

# El perro rabioso

(NORA INU)

VISIONES  
URBANAS

Nº 156 (DICIEMBRE 2006)

## SINOPSIS

Al joven detective Murakami le roban su revólver en un autobús y pronto se descubren cadáveres con balas que provienen de la misma pistola. Desesperado y avergonzado recorre los barrios bajos de Tokyo intentando recuperar el arma sin éxito, hasta que es destinado bajo la tutela de Sato, un detective mayor con experiencia. Juntos seguirán la pista del culpable.

## FICHA ARTÍSTICA

Murakami.....	TOSHIRO MIFUNE
Sato .....	TAKASHI SHIMURA
Yusa .....	KO KIMURA
Harumi Namiki .....	KEIKO AWAJI
Nakashima.....	GEN SHIMIZU
Hordo.....	REISABURO YAMAMOTO

## FICHA TÉCNICA

Duración.....	122 min.	Dirección.....	AKIRA KUROSAWA	Fotografía .....	ASAKAZU NAKAI
Nacionalidad .....	Japón	Productora .....	SHIN-TOHO	Montaje .....	AKIRA KUROSAWA
Año de Producción .....	1949	Productor .....	SOJIRO MOTOKI	Música .....	FAMIO HAYASAKA
(B/N)		Guión.....	AKIRA KUROSAWA	Dir.Artística.....	T. MATSUYAMA
		.....	RYUZO KIKUSHIMA		

## EL DIRECTOR: AKIRA KUROSAWA

Nacido en Tokyo en 1910 fue el hijo menor de un militar descendiente de samurais. Su devoción por la pintura le lleva a estudiar bellas artes, carrera a la que renunciaría poco después por el cine. Ingresa en los estudios Toho en 1936 y tras trabajar en varios largometrajes como ayudante de dirección y ganar varios certámenes nacionales por sus guiones, debuta como director con *La leyenda del gran Judo* (1943). Con su octavo film *El ángel ebrio* (1948) iniciaría una larga colaboración con el actor Toshiro Mifune, que a partir de entonces se convertiría en el álgar ego del cineasta en la gran pantalla. El éxito internacional llegaría con *Rashomon* (1950), película que abriría las puertas del cine japonés al mundo tras lograr el León de Oro en el Festival de Venecia y el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Obras como *Vivir* (1952), *Los siete samurais* (1954) o *Trono de sangre* (1957) cimentarían el prestigio de Kurosawa como realizador en los años siguientes. Sin embargo el fracaso comercial de *Dodeskaden* (1970) le llevaría a un frustrado intento de suicidio, del que se recuperaría para rodar algunos de sus mejores films. Murió en 1998, pocos años después de recibir el Oscar Honorífico a toda su carrera.



## FILMOGRAFÍA PRINCIPAL DEL DIRECTOR

1943	<b>La leyenda del gran Judo</b> (Sugata Sanshiro)	1961	<b>Yojimbo</b> (Yojimbo)
1948	<b>El ángel ebrio</b> (Yoidore Tenshi)	1962	<b>Sanjuro</b> (Tsubaki Sanjuro)
1949	<b>El perro rabioso</b> (Nora Inu)	1963	<b>El infierno del odio</b> (Tengoku to Jigoku)
1950	<b>Rashomon</b> (Rashomon)	1965	<b>Barbarroja</b> (Akahige)
1951	<b>El idiota</b> (Hakuchi)	1970	<b>Dodes'ka-den</b> (Dodes'ka-den)
1952	<b>Vivir</b> (Ikiru)	1975	<b>Dersu Uzala</b> (Dersu Uzala)
1954	<b>Los siete samurais</b> (Shichinin no samurai)	1980	<b>Kagemusha</b> (Kagemusha)
1957	<b>Trono de sangre</b> (Kumonosu-jo)	1985	<b>Ran</b> (Ran)
1958	<b>La fortaleza escondida</b> (Kakushi toride no san-akunin)	1990	<b>Sueños de Akira Kurosawa</b> (Akira Kurosawa's Dreams)
1960	<b>Los canallas duermen en paz</b> (Warui yatsu hodo yoku nemuru)	1993	<b>Madadayo</b> (Madadayo)



## COMENTARIO

Durante el verano de 1949, el joven y aún desconocido realizador japonés Akira Kurosawa comenzó el rodaje de la que sería su novena película en poco más de seis años. Meses antes había terminado de escribir su primera novela, un relato inspirado en un suceso real y que trataba de emular las obras de su admirado George Simenon. En los años en los que la censura impuesta por las fuerzas de ocupación estadounidense rara vez permitía mostrar en el cine las ruinas del Tokyo de posguerra, la novela recreaba las zonas devastadas y los núcleos marginales a través de la mirada de un detective que busca por toda la ciudad la pistola que le ha sido robada. Aunque jamás sería publicada –aún hoy permanece inédita– Kurosawa la utilizaría como base para la adaptación cinematográfica de *El perro rabioso*, su primera incursión en el género del thriller. La película capta magistralmente el bullicio de las calles de Tokyo y la atmósfera de los mercados negros que habían comenzado a surgir en los alrededores de las grandes estaciones ferroviarias, principalmente junto a la salida oeste de la estación de Shinbashi y la salida norte de la estación Ikebukuro. Una segunda unidad dirigida por su ayudante de dirección Ishiro Honda –el cual se daría a conocer internacionalmente años más tarde al dirigir el célebre clásico del cine fantástico japonés *Godzilla* (1954)– se desplazó durante varios días a los alrededores de la calle Yamasita y la calle lateral Ameya en la estación de Ueno, uno de los mercados negros más importantes y sórdidos de la ciudad. El propio Honda interpretaba al detective Murakami caminando entre la multitud con su uniforme de soldado, mientras el director de fotografía Kazuo Yamada le seguía con una cámara manual oculta en una caja. El material rodado sería utilizado en el montaje final para componer una larga y magistral secuencia de casi diez minutos de duración, en la que Kurosawa traza un retrato de influencia neorrealista sobre Tokyo situándose en una clara posición de crítica social. En dicha secuencia se establece además una relación entre protagonista y paisaje urbano que deviene en pieza clave de la poética de Kurosawa, no sólo en esta película sino en la mayor parte de su obra. *Sujeto* y *Espacio* interactúan y evolucionan siempre paralelamente provocando y revelando emociones, sensaciones, conflictos, dudas... Tokyo debe por tanto ser entendida como una gran metáfora que traduce visualmente la tensión emocional de Murakami. Es la materialización física de la problemática del personaje y al mismo tiempo el origen de esa problemática. La ciudad previa al Tokyo empresarial y tecnológico que recorre el protagonista, no es aún el paisaje alucinado e hiperrealista que encontrará accidentalmente Wim Wenders en

do las huellas perdidas de Ozu. La ciudad que descubrimos se asemeja más al Bosque de las Telarañas de *Trono de Sangre* (1957) o a los páramos helados del Lago Janka de *Dersu Uzala* (1975), lugares donde los personajes deambulan sin rumbo fijo entre la indiferencia espacial y la monotonía del recorrido, atrapados en un gran laberinto dominado por la confusión y el engaño. Para Kurosawa el Tokyo de posguerra es un laberinto infinito sin centro ni periferia atravesado por callejones que se cruzan en todas las direcciones, donde los pasos se pierden entre la multitud y la ciudad se diluye en imágenes fugaces y reflejos multiplicados en escaparates y charcas infectas. Un laberinto en el que Murakami penetra en busca de su pistola pero también en un desesperado intento por encontrarse a sí mismo y a su propio país. Tras la guerra, el discurso aperturista hacia los valores culturales y políticos de occidente chocó frontalmente con un país anclado en costumbres ancestrales, el cual temía perder su propia identidad bajo el impulso arrollador de la modernidad. Los films de Yasujiro Ozu –como los que más tarde realizará Sam Peckinpah en Estados Unidos– retratan bajo una mirada nostálgica y crepuscular valores y formas de vida que empiezan a ser sustituidos, tomando así conciencia de un mundo que reconoce como propio pero que se desvanece irremediabilmente en el tiempo. Por el contrario para Kurosawa las luces de neón, los night-clubs, el jazz, el baseball y los atuendos occidentales han invadido ya plenamente el paisaje urbano de Tokyo borrando cualquier rastro del pasado. Murakami y Yusa –el ladrón al que perseguirá incansablemente a lo largo del film– son víctimas de este conflicto de identidad en el que se debate todo Japón. Ambos han regresado de una guerra perdida para encontrar un país en el que no se reconocen y ambos utilizan la pistola –aunque eligiendo caminos distintos– como medio para poder integrarse en esta nueva sociedad dominada por los lujos occidentales. Por eso cuando policía y ladrón se encuentran finalmente y luchan entre sí hasta caer extenuados sobre el barro, Kurosawa elimina la dicotomía convencional entre bueno-malo, policía-criminal, colocando a los dos personajes antagonistas en una composición completamente simétrica de tal forma que uno aparece como reflejo del otro. En el fondo son dos caras de un mismo problema del que probablemente existan muchas más. En los años posteriores la ciudad será testigo del espectacular proceso de transformación y expansión económica del país. Paradójicamente la misma nación que trataba de sobrevivir al hambre y la devastación junto a las vías férreas a finales de los cuarenta, utilizaría el *Shinkansen* o *tren bala* durante los JJ.OO. de Tokyo' 64 como imagen paradigmática del nuevo Japón.

## SOBRE EL REPARTO

### TOSHIRO MIFUNE

Hijo de emigrantes, el actor más importante de la historia de Japón nació en Jingdai (China) en 1920. Tras ser fotógrafo en Shangai sirve en el ejército japonés durante la II Guerra Mundial. Descubierta en un concurso para encontrar jóvenes actores organizado por los estudios Toho, debuta en 1946 en *La edad nueva de los locos*. Con *El ángel ebrio* (1948) iniciaría una fructífera colaboración profesional con el director Akira Kurosawa. Esta relación marcaría su carrera posterior, ya que a pesar de trabajar con algunos de los directores más importantes del país como Kenji Mizoguchi, Kon Ichikawa o Hiroshi Inagaki, Mifune ha pasado a la historia por sus trabajos a las órdenes de Kurosawa entre los que destacan *Rashomon* (1950), *Los siete samurais* (1954) y *Trono de Sangre* (1957). Sus dos premios al mejor actor en el Festival de Venecia logrados por sus interpretaciones en *Yojimbo* (1961) y *Barbarroja* (1965) respectivamente, le convertirán en el actor japonés más conocido dentro y fuera de su país, iniciando una irregular carrera en occidente con su aparición en la mexicana *Animas Trujano* (1961), a la que siguieron producciones norteamericanas como *Grand Prix* (1966, John Frankenheimer) o *Infierno en el Pacífico* (1968, John Boorman). A mediados de los noventa Mifune comenzó a caer bajo los efectos del Alzheimer, falleciendo en la Nochebuena de 1997.

### TAKASHI SHIMURA

Descendiente de samurais, Shimura nació como Shoji Shimazaki en la prefectura de Hyogo en 1905. A los 24 años se inició profesionalmente en el teatro formando su propia compañía y debutando ante las cámaras en 1935 en el seno de los Estudios Shinko Kinema. Tras destacar en varias películas –entre ellas *Elegía de Naniwa* (1936) de Kenji Mizoguchi– colabora por primera vez con Akira Kurosawa en su ópera prima *La leyenda del gran judo* (1942), en la cual, a pesar de encarnar a uno de los rivales del protagonista, ya despliega el aspecto campechano y honesto que caracterizaría la práctica totalidad de su carrera. A partir de entonces y hasta su breve aparición en *Kagemusha* (1980), se convierte en el actor que más veces colabora con Kurosawa deviniendo en una presencia imprescindible en sus películas, independientemente de la mayor o menor importancia de sus roles. Shimura trabajó para todos los estudios importantes del país en films de todos los géneros, desde el musical hasta el cine negro pasando por el melodrama y el género fantástico, donde protagonizó la célebre *Godzilla* (1954). Sin embargo será siempre recordado por su soberbia interpretación como funcionario enfermo de cáncer en la obra maestra de Kurosawa *Vivir* (1942). Falleció en 1982 tras haber participado en más de 120 películas.

## LA CRÍTICA OPINA

La descripción realista de unos ambientes deprimidos y deprimentes no tiene como objeto una mera mirada documental; se quiere constatar, pero sobre todo se plasma un ambiente moral y al mismo tiempo se establece un punto de vista moral sobre el momento que se vive contemporáneamente y su repercusión sobre los individuos. Como en todo auténtico neorrealismo, la vertiente realista viene dada mucho más por la implicación en la realidad que por su mera constatación. La trama policíaca deviene excusa para un itinerario físico, un adentrarse en la realidad que no puede dejar indiferente a su protagonista. Y si *El ladrón de bicicletas* dio lugar a una amplia exégesis metafísica donde la bicicleta robada alcanzaba la categoría de lo absoluto, la pistola perdida por Murakami puede seguir un camino semejante, con fáciles connotaciones añadidas en un país desarmado y sujeto a una transformación capitalista acelerada.

José Enrique Monterde-Dirigido por...Nº 18, octubre 1984