la riqueza antropológica de virtudes fundamentadas en la fortaleza, tales como la austeridad, la sobriedad, el autodomínio, la reciedumbre, el desprendimiento, el valor, la audacia... cabe añadir la importancia de una activa relación con el

³⁵ De entre dichos personajes, Kurosawa destaca como principales influencias sobre su forma de hacer cine al productor Nobuyoshi Morita y, sobre todo, a los directores Kajiro Yamamoto, Mansaku Itami, Yasujiro Shimazu, Sadao Yamanaka, así como a los mencionados Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu y Mikio Naruse. Cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, p. 97.

³⁶ Toyokawa está situado en la fría y húmeda región de Akita, al norte de la isla de Honshu. Para tener un conocimiento más detallado del relato de dichos viajes y de los ancestros de Kurosawa, cfr. A. Kurosawa. *Ibid.*, pp. 103-117.

medio natural, como sustento indispensable para poseer una rica mirada existencial.



De acuerdo con esta concepción, el hombre no sólo es en tanto que referido a sus semejantes, es decir, en tanto que ser social sino, como ser natural que es, también en cuanto que constituido para la relación directa y abierta con el mundo natural. Por ello, a la luz del elocuente actuar de Dersu Uzala, la función del hombre es entendida más como interviniente y participante cooperación con lo viviente que como transformación, y aun destrucción, del medio³⁷. Éste es un hecho radical y definitorio del fenómeno cultural mismo en la medida en que, según la asumida postura de Kurosawa, alberga la posibilidad de facilitar la manifestación artística, constituyéndose en medio por el cual la sensibilidad humana adquiere en gran medida una apropiada predisposición para el aprecio de la belleza de la creación, inefable y misteriosa, siempre estimulante y prometedora. Además, la honda potencialidad de estas virtudes se revela, a su vez, como regeneradora concreción de facultades espirituales cruciales para la preservación del aprecio por la existencia, tales como la capacidad de sorpresa, la fascinación o el asombro³⁸. Así, en tanto la belleza inherente a la creación aparece como expresión del bien y la verdad intrínsecos a una realidad tangible de la que el hombre es decisiva

³⁷ Resulta elocuente la secuencia de arranque de la película, para dejar constancia de las consecuencias determinantes del progreso civilizador: en 1910, el mismo bosque en el que tiempo atrás Dersu fuera enterrado, ya es irreconocible aun para el capitán Arseniev. Como contraste, destaca el animismo de Dersu Uzala, que favorece su actitud relacional con los elementos o la fauna, a los que trata como seres personales semejantes a él: en la película trata al sol como padre de todo lo creado y fuente de lo viviente; el fuego, el agua, el viento son considerados personas o 'gente fuerte'; concede el valor de conversación a la sucesión entre sus propios cantos de trabajo y el de las aves; *Sambah*, el temido tigre de la taiga, al tiempo que encarnación del espíritu del bosque, es anuncio de malos augurios...

³⁸ Cfr. Aristóteles. *Metafísica*, Libro 1, I y II, donde el estagirita cifra en dichas capacidades el desarrollo del conocimiento, la filosofía y el pensamiento mítico.

parte integrante, la naturaleza exterior se constituye en puente tendido hacia el cultivo de una fecunda interioridad vinculada a la belleza.

b) El hombre ilustrado y el 'buen salvaje'

Desde esta perspectiva, la ambiciosa voluntad renovadora de los fundamentos sociales emprendida desde la Ilustración y desarrollada más adelante por el Romanticismo, implicó la búsqueda -bien es verdad que más teórica que práctica- de un camino de vuelta a los orígenes de la condición humana, cuyo fin no era otro que el de ofrecer respuestas regeneradoras a las razones de ser de la misma organización comunitaria entre seres humanos. La nostalgia de una supuesta edad de oro ancestral, perdida en tiempos prehistóricos pero, a su entender, aún preservada en los pueblos primitivos, comportaba la existencia de una bondad e inocencia esenciales en la recurrida hipótesis del figurado 'buen salvaje' roussoniano, paradigma de la posibilidad práctica de implantación de un inmanente edén terrenal, en comunión esencial con la naturaleza. De esta forma, y en franco contraste con el devenir histórico, el modelo al que habrían de tender las sociedades civilizadas tendría como referente el de las sociedades arcaicas³⁹, habida cuenta precisamente su natural comunión con el medio y la preservación de su aparente incorrupción por los conceptos civilizados de propiedad o del intercambio y el beneficio económico, causas fundamentales para dichos autores de las desigualdades sociales⁴⁰.

³⁹ Ejemplo extremo de dicha postura lo representan en la actualidad las teorías de la *Deep Ecology*, entre cuyos objetivos, según mantienen sus impulsores Bill Devall y George Sessions, figuraría la vuelta a las formas de vida del Paleolítico. Cfr. Jesús Ballesteros. *Ecologismo personalista*. Tecnos, Madrid 1995, pp. 23-29.

⁴⁰ Pasadas las dos últimas centurias y media, y como uno de los legados de la modernidad, esta bienintencionada y afanosa búsqueda de lo primigenio ha devenido profunda paradoja. En contra de los milenaristas vaticinios del pensamiento ilustrado y romántico, según los cuales la razón, el progreso técnico, la subjetividad o la libertad instaurarían un nuevo y definitivo orden temporal por el que el hombre sería liberado de la ignorancia, la realidad se ha revelado, empero, bien diversa. Las sucesivas sociedades resultantes del accidentado proceso han contradicho más que demostrado esas pretendidas premisas naturalistas, las cuales, cimentadas sobre concepciones crecientemente legalistas y tecnocráticas y, por tanto, negadoras de componentes morales objetivos, han terminado por desligarse también de la pretensión de una armónica convivencia con la naturaleza. Como resultado, entendida aquélla como mera fuente inagotable de recursos al servicio de los intereses humanos, la contemporaneidad ha sido configurada sobre los utilitaristas conceptos del bienestar material y el beneficio económico inmediatos, en tanto que el camino de retorno a la naturaleza como mesiánica conquista liberadora, ha tornado quimera. Para un conocimiento elemental pero preciso de los fundamentos antropológicos de este proceso, así como de las principales corrientes socioeconómicas y filosófico-políticas relacionadas con él, cfr. J. Ballesteros. *Op. cit.*, pp. 13-34.

De ahí que Rousseau tomara las siguientes palabras de Aristóteles como introducción a su seminal *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*: “qué sea lo natural hemos de buscarlo no en los depravados, sino en aquellos que se comportan conforme a la naturaleza”⁴¹. En este mismo orden de cosas, también los pensadores y artistas románticos se harían eco de dichas concepciones. Puede servir como ejemplo de ello la idea que Schiller expresaría al comienzo de su ensayo *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, al afirmar en referencia al hombre primitivo:

*son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza. (...) son (...) representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño; por eso nos llenan de cierta melancolía.*⁴²

De este modo, si bien con matices -Kurosawa no conoció ni a Dersu Uzala ni a Vladimir Arseniev-, es inserto dentro de este contexto desde donde ha de ser entendido el influjo del ‘buen salvaje’ Dersu Uzala sobre el hombre civilizado que dejó memoria -sea escrita, sea filmada- de aquellos lejanos encuentros. La humanista fascinación que desprenden las narraciones del capitán Arseniev y la adaptación cinematográfica de Kurosawa, no son sino el fruto de la característica curiosidad del sensible hombre ilustrado ante realidades y placeres desconocidos u olvidados largo tiempo atrás. Debido a la silente trascendencia histórica del acontecimiento -la crónica de la extinción de una ancestral forma de vida humana-, sus respectivas visiones vendrían a constituir tanto un ejercicio de nostalgia por realidades primigenias perdidas sin remedio por las sociedades desarrolladas⁴³,

⁴¹ De *Del contrato social*, en Jean Jacques Rousseau. *Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Alianza Editorial, Madrid 2008, p. 203.

⁴² Friedrich Schiller. *Sobre Poesía ingenua y poesía sentimental*. Verbum, Madrid 1994, p. 3.

⁴³ Múltiples han sido los intentos desde el mundo civilizado para buscar la compatibilidad factible entre éste y la vida natural. Apenas unos sesenta años antes del encuentro entre Arseniev y Dersu Uzala, de acuerdo con el característico espíritu naturalista del romanticismo decimonónico norteamericano, en un momento crucial para la expansión de los Estados Unidos -equiparable al de la Siberia de los albores del siglo XX-, y aun con todas las objeciones que quepa poner a sus argumentos, Henry David Thoreau se atrevió a indagar en los fundamentos de la sociedad civilizada mediante el cultivo personal de experiencias primigenias. Así, en su obra *Walden*, itinerario de su introspectiva búsqueda espiritual en contacto con la naturaleza, afirma que “sería provechoso vivir una vida primitiva y fronteriza, incluso en medio de una civilización exterior, aunque sólo fuera para aprender cuáles son las vulgares necesidades de la vida y qué métodos se han adoptado para satisfacerlas (...)”. Con su penetrante espíritu crítico, señala la raíz de los males de la sociedad, aseverando que “la mejora de los tiempos ha tenido poca influencia en las leyes esenciales de la existencia del hombre”, para terminar preguntándose, en alusión a los pueblos indígenas: “¿es imposible

como un amargo testimonio sobre el fracaso de una civilización incapaz de permitir que convivan dos formas de vida diversas que, en virtud de sus medios y conocimientos, tornan incompatibles y aun antagónicas.



Así, el contradictorio hombre civilizado, sistemático y sedentario, lector y escritor, legislador y organizador, comerciante y negociador, industrial y mecanizado, comunitario e individualista, introspectivo y extravertido, escéptico y empirista, agnóstico y anhelante, masificado y urbano, satisfecho y caprichoso, cínico y ocioso... ya no parece reconocerse ante sus propios orígenes cuando se contempla frente a su propio contrapunto, en este caso, el incivil cazador⁴⁴. Como expresión de este marcado contraste, las virtudes de Dersu Uzala, un ser incapacitado para una vida social ignorante del medio natural, actúan como desconcertante recordatorio de las paradojas en que la civilización ha caído. Así es como se llega al extraño extremo de que sea el 'salvaje' quien enseñe lecciones de civilidad al civilizado en medio de un entorno salvaje⁴⁵.

El abismal desequilibrio existente entre el exponencial perfeccionamiento técnico alcanzado y el hondo empobrecimiento cultural del hombre contemporáneo, actúa en este caso como manifestación elocuente de la profunda crisis de identidad cultural y

combinar la dureza de estos salvajes con la condición intelectual del hombre civilizado?" Al tiempo que diario de su solitario retiro voluntario, *Walden* constituye también un registro tan variado como valioso de sus experiencias. Por eso entre sus páginas pueden encontrarse desde sus observaciones ornitológicas y botánicas, hasta el desarrollo de sus ideas sobre economía, o sus impresiones sobre metafísica, poesía o religión. Henry David Thoreau. *Walden*. Cátedra, Madrid 2008, pp. 68-70.

⁴⁴ Tales serían los motivos por los que, en palabras de Galbraith, "Dersu ve lo que los hombres civilizados no pueden ver". S. Galbraith. *Op. cit.*, p. 477.

⁴⁵ Es a través de elementos como el mencionado -así como en la engañosa realidad de que Uzala suscite la burla por su aspecto rústico e inculto, o el rechazo a sus creencias animistas-, donde Galbraith reconoce esa característica presencia de las apariencias como definitoria característica de la práctica totalidad de la obra de Kurosawa. Cfr. S. Galbraith. *Ibidem*.

humanística que viven nuestras sociedades⁴⁶. La consagración de un orden tecnocrático omnímodo ha hecho posible el espejismo de una civilización humana autónoma y autosuficiente que vive de espaldas a su propio medio originario: el ser humano ha conseguido vivir de la naturaleza sin convivir con ella. Sin embargo, la aparente seguridad a que el desafuero tecnológico nos ha conducido -en los tiempos de la plena escolarización, no lo olvidemos-, esconde un desequilibrio latente que se constituye en arma de doble filo: el profundo conocimiento empírico de nuestro mundo a que ha conducido el desarrollo de las ciencias experimentales, no ha hallado correspondencia con un paralelo y proporcionado crecimiento ético y moral del ser humano. Por eso, el creciente desdén con que las ciencias humanísticas están siendo tratadas tiene mucho que ver con la incapacidad para ahondar en las claves planteadas por esas preguntas perentorias que la ciencia experimental no está capacitada para responder. De ahí que, en mi opinión, la historia de Dersu Uzala se alce como documento antropológico de gran valor, al constituirse en testimonio particular de un largo y decadente proceso cultural: una orgullosa, homogénea, vigorosa, expansiva y narcisista civilización que se demuestra incapaz de apreciar otras manifestaciones que no sean las procedentes de su propia artificialidad utilitarista.

De este modo el inmemorial conflicto entre primitivismo y civilización, individuo y comunidad, impregna y subyace bajo los sucesivos encuentros entre Arseniev y Dersu Uzala en las ignotas regiones siberianas del Ussuri y Sijote-Alin. El pacífico encuentro entre dos formas de vida, si no enfrentadas, sí radicalmente diferentes y aun opuestas: una, técnica y floreciente, en imparable desarrollo; otra atávica, condenada por aquélla a la irreversible y definitiva extinción. En su aparente insignificancia y sencillez, cristaliza por ello un dilema primigenio y progresivo que el paso del tiempo impreso en el devenir histórico no ha hecho sino teñir de una perennidad acuciante, desde cualquier punto de vista. Aun constatando el innegable valor documental y científico de las expediciones de reconocimiento de Arseniev por la taiga durante la primera década del siglo XX -un salvaje *Far East*, trasunto del *Far West* norteamericano-⁴⁷, el

⁴⁶ Cfr. Benedicto XVI. *El desarrollo de los pueblos y la técnica*, en *Caritas in veritate*. Palabra, Madrid 2009, pp. 125 y ss.

⁴⁷ Si bien menos espectaculares y renombradas, y como expediciones pioneras que abrieron nuevos territorios y rutas a la civilización, las exploraciones de Arseniev son parangonables a la que entre 1804 y 1806 emprendieron los oficiales norteamericanos Meriwether Lewis y William Clark quienes, en cumplimiento también de una misión -abrir un pasillo fluvial entre el río Missouri y la costa del Pacífico-, fueron los primeros hombres blancos en atravesar los

encuentro con Dersu Uzala es el factor cohesivo de dicho periplo, por cuanto su definitorio carácter humano lo convierte en una historia de interés y alcance universales⁴⁸.



c) Historia y mito

Por consiguiente, como destacué desde un principio, es en la amistad de ambos hombres, en la admiración que el capitán profesa al cazador, y en la fidelidad de éste hacia aquél, donde descansan los elementos que distinguen y constituyen la historia. Su fuerza de atracción no reside tanto en lo tangible, verificable o demostrable de su veracidad histórica, cuanto en una aplicabilidad de valor universal: la admiración que Dersu Uzala inspira, conserva una potencia latente que puede ser igual o mayor hoy que entonces. Esto es debido a que la verdad inherente a lo vivencial radica, en su sencilla concreción, tanto en la pervivencia de sus materiales intangibles y atemporales,

inmensos territorios de lo que entonces eran Louisiana y el noroeste, remontando el propio Missouri y el Yellowstone, y descendiendo por el Columbia hasta, en otoño de 1805, alcanzar la costa de lo que años más tarde serían los estados de Oregon y Washington. Cfr. Samuel Eliot Morison. *Historia del pueblo americano*. Vol. I. Caralt, Barcelona 1972, pp. 432 s.

⁴⁸ De hecho, sin la existencia del fortuito encuentro, es muy probable que dichas exploraciones no hubieran trascendido sino como documentos de considerable valor científico. No hay que olvidar que las actividades de Arseniev -elaboró detallados mapas topográficos, describió tanto los pequeños grupos humanos habitantes de la zona, como el relieve, la fauna, la botánica o las características climáticas de la zona-, no tenían otro objeto que el de ampliar la escasa información militar rusa sobre la región. Era el momento de la Guerra ruso-japonesa, librada para hacerse con el control de la región, en juego desde que el gobierno *Meiji* manifestara sus deseos expansionistas. Como ya dijimos arriba, el inicio del siglo XX se corresponde con el momento en que el militarismo japonés comienza una escalada de la tensión militar en la zona, hacia una eclosión que se iniciará con la invasión japonesa de la península de Manchuria a principios en 1931, proceso que desencadenará de manera definitiva el estallido de la II Guerra Mundial en el Pacífico, durante el mandato del emperador Hirohito.

como en su tono, que podría considerarse próximo al sentido ejemplar de los mitos y los cuentos⁴⁹. Las siguientes palabras de Gadamer pueden servir para iluminar lo que queremos decir:

*la credibilidad de un mito no es la mera verosimilitud, que carece de la certeza segura, sino que tiene su propia riqueza en sí misma, a saber: la apariencia de lo verdadero, (...) similar [a] la parábola en que aparece lo verdadero. (...) lo verdadero no es entonces la historia narrada misma, que puede ser contada de distintos modos, sino lo que aparece en ella; lo verdadero no es simplemente lo referido, que siempre estaría sometido a verificación, sino lo hecho presente en ello.*⁵⁰

De acuerdo, pues, con esta correspondencia de naturaleza ontológica, esta historia será *verdadera*, no tanto, como he dicho, en virtud de su veracidad histórica cuanto, según Mircea Eliade, por su "inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa"⁵¹, motivo preciso por el que tiempo y espacio aparecerán como elementos meramente accidentales. Lejos de mi intención, no obstante, pretender con la inclusión de estas citas que la memoria escrita de Arseniev o el relato cinematográfico de Kurosawa sean entendidos o elevados al rango de mito. Sin embargo, de acuerdo con la potente permanencia ética y moral que emana de ambos, y a la luz de lo dicho al respecto, me parece justo y apropiado aventurar una hipótesis que conduzca a lo que entiendo constituye la raíz del problema inherente a la historia.

⁴⁹ Como expresión artística de los más hondos deseos humanos, J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis o G. K. Chesterton, renovadores del concepto de mito en plena modernidad, comparten a este respecto la intrínseca vinculación entre la realidad natural y cotidiana y la fantasía. La primera, como inagotable fuente de experiencias primordiales; la segunda, como recipiente en que aquéllas pasan a ser regeneradas. Para dichos autores, pueden ser considerados relatos míticos aquellos cuentos asimilables por los mitos arcaicos, tanto en función de su potencia evocadora, recuperadora, didáctica, evasiva -que no escapista-, o purificadora, como a través de la belleza y la coherencia interna de una atractiva estética poética basada en el amor a la palabra. Por ello, como autor que llegó más lejos en el desarrollo teórico de estos aspectos, Tolkien sostenía que el cultivo de la poesía a partir de la filología es el medio idóneo para convertir en deseables los mundos fantásticos. De este modo, es en la naturaleza atávica de sus historias donde radican y perviven verdades permanentes que por ello encuentran una correspondencia esencial con lo que Tolkien denomina 'realidad primaria' -el mundo tangible-, la cual, a su vez, quedaría reflejada en la de cada ser humano, en cuanto que, a modo de espejo, se hacen reconocibles de manera iluminadora diversos aspectos y realidades de su propia existencia personal. Será de dicha personalización, siempre natural y nunca deliberadamente ejemplarizante, de donde proceda entonces la atractiva 'aplicabilidad' del mito. Es decir, la creación artística o 'mundo secundario', por su parte, se convierte en espejo iluminador de la esencia del mundo primario, a partir del cual resulta más accesible una interpretación sapiencial de la realidad. Para una adecuada ampliación sobre el particular, cfr. J.R.R. Tolkien. *Sobre los cuentos de hadas*, en *Los monstruos y los críticos*. Minotauro, Barcelona 1998, pp. 133-195. Gilbert Keith Chesterton. *La ética en tierra de duendes*, en *Ortodoxia*. Alta Fulla, Barcelona 2005, pp. 49-74. Clive Staples Lewis. *De este y otros mundos*. Alba editorial, Barcelona 2004.

⁵⁰ Hans-Georg Gadamer. *Mito y razón*. Paidós, Barcelona 1997, p.64.

⁵¹ Mircea Eliade. *Mito y realidad*. Kairós, Barcelona 2009, p. 9.

En el supuesto de que el solitario montaraz hubiera vivido integrado en una comunidad humana más amplia que la familiar durante los años en que transcurre la narración -según cuenta el mismo Dersu, mucho tiempo atrás tuvo una familia, a la que perdió en una epidemia de viruela-, fruto de aquella amistad, pasado el tiempo y como consecuencia natural de la dinámica oral de las culturas arcaicas, el relato de las aventuras del *gold* y el capitán Arseniev hubiera sobrevivido a ambos en la estable memoria folclórico-narrativa de los nativos *goldi*. Según este punto de vista, es de suponer que de dicho intercambio la historia hubiera devenido, si bien no relato mítico, sí quizás fábula destinada a ser recordada y enriquecida como modelo a imitar por las generaciones sucesivas⁵².

De esta forma, es precisamente en la progresiva y empobrecedora renuncia que la civilización moderna hiciera siglos atrás a la cualidad referencial de las historias como vertebrador acceso a las claves sobre el sentido de la vida, donde reside una de las más graves carencias de nuestro tiempo⁵³. Será, pues, de esta dicotomía radical entre arcaísmo y progreso, de donde surja el juego irónico que singulariza a *Dersu Uzala* como obra de arte. Lo que desde el pragmatismo de una agresiva civilización materialista en trance de creciente desmoralización es entendido en última instancia como la debilidad del primitivo Dersu -es decir, su intangible sustento ético y moral, más allá de sus extraordinarias habilidades como guía y cazador-, no constituye sino la misma fortaleza de aquél, por cuanto se erige en medio de preservación de los factores constitutivos que hacen del ser humano lo que es. Y viceversa; la fortaleza materialista de la civilización no manifiesta sino su propia debilidad, por cuanto no está cimentada sobre la estabilidad de lo intangible⁵⁴.

⁵² Para un mejor conocimiento de la dinámica interna de la transmisión oral en las tradiciones arcaicas, cfr. *Algunas psicodinámicas de la oralidad y Memoria oral, la línea narrativa y la caracterización*, en Walter J. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de cultura económica, México 2002, pp. 38-80, y 137-151, respectivamente. Por otra parte y, en opinión, no en vano, Galbraith opina que "Kurosawa convierte a Dersu en una figura casi mítica. Parece que ha surgido de ninguna parte, casi (...) como un ser mágico del bosque. Su pasado está envuelto en el misterio. (...) a medida que avanza el film, su mortalidad resulta aparente." S. Galbraith. *Op.cit.*, p. 477.

⁵³ A este respecto, y en lo referente al propio Kurosawa como relator de historias, éste es el motivo por el que, en virtud de la bondad que la historia destila, y de las paradigmáticas actitudes -y aptitudes- de ambos protagonistas, la generosidad, el desinterés, la sinceridad, la ausencia de malicia, el desprendimiento, la magnanimidad... a la vez que manifestaciones de la característica visión transparente, imparcial y objetiva perseguida por el cineasta en la etapa final de su carrera son, en suma, expresión de universales desde los que, a modo de eco, actúan las virtudes adquiridas a lo largo de su fecunda trayectoria personal. Cfr. D. Richie. *Op. cit.*, pp. 173 s.

⁵⁴ Eliminado el factor sapiencial como elemento de conocimiento objetivo; es más, eliminada la posibilidad de dicho conocimiento, una de las características definitorias de la modernidad es la división radical entre arte y conocimiento. Así, constituidos la subjetividad y el

Por estas razones, *Dersu Uzala* constituye, no tanto una pregunta dirigida a los pueblos primitivos -la mayor parte de ellos ya extintos en sus formas de vida originarias-, cuanto al sentido y los fundamentos de la moderna cultura civilizada. En su empirista y secularizador afán por hallar y ofrecer una omnicomprensiva explicación de índole materialista a la existencia -causa en buena medida de la aparente disolución del concepto de lo sagrado-, nuestra civilización ha terminado por correr el grave riesgo de olvidar la cualidad filosófica o sapiencial del mito como medio para un mejor saber vivir enraizado en la belleza⁵⁵. Por ello, dada la mencionada condición sagrada del mito apuntada por Eliade, la concienzuda labor desmitificadora desplegada durante siglos en la cultura occidental está estrechamente vinculada a la creciente eliminación de las preguntas fundamentales en torno al sentido de la existencia, planteadas en igual medida tanto desde la filosofía como por todas las religiones, y suscitadas, de hecho, por la noción misma de conciencia. No obstante, pasado el tiempo, y derrumbados los paraísos inmanentes prometidos por las ideologías, las grandes preguntas comunes, como expresión paradigmática de la condición moral y de la libertad personales, siempre aguardan a la espera de ser respondidas por cada ser humano.

4. *DERSU UZALA* Y EL *OUTSIDER* EN EL CINE NORTEAMERICANO

Me refería al inicio del ensayo a la importancia que el poderoso influjo formativo de diversas personas ejerció sobre el desarrollo madurativo y artístico de Kurosawa a lo largo de sus años de juventud. Aunque algunas de ellas eran destacados profesionales del cine japonés, dicha influencia no fue óbice para la no menos importante intervención en dicho crecimiento de otros cineastas del

sentimiento en los factores esenciales y casi exclusivos de las artes, la expresión artística ha ido perdiendo su natural prestigio ante los progresos tangibles de la ciencia positiva, la cual, por su parte, y salvo señaladas excepciones, ha dejado de estar al servicio de aquéllas. En contraste con ello, una de las señas de identidad de Occidente desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Moderna, fue la unidad entre arte y ciencia: una catedral no era sino un coherente compendio que hacía visibles tanto la praxis del saber científico acumulado, como la concreción estética de la complejidad del mundo espiritual.

⁵⁵ Para ampliar sobre el particular, cfr. *El amante de las palabras. Reflexiones en torno al poema Mitopoeia, de J.R.R. Tolkien*, en Eduardo Segura. *J.R.R. Tolkien. Mitopoeia y mitología. Reflexiones bajo la luz refractada*. Portal Editions, Vitoria 2008, pp. 95-117, donde se incide en la importancia del mencionado amor a la palabra -logos- para el ejercicio de la creación poética -poiesis-, y en cómo, a partir de ella, la metáfora despliega su plena multiplicidad semántica, al establecer una variedad de significados y referencias con los que la vida humana se enriquece para reconocer la realidad del mundo en su regenerada transfiguración.

ámbito occidental. Así, es conocida la veneración que Kurosawa profesaba a maestros esenciales como Jean Renoir y John Ford⁵⁶.

Pero a esta admiración personal y profesional hay que añadir un cierto paralelismo entre las vidas de ambos maestros. Llegado el momento de las descritas transformaciones en la industria cinematográfica a lo largo de las críticas décadas de 1950 y 1960, Ford no se vio menos afectado por los paulatinos cambios que, en el caso de los Estados Unidos, coincidieron con el declive de los creativos magnates de los grandes estudios. De manera simultánea a estos acontecimientos, y como signo expresivo del advenimiento de los nuevos tiempos, se produjo la irrupción de nuevas generaciones de empresarios cinematográficos, menos conocedores y amantes del cine que sus viejos predecesores, que provocaron un progresivo cambio de rumbo en una oferta temática y formal cuyo tratamiento se vio sometido y condicionado por un revisionismo de menor enjundia intelectual y artística que, como consecuencia de la creciente competencia con el nuevo mercado televisivo, generó nuevas demandas y preferencias populares. De este modo, a principios de los años 60, y al igual que ocurriera en Japón, el interés por géneros tradicionales antaño populares -el *western* o el musical-, así como por los veteranos maestros que los cultivaban, también entró en crisis, perdiendo los últimos el asumido peso específico de que gozaran en la industria hasta poco tiempo atrás⁵⁷.



⁵⁶ Tras elogiar a ambos como referencias fundamentales en su personal praxis cinematográfica, Kurosawa llega a confesar sentirse ante ambos no más que como "un pequeño chaval". Muestra de esta honda actitud reverencial, puede encontrarse en el pasaje en que se refiere al entonces recientemente desaparecido Ford, como una "persona a la que me gustaría parecerme a medida que me hago mayor". Conviene señalar por ello que en 1982, año de la publicación de la autobiografía de Kurosawa, ya hacía casi una década de la desaparición de Ford, ocurrida el 31 de agosto de 1973. Cfr. A. Kurosawa. *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁷ Elocuente culminación de esta implícita condena al ostracismo, fue la prematura y definitiva conclusión de la carrera de Ford quien, tras haber dirigido en 1966 -aún siete años antes de su fallecimiento- el que sería su último largometraje, *Siete mujeres* (*Seven Women*), si bien con una salud mermada pero todavía en activo, fue forzado de hecho a un retiro de la dirección, viendo cómo ninguno de sus proyectos fue ya aceptado en adelante por la industria.

Por otra parte, es importante tener presente que, apenas concluido el horror del segundo conflicto mundial, los Estados Unidos hubieron de asumir y afrontar su nuevo papel de omnipresente y hegemónica potencia política, militar, mediática, económica, industrial, comercial, tecnológica, artística. Activos participantes en la construcción del nuevo orden y, por tanto, conscientes de la crucial importancia del momento histórico que estaban viviendo, para Ford y su generación era la hora adecuada para la extensión y aplicación práctica de los grandes ideales democráticos y liberales que definían a la nación norteamericana. Sin embargo, en medio del aparente triunfo de los principios de la modernidad, la deriva de los sucesivos acontecimientos pronto fue desembocando en un profundo desengaño que artistas como Ford acusaron con especial amargura.

Además, la Guerra Fría, iniciada como expresión del amenazante equilibrio entre los nuevos bloques predominantes, y caracterizada por su particular siembra de tensiones y conflictos bélicos siempre envueltos bajo la permanente amenaza nuclear -Corea, Berlín, Cuba, Vietnam ...-, también tuvo su versión interna en el mismo seno del país abanderado de las libertades. Fue de esta forma como la caza de brujas anticomunista desencadenada por el senador Joseph McCarthy en buena parte de los estratos y ambientes sociales norteamericanos, en tanto que socavó la vida profesional de un considerable número de profesionales cinematográficos, acabó por devenir obsesiva paranoia colectiva⁵⁸. De ahí surgió la gran paradoja según el cual, mientras las libertades personales permanecían aparentemente invioladas como un sagrado fundamento teórico de la democracia *yankee*, una parte del sistema y la legalidad vigente terminaron por amparar en la práctica la mera posibilidad de sospechar e investigar a cualquier ciudadano bajo la acusación de ser comunista y enemigo de la nación norteamericana. Semejantes ataques a los derechos civiles más elementales constituían un grave atentado contra los mismos cimientos del país que su propia administración afirmaba proteger. Se corría el riesgo, por tanto, de establecer un peligroso precedente de sesgo totalitario, inadmisibles en un estado de derecho: un precio demasiado alto para pagar durante este oscuro tiempo de recelos y

⁵⁸ Dada la especial repercusión que dichas acciones tuvieron sobre algunas renombradas gentes del cine, y con el fin de tener un detallado conocimiento de la incidencia del proceso sobre la industria de Hollywood, cfr. Román Gubern. *La caza de brujas en Hollywood*. Anagrama, Barcelona 2002; S. E. Morison. *Op. cit.* Vol. II, pp. 603-606, o Esteve Riambau. "La posguerra y el maccarthysmo", en *Historia General del Cine*. volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955). Cátedra, Madrid 1996, pp. 81-116. Asimismo, para conocer la actitud mantenida por John Ford durante el proceso, cfr. Joseph McBride. *Tras la pista de John Ford*. T&B Editores, Madrid 2004, pp. 507-535.

vigilantes desconfianzas, que contribuiría a hipotecar en cierta medida, y al menos de manera temporal, el futuro de la industria.

En este orden de cosas, a pesar de la imposibilidad de establecer a priori un paralelismo completo o literal entre *Dersu Uzala* y alguna obra de madurez de John Ford, no es menos cierta la existencia de vínculos identificables entre una y otra. Aunque debido a causas algo diversas de las de Kurosawa, también en el caso de Ford esta transición entre un ciclo que era concluido por el surgimiento de otro naciente que venía a sustituir a aquél -constante temática, por lo demás, permanente en toda su filmografía-, influyó de manera decisiva en el sentido y el tono de sus obras de madurez -*grosso modo*, las posteriores a la II Guerra Mundial-, caracterizadas por un carácter crecientemente desilusionado, sombrío y pesimista, tanto de la existencia y de la condición humana como, de un modo más específico, de la sociedad norteamericana⁵⁹.

Es en este sentido crecientemente desencantado y crepuscular de la tensión intrínseca entre individuo y comunidad -y, en última instancia, entre lo que la vida podía ofrecer y lo que podía esperarse de ella-, como ha de entenderse la indispensable importancia de las películas más destacadas que constituyen el cierre de su legado. Por consiguiente, si bien salvadas la distancia geográfica y las diferencias de entorno y contexto cultural, pero coetáneas desde el punto de vista histórico, ellas mismas vendrían a delimitar y significar un crucial lapso intermedio entre el proceso de extinción descrito en *Dersu Uzala*, y el inmediato establecimiento de la civilización surgida del definitivo, aunque todavía primitivo, progreso industrial.

El hombre tranquilo -*The Quiet Man*, 1952-, *Centauros del desierto* -*The Searchers*, 1956-, *El sargento negro* -*Sergeant Rutledge*, 1960-, *Dos cabalgan juntos* -*Two Rode Together*, 1961-, *El hombre que mató a Liberty Valance* -*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962-, *La taberna del irlandés* -*Donovan's Reef*, 1963-, *El gran combate* -*Cheyenne Autumn*, 1964- o *Siete mujeres* -*Seven Women*, 1966-⁶⁰, si bien cada una desde sus respectivas y peculiares perspectivas, e

⁵⁹ Tal como destaca McBride, fue éste el motivo por el que, a la vuelta de una brutal guerra en la que fue herido y en la que convivió con muchos hombres que no volvieron; agudizado, por tanto, su sentido trágico de la vida, Ford dedicó en sus películas una mayor atención al pasado histórico de su país, poniendo un especial énfasis en ayudar a mantener presentes entre sus compatriotas y contemporáneos los genuinos principios y virtudes originarios de los pioneros fundadores de la nación estadounidense. Ford empezaba a percibir el cierto menosprecio con que dichos cimientos comenzaban a ser considerados, no tanto por hipotéticas amenazas exteriores, cuanto por la relajada desvalorización de su mantenimiento entre unas nuevas generaciones educadas en la creciente inconsciencia que suele engendrar la abundancia. Cfr. J. McBride. *Op. cit.*, pp. 459 y ss.

incidiendo con desigual intensidad y acierto sobre el contraste cultural y la convivencia entre las respectivas comunidades del hombre civilizador y del buen salvaje -en este caso, los indios, y aun los negros, entendidos como *alter ego* de Dersu Uzala-, todas coinciden en su valiente indagación sobre la omnipresente dicotomía entre arcaísmo y progreso de que vengo hablando. La dramática y en ocasiones trágica tensión, como ya hemos visto, tanto de orden personal como social, responde al desequilibrante desencanto provocado por un denodado esfuerzo personal que ha quedado muy lejos de ser correspondido por los resultados. En definitiva, a un descendente desengaño desde las ilusiones a la frustración. Dicho motivo es el que, en mayor o menor medida, vertebra la postura común de sus protagonistas que, esperanzados en un principio por su fe en la consecución de las oportunidades, terminan por convertirse en solitarios que, tras haber prestado un destacado servicio a la comunidad, se sienten y, hasta cierto punto, son desplazados de la propia vida que, aun con gran sacrificio y riesgo de sus vidas, ellos mismos han contribuido a construir. Al final, arrojados a una soledad ambivalente, entre forzosa y voluntaria, optan por el exilio y la disidencia casi como única salida digna a su situación⁶¹.

En tanto que expresión de la naturaleza elegíaca del legado fordiano, la importancia de estos jalones fílmicos se nos revela así como clave privilegiada para identificar, contextualizar y comprender adecuadamente una continuidad de profunda entidad en ciertas obras del cine norteamericano contemporáneo. Atemporal mural viviente, su perenne actualidad viene a mostrarse como una eficaz herramienta hermenéutica de alcance para descifrar las claves

⁶⁰ Es importante destacar en lo referente al tema que nos ocupa, que la selección servida no se circunscribe ni agota en los títulos mencionados. El proceso de definitiva desvinculación de la tierra y consiguiente erradicación del entorno natural que comportó la extensión e implantación de los diversos procesos industriales, aun tratado en películas anteriores a la guerra, ya fue objeto de esmerada atención en obras tan imprescindibles como *Las uvas de la ira* -*The Grapes of Wrath* (1939)- o *Qué verde era mi valle* -*How Green Was my Valley* (1941)-.

⁶¹ Si bien desde el inicio de su carrera como director ya es reconocible un *outsider* caracterizado entonces por un conspicuo optimismo esperanzado -por ejemplo, el popular Cheyenne Harry interpretado por Harry Carey en los primeros *westerns* mudos o, más adelante, el juez Priest de Will Rogers durante la década de 1930-, en el periodo que nos ocupa es elocuente la abundancia de personajes que, si bien guardando sus respectivas personalidades, poseen en común una serie de parámetros coincidentes en una paradójica condición extinguido y decadente, y sin embargo, paradigmática y mítica, de esta clase de personaje. Es el caso de Sean Thornton en *El hombre tranquilo*, Ethan Edwards en *Centauros del desierto*, Tom Doniphon en *El hombre que mató a Liberty Valance*, o Michael Patrick Donovan en *La taberna del irlandés*, encarnados todos ellos por John Wayne. Pero también el del sargento Rutledge de *El Sargento negro*, interpretado por Woody Strode, el Thomas Aloysius Gilhooley, interpretado también en *La taberna del irlandés* por Lee Marvin, o el Guthrie McCabe de *Dos cabalgan juntos*, encarnado por James Stewart.

míticas e históricas de los Estados Unidos. Por eso, como adelantado hombre de genio, aun con la mirada más atenta al pasado que a su actualidad -o quizá por eso mismo-, Ford abrió caminos para la comprensión de las claves y signos de los tiempos, verdadera *terra incognita* a la que todo ser humano y toda generación han de enfrentarse. Recordando la cualidad especular e iluminadora del arte, y del mismo modo que ocurre en *Dersu Uzala*, el cine se presenta así como medio privilegiado de investigación para acceder a las claves de la historia o, en palabras de Marc Ferro, como “un agente de la historia [que] puede motivar una toma de conciencia”⁶².



Así, sin ánimo de ser exhaustivos, resalta el hecho de que, tanto *Dersu Uzala* como las películas de Ford mencionadas, encuentran importantes ecos, paralelismos y correspondencias de fondo en *Las aventuras de Jeremiah Johnson -Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972)- o *Hacia rutas salvajes -Into the Wild* (Sean Penn, 2007)-, en buena medida basadas ellas mismas en hechos reales y transmisoras de la pionera experiencia de Henry David Thoreau, como inquieta y audaz respuesta a la insatisfacción esencial que la vida civilizada puede engendrar. Más próxima a *Dersu Uzala* que aquéllas, *Bailando con lobos -Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990)-, aun asumiendo los temas anteriores, y a modo de esmerado canto elegíaco por la desaparición de los pueblos indígenas ante el irremediable avance del progreso, también trata de enaltecer la figura

⁶² Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona 1995, p. 17. En relación con el rodaje de *Dersu Uzala*, sirva como contraste de la afirmación de Ferro esta pequeña muestra sobre la irracionalidad, el absurdo y, en última instancia, la negación de la verdad, inherentes a todo totalitarismo ideológico. Según cuenta Galbraith, “[c]uando se acercaba el final de la producción, oficiales chinos acusaron al film de ‘añadir combustible a la disputa chino-soviética’, diciendo que la película tenía ‘tintes antichinos’”. S. Galbraith. *Op.cit.*, p. 477.

del 'buen salvaje' con una reparadora intención por expiar las culpas del genocidio perpetrado durante la conquista del Oeste. Por su parte, la ambiciosa *El nuevo mundo* -*The New World* (Terrence Malick, 2006)-, también incide en esta dirección, situándose en los orígenes mismos de la llegada de los primeros europeos anglosajones a la Norteamérica del siglo XVII.



Diferente matiz ofrecen *Sin perdón* -*The Unforgiven*, 1991-, *Banderas de nuestros padres* -*Flags of our Fathers*, 2006-, ambas de Clint Eastwood, *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* -*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007)- o *Appaloosa* (Ed Harris, 2008), las cuales, en tanto que constituyen ecos de *El hombre que mató a Liberty Valance*, inciden en la polifacética complejidad inherente al fenómeno civilizador moderno. Temas como las relaciones entre la extensión de los nacientes medios de comunicación como cauces transmisores de la propaganda -y, en última instancia, de una nueva percepción de la realidad-, con los oscuros orígenes del poder en los Estados Unidos; la rápida popularización de los espectáculos públicos y la estrecha vinculación, a su vez, con los medios de comunicación de masas; la importancia de la pervivencia de los relatos orales como transmisores de la leyenda, aun en los tiempos en que la pretendida y falsa objetividad parecen haber erradicado la belleza inherente a las historias; los folletines novelescos como nuevos vehículos del mito, la memoria del oprobio de las minorías raciales, etc, no son sino paráfrasis del definitivo y paradigmático 'imprimir la leyenda' -*print the legend*- con que la verdad de los hechos era zanjada en la inmortal obra de Ford.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA:

T.O.: *Dersu Uzala* (En España: *Dersu Uzala. El cazador*). Producción: Toho Films-Nippon Herald Production/Mosfilm (Japón-URSS, 1975). Productores: Nicolai Shizov y Yoichi Matsue. Director: Akira Kurosawa. Argumento: basado en el libro de viajes de Vladimir Arseniev. Guión: Yuri Nagibin y Akira Kurosawa. Fotografía: Asakazu Nakai, Yuri Gantman y Fiador Dobronravov. Música: Isaac Schwartz. Decorados: Yuri Raksha. Montaje: Vladimir Stepanovoi. Intérpretes: Maxim Monzouk, Yuri Solomin, Svetlana Danilchenko, Dima Korshikov, Schemeikl Chokmorov, Aleksandr Pyatrov, Vladimir Kremena. Color – 141 minutos.

FILMHISTORIA Online, Vol. XX, nº 2 (2010)