

La maestría en el elogio del Maestro* **(Interpretación del film Madadayo de Akira Kurosawa)**

Recibido: 11-10-06
Aceptado: 27-01-07

Jorge Dávila

Centro de Investigaciones
en Sistemología Interpretativa
Universidad de Los Andes.
Mérida, Venezuela

MADADAYO, 1993

FICHA TÉCNICA

Producción: Daiei Co., Dentsu Inc., Kuro sawa Production
Guión: Alcira Kurosawa
Fotografía: Takao Salto y Masaharu Ueda, en color
Dirección: Alkira Kurosawa, Ishiró Honda
Dirección artística: Yoshiro Muraki
Género: Drama
Música: Shinichiro ikebe
Montaje: Alkira Kurosawa
Duración: 134 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Tatsuo Matsumura (el profesor),
Kyoko Kagawa (la esposa),
Hisashi Igawa (Takayama),
George Tokoro (Amaki),
Masayuki Yui (Kiryama),
Alkira Terao (Sawamura)

SINOPSIS

Tokio, 1943, un profesor universitario abandona la cátedra para dedicarse por completo a su carrera como escritor. Cambia de residencia y en un bombardeo pierde su casa. Se va con su esposa a habitar una barraca. Sus ex-alumnos, que le profesan gran cariño, deciden construirle a la pareja un nuevo hogar. Los que fueron sus pupilos también se comprometen a celebrar cada cumpleaños del venerado maestro. Durante estas fiestas, juegan como niños y le preguntan al profesor "mahda-kai" (¿estás listo para irte al otro mundo?), a lo que él responde "madadayo" (no, todavía no).

* Una primera versión de este texto se presentó en una sesión de *Cine Interpretativo* en el Centro de Investigaciones en Sistemología Interpretativa de la Universidad de Los Andes en noviembre de 2005. Esta versión se presentó como homenaje al Doctorado de Ciencias Humanas de la Universidad del Zulia en su décimo aniversario en mayo de 2006.

Para RF y C

***Siempre quise contar en un film
cuán importante es haber tenido en la vida
un buen Maestro
Akira Kurosawa (1993)***

Por primera vez vi *Madadayo*, hace unos diez años, en una buena sala de cine parisina. Como es costumbre en las buenas salas, había carteles colocados en la pared con varias reseñas del film y, entre ellas, como es usual en las buenas salas en Francia, la publicada por la revista *Cahiers du cinéma*. La leí al salir del film. La reseña fue escrita por el Jefe de redacción de esa famosa revista de crítica cinematográfica. Sin saber bien por qué exactamente, me desagradó aquella reseña. El autor muestra su molestia por "la manera en que Kurosawa exhibe la indiferencia de su personaje en relación con la segunda guerra mundial" y describe de modo muy duro varias escenas del film, dedicando especial atención a una de ellas: "Hay algo profundamente aberrante en ese film. Lo comprendí en el momento en que la pareja de viejos, el Profesor y su mujer, pierden su gato y se obsesionan con la búsqueda del animal. Este asunto intimista toma enseguida la amplitud de un asunto de Estado y ocupa de manera exclusiva una porción del film cercana a una media hora. Vi en ese instante desplegarse ante mí un bloque de pura esquizofrenia...".

Creo recordar que mi desagrado consistió en observar una doble incongruencia de la reseña: por una parte, con el profesado amor y respeto que los franceses tienen, de manera colectiva e individual, por los animales domésticos (los gatos ocupan un sitio importante en el espacio hogareño) y, por otra parte, con lo que me parecía ser la visión dominante del film, allí en Francia, a juzgar por el afiche escogido para la difusión y basado en una pintura del mismo Kurosawa: (Imagen 1).

Tiempo después, en 1998, cuando murió Kurosawa a sus 88 años, creí haber entendido mi desagrado por aquella reseña. Conocí entonces, sobre la base de lo que cuenta Kurosawa en su libro titulado: "Algo como una autobiografía", este cuento de su infancia:

"Pinte lo que quiera", dijo el Maestro Tachikawa, un maestro de la escuela primaria llamada de Kuroda, en Tokio. El pequeño Akira pintó unas manchas de colores variados; los demás alumnos se burlaron de su pintura. "Con ceñuda mirada, el Maestro Tachikawa se apresuró a silenciarlos e imponerles que elogiaran mi dibujo. Obtuve la calificación más alta y así comencé a amar la escuela". Después que el Maes-



Imagen 1

tro Tachikawa tomó su retiro, Kurosawa lo visitaba en su casa con regularidad, cada domingo, junto con un compañero de escuela, Keinosuke Uekusa, para aprender más sobre el mundo del arte. "El hecho de haber encontrado en esa época una educación tan libre e inventiva, animada por tal potencia creadora, y haber estado en las manos de un Maestro como Tachikawa lo considero una excepcional gracia".

Supe también en ese entonces que durante muchos años, antes de volcarse a la cinematografía, Kurosawa se dedicó con gran esmero a la pintura y supe que en los primeros años de su vida de cineasta, en los años cuarenta, estuvo acompañado por Uekusa, su amigo de la infancia y compañero de escuela primaria, que escribió guiones junto con él.

Y finalmente creí desvanecido mi desagrado con la reseña de *Madadayo* aparecida en los *Cahiers du cinéma*, cuando pude ver, tiempo después, el cautivador afiche de la película, difundido en Japón, también basado en una pintura de Akira Kurosawa: (Imagen 2).

Jorge Dávila

La maestría en el elogio del Maestro



Imagen 2

Fue así como creí que *Madadayo* sí era lo que había sentido al ver el film por vez primera: un auténtico elogio del Maestro. Eso era lo que había sentido; es decir, era ese el sentido que veía en la última obra cinematográfica escrita y dirigida por Kurosawa al repasar de memoria algunas de sus escenas. Sin embargo, me quedó como deuda con la memoria de Kurosawa y con *Madadayo* hacer explícito tal sentido.

De todo esto se agolpeó mi mente una tarde, dos días después del solsticio de verano de este 2005, mirando el dulce movimiento de las hojas de un fresno mientras escuchábamos el *allegro ma non tanto* del concierto para piano N° 3 de Rachmaninov. Estaba, junto a mis colegas y alumnos, visitando a RF en su casa por motivo de su cumpleaños. En la terraza de su casa, él se disponía a regalarnos una de sus enseñanzas; se trataba, en esta ocasión, de su reflexión relativa al tema de la armonía. Fue así como recordé mi deuda casi olvidada con *Madadayo*: ¿Por qué creía que ese film es un auténtico elogio del Maestro? No pude evitar asociar ese recuerdo con este otro: un año después de la muerte de Kurosawa, RF

nos había mostrado a alumnos y colegas reunidos en tomo al fin de año, y con gran maestría, cómo Kurosawa, en *Rashomon*, nos había legado tan firmes enseñanzas para nuestra empresa académica en Sistemología Interpretativa (1): *Y así, recordando que mi deuda con Madadayo también lo era con la memoria de Kurosawa, pensé que en Madadayo no sólo encontramos un elogio del Maestro sino también una excelsa muestra de la maestría en el arte de elogiar el Maestro. He vuelto pues a ver el film con el deseo de atrapar con firmeza ese sentido.*

*

Partiré de dos sencillas apreciaciones. La primera, casi trivial: no hay Maestro sin alumnos. De acuerdo con esta apreciación, el elogio del Maestro no puede omitir la relación Maestro/alumnos. Pero esa relación no está constituida sólo por la conexión Maestro - alumnos en sus dos sentidos relacionales, *de alumnos a Maestro* y *de Maestro a alumnos*. Además de esa doble relación, hay otras dos que son también constitutivas de la relación Maestro/alumnos: la relación *entre alumnos* y la relación *entre Maestros*. Dicho de manera más exacta, la relación Maestro/alumnos está constituida por cuatro sub-relaciones. Ellas son como las cuatro estaciones de una misma Tierra en relación con el mismo Sol. En el film *Madadayo* aparecen estas cuatro 'estaciones', unas de manen explícita y otras implícitamente, dependiendo de nuestra observación. Sabemos muy bien que si queremos ver las estaciones, es necesario alejarse del Ecuador.

Segunda apreciación: desde muy temprano en el film nos hace caer en cuenta de que el personaje central es un profesor universitario que se retira después de treinta años de enseñanza. A pesar de que todo lo que vemos corresponde a la época en que el profesor ya está retirado de la enseñanza regular en la Universidad, el personaje, que se nos presenta de modo anónimo, es llamado simplemente **Sensei**, Maestro. Por igual lo llaman así, los alumnos, los ex-alumnos, la esposa y los vecinos. Habrá que tener en cuenta que el Maestro desempeña un especial rol en la cultura japonesa (tradicional). Algo de ello se distingue ordinariamente en la práctica de las artes marciales tan propagadas en Occidente: el lugar ocupado por el *Sensei* no se ubica en la relación *Sempai - Kohai*, relación en la que interviene de manera fundamental la experiencia y la experticia de los practicantes. Un *Sempai* es un practicante de mucha experiencia que entrena, de manera predominantemente técnica, a los *kohai* que son alumnos más o menos principiantes. El en-

trenamiento constitutivo de la práctica se conforma, por medio de esa relación, como una jerarquía. Todos los miembros de las diversas capas jerárquicas de la relación sempai-kohai están bajo la guía y conducción del *Sensei*.

Teniendo en cuenta esta segunda apreciación, exploraré lo que *Madadayo* nos dice de las cuatro 'estaciones' constitutivas de la relación Maestro/alumnos.

*

Primera estación: Entre alumnos

Los alumnos del *Sensei* que nos muestra el film mantienen una cercanía amistosa sostenida por su relación con el viejo profesor de idiomas. Aunque prevalece la presencia de los cuatro alumnos que parecen más comprometidos con la vida íntima del Maestro, desde el propio inicio del film vemos que todos los alumnos mantienen una fuerte relación que es incluso trans-generacional. Ya en la primera escena vemos que el Maestro recuerda antiguos alumnos frente a los actuales o, lo que es lo mismo, no puede recordar con exactitud todos los rostros y los nombres de los que durante treinta años escucharon sus lecciones en el aula. En esa misma escena vemos además que los alumnos saben con certeza de la relación del Maestro con generaciones pasadas. El alumno Takayama, que da el improvisado discurso de despedida del Maestro en el aula, habla en nombre de esa relación trans-generacional y no sólo en nombre de sus compañeros de aula; de ningún modo lo hace de manera individual. Casi al final del film vemos la plenitud de ese carácter de la relación entre alumnos. En la fiesta de los 77 años del Maestro ya está unida a las viejas generaciones de alumnos y ex-alumnos incluso la generación que no podrá, cuando sus miembros sean adultos, ver al Maestro en persona: los nietos de viejos alumnos. Por lo demás, son estos niños los que reciben, allí en la fiesta del último aniversario, la última lección dada por el Maestro.

Ese carácter trans-generacional, que se constituye como una fuerza impersonal sobre la relación entre alumnos, está acompañado por un aprendizaje que trasciende los contenidos de la enseñanza específica que el Maestro ha dado en la vida universitaria. Apenas si nos indica el film que esa enseñanza específica era de alemán. Sin embargo, queda suficientemente indicada como para que sepamos que los alumnos y ex-alumnos valoran altamente esa enseñanza: lo vemos cuando en los agites de la búsqueda de Nora, el gato perdido, aparece el otro gato y el no menos agitado alumno que da la

noticia a su amigo, indicándole el nombre del nuevo gato (Kurz), le reclama con dureza que no es posible que haya olvidado una palabra tan elemental del alemán que les enseñó el Maestro. Nos indica el film, aunque de modo jocoso, que se trata de una enseñanza que iba al fondo de la cultura literaria alemana: si bien todos los alumnos eran varones, aprendían a representar el Fausto con todos sus personajes (¡incluida Margarita!). Esta valorada y honda enseñanza específica es trascendida por otro contenido que se despliega en la relación entre alumnos. Ya lo había indicado el jovencito Takayama en su discurso. Los alumnos sienten que el Maestro ha transmitido, y les transmite siempre, enseñanzas que son vitales, es decir, que conforman su modo de vida. Se trata de una vida que no separa lo aprendido en la formación escolar del régimen conductor del hilo propio de la vida colectiva e individual. Cada enseñanza del Maestro se marca como un registro inscrito en el conjunto de las circunstancias vitales del momento. Lo vemos, en el film, en el aprendizaje que hacen los ex-alumnos de las distintas enseñanzas que el viejo Maestro les da en las duras circunstancias durante la guerra y la invasión que sufre su país. Pero, para los alumnos, las enseñanzas no quedan circunscritas al ámbito de las circunstancias. Ellas se conforman como elemento estructurador de una memoria que reúne a los alumnos tanto en su pertenencia cultural como en la recreación del modo inicial como se genera esa pertenencia. Me refiero a la memoria de la infancia. Kurosawa destaca este asunto como algo verdaderamente esencial. En una entrevista cita al poeta Paul Valéry (*en la educación de hoy día se ha olvidado una cosa esencial: que es más importante, para los alumnos, aprender a través del maestro mismo que a través de las materias enseñadas*) para afirmar él: "Pienso que la mejor manera de enseñar los valores de la vida era aquella practicada anteriormente por los Maestros y que estaba basada en su propia experiencia".

Tal vez a nos-otros, occidentales o cuasi-occidentales, nos parezca un tanto extraño que la enseñanza de un profesor universitario termine dejando en el alumno una valoración de la vida infantil como asunto trascendente o, al menos, no nos parece razonable que esa valoración sea tan desproporcionada en relación con la enseñanza específica universitaria. Incluso nos pueden lucir ridículas ciertas escenas de *Madadayo* donde vemos a los alumnos, y al Maestro, retornar a los cantos de infancia. Y eso es lo que, en apariencia, *Madadayo* parece mostrar como enseñanza del ya viejo Maestro. Pero no se trata de una regresión propia de la nostalgia de los alumnos ni de su condescendencia con el viejo profesor. El asunto

Jorge Dávila

La maestría en el elogio del Maestro

es complejo (para nos-otros) pues concierne diversos aspectos. Destacaré, por ahora, el siguiente.

La valoración de la infancia concierne por excelencia a la reunión de las experiencias que hacen posible la aprehensión de valores que escapan tanto a la mera individualidad como a la amplia pertenencia a un grupo, clan o clase social. Tal aprehensión tiene su sustento en los valores propios de una cultura. La enseñanza recibida de los maestros alcanza su suma valoración cuando es capaz de volvernos a la infancia, o de devolvernos la infancia, más allá de los sentimientos melancólicos o nostálgicos; es decir, cuando se nos devuelve la niñez preñada (conscientemente) de su iniciación cultural, de nuestra iniciación en el arraigo cultural. Es lo que podría llamarse la memoria (conscientemente) del inicio cultural en nuestra vida particular. En *Madadayo*, los alumnos se confirman en su unidad por esa memoria aportada en la relación con el Maestro. Es así como creo que se puede entender el uso reiterado de Kurosawa de los cantos y juegos infantiles a través de toda la obra, y especialmente en las escenas relativas a la vida del Maestro entre los 60 y los 61 años. En todos los casos, aunque se mantenga intacta la estructura o forma del juego o del canto infantil, los contenidos cantan o juegan a esa memoria consciente que reúne a los alumnos o ex-alumnos. Así, el juego de burla a los ladrones en la nueva casa, el canto a la luna, tanto en la cabaña como en la primera fiesta de cumpleaños organizada por los alumnos, el himno al maestro entonado por los alumnos, o en los demás cantos y juegos que escenifican alumnos y Maestro. Como si los cantos conformaran un cuadro pictórico, el Maestro recuerda, con el canto de la luna, su amor a los cantos antiguos de la infancia invocando la inocencia y honestidad de la pintura de Henri Rousseau. Como en este

cuadro titulado "Sueño" en el que, bajo la luz de la luna, la encantadora de serpientes Yawdigha escucha los sonidos de algún canto de infancia entonado por la flauta campesina del nativo de una esplendorosa tierra soñada por el pintor (Imagen 3).

Esta memoria consciente de la infancia posee una fuerza activadora que busca ayudar a sobrevivir, a través de la re-creación, lo que de la iniciación cultural está en peligro. Los alumnos siguen siendo alumnos de la iniciación no por un mero deleite de la memoria. Kurosawa lo muestra de manera muy delicada: después de la celebración de los sesenta años del Maestro, y en medio de la desgracia destructora de la guerra y la invasión, los alumnos proponen un recreado juego infantil, *Mahda-kai*, para la celebración de los siguientes cumpleaños. El nuevo juego recrea el juego del escondite -en japonés, *Mouii-kai*?- tan común en diferentes culturas. La expresión *Mouii kai*? (es la pregunta del niño que busca al que está escondido; este último deberá responder, cuando no esté bien escondido, *Madadayo* ("todavía"). La expresión que resulta cambiada en el juego renovado (la pregunta reformulada por los alumnos, *Mahda-kai*) acude a la tradición religiosa -una invocación a la divinidad Ma y al Buda- para expresar de modo muy delicado el significado de si ya se está preparado para la muerte. Es una forma de ensalzar y desear la larga vida, así como en el juego infantil se quiere encontrar el más seguro y confortable escondite para que el juego dure la eternidad que secretamente desea el niño. Esta recreación de la memoria, o mejor, esa transformación en memoria consciente por parte de los alumnos, constituye el eje en torno al cual Kurosawa ubica toda la sutil recreación de las rondas y cantos infantiles que vemos a lo largo del film, especial-



Imagen 3

mente en la larga escena de la conmemoración del primer Mahda-kai (en la ocasión del primer cumpleaños del Maestro, después de los 60).

Esa misma fuerza activadora de la memoria consciente también impulsa a los alumnos a la acción fraterna hacia el Maestro, en la medida en que la figura del Maestro luce ya débil en el mundo que circunda la cotidianidad de los ex- alumnos. Amparar y proteger al Maestro es, para los ex-alumnos, amparar y proteger una cultura que se desvanece en sus propias acciones ordinarias. Este es el aspecto esencial de la segunda 'estación' de las cuatro en que he descompuesto la relación Maestro/alumnos.

Segunda estación: De los alumnos al Maestro

Respeto y admiración gobernados por una estricta y férrea disciplina, eso es lo que se respira, junto con los restos del humo de un cigarrillo fumado bajo prohibición, al cerrarse la puerta verde del aula. Así inicia el film Kurosawa dándonos una imagen del Maestro como severo y rígido. Esa imagen del Maestro, visto desde la perspectiva de los alumnos, resulta enseguida enriquecida. Se enriquece con una acción que relaja la atmósfera y parece, ante los ojos de nos-otros, una acción contradictoria del Maestro, o, al menos, nos parece ver en él un cierto dejo o cansancio y hasta una cierta debilidad. Para los alumnos es, sin embargo, una sorpresa que al mismo tiempo es triste y bella. El anuncio del retiro del Maestro es, en sí mismo, una lección de vida; es, además, la solicitud de la continuidad del aprendizaje de vida y el ruego por mantener la memoria. A esa solicitud responde inmediatamente el discurso del joven Takayama por cuya boca habla también su padre. A esa solicitud responde el apoyo total de la clase al discurso de Takayama: todos de pie en honor al Maestro. La respuesta de los alumnos, entendidos como antes señalé, trans-generacionalmente, es el reconocimiento pleno de respeto y admiración. Pero, sobre todo, la respuesta es el compromiso de fraternidad con el Maestro en su nueva condición. Y así como la enseñanza del Maestro es valorada tanto en su contenido específico como en su contenido vital, así el respeto y la admiración centrados en la enseñanza del aula se desbordarán al reconocimiento de la enseñanza vital. Se desbordarán, precisamente, en el modo de amparo y protección de la figura del Maestro como amparo y protección de la cultura amenazada e invadida, aunque parezca resaltar, para nuestra mirada su-

perficial, una protección y amparo de la forma material de sobre-vivencia del Maestro.

Creo que nos-otros, occidentales y cuasi-occidentales, imaginamos fácilmente que el desnudo de los ex-alumnos en la protección del Maestro responde a una doble determinación precisa de la individualidad del Maestro. Por una parte, vemos su personalidad como una en la que se junta la impotencia con la fragilidad y hasta con la incompetencia para organizar tareas mínimas propias de la existencia (por ejemplo, la mudanza parece estar en manos de los ex-alumnos y no del dueño de la mudanza; por no decir nada, por ahora, del aparente absurdo o "esquizofrenia" de la búsqueda de Nora, el gato perdido). Por otra parte, las condiciones de fragilidad impuestas por las circunstancias en las que ocurre el retiro del Maestro: la guerra y la invasión. Algo hay de cierto en esa doble determinación, pero no precisamente en lo que creo que imaginamos con suma facilidad. Cierta es, y claro está que en su totalidad, la fragilidad material que impone la guerra, pero menos cierta es la fragilidad en la condición psicológica del Maestro, porque tal vez sólo sea comprensible en su apego a su cultura propia. Tal vez esa fragilidad psíquica sólo sea aparente y guarde sólo una cierta proporción con la figura estereotipada del escritor que tanto se divulga en Occidente. Tal vez el temor a la oscuridad de Maestro, tan emblemático en su "insensatez" de mantener la luz de su habitación encendida durante la alarma del inminente bombardeo, temor que también se manifiesta ante la tormenta en los días de forzada vida en la cabaña, sea un temor del desastre que puede significar para su cultura la penetración occidental. El Maestro adopta frente a la evidencia de la tormenta una posición corporal que invoca la más frágil condición de la vida humana: como un niño recién nacido, retorna a la posición fetal sobre el suelo, sobre la tierra. Ya había sentenciado, en la fiesta de sus 60 años, que "quien no teme a la oscuridad tiene un defecto vital como ser humano; no tiene imaginación". El Maestro es conocedor de la cultura alemana y por lo tanto puede imaginar la oscuridad de esa cultura cuando resulta traicionada por la misma Alemania y por los otros en unas guerras en las que la misma cultura japonesa ha sido arrastrada para la negación de su propia raíz. Es esa la oscuridad que genera el mayor temor, el temor que parece anticipar el holocausto tan próximo. Es entonces frente a esta tormenta y esta amenaza de oscuridad que los alumnos buscarán dar refugio al Maestro: protegiendo su figura frágil se protege su fragilizada cultura.

De los alumnos al Maestro circula el gesto del agradecimiento, pero también fluye fraternalmente el cui-

Jorge Dávila

La maestría en el elogio del Maestro

dado de su estancia en la tierra cultural amenazada. Ese cuidado está simbolizado en el afán de ayuda para que el Maestro tenga vivienda: la mudanza, la vida en la cabaña, la nueva casa. Es un cuidado en el que no sólo es cuestión de dónde colocarse con los enseres. De ese cuidado es testigo en Madadayo el denodado esfuerzo de los ex-alumnos para hacer vivible la estancia del Maestro, que no es estancia pan él si no lo fuera simultáneamente para la esposa. A ambos va dirigido el amparo fraterno. Porque ella, también anónima, aparece como el cruce de una relación en la que, del lado de los alumnos, forma parte integral de ellos y, del lado del Maestro, es con él una unidad. Por tanto, ella conforma común(un)idad en la relación 'de los alumnos al Maestro' así como conforma la representación de la base cultural en la que se apoya, para la unidad de su existencia, la labor del Maestro. En todo momento vemos la esposa del Maestro desplegarse en este rol de manera sutil, sencilla y silenciosa (si forzoso fuese sacarle del anonimato, yo la llamaría C): su presencia alcanza expresiones tan poéticas como la del momento del recogimiento en la memoria la noche de luna llena en la cabaña, o como en la alusión a la fuerza de la vida simbolizada en los pájaros liberados del bombardeo y que "vuelan sobre el fuego", o la de su manera de servirle sake al Sensei mientras él canta conmovido una canción en agradecimiento a sus alumnos al concluir la historia del gato perdido. El cuidado, pues, que los alumnos prodigan al Maestro es así el cuidado de una pareja que simboliza, con la fragilidad de su estancia, toda una cultura que está en riesgo de perder su propia tierra estando sobre ella, es decir, viviendo su propia eventual destrucción.

Ese cuidado prodigado por los alumnos al Maestro es también producido por la propia enseñanza recibida del Maestro. Esa enseñanza es el oro puro al que de manera insistente se refieren los alumnos para caracterizar a su Sensei. El Maestro cuya "sensibilidad e imaginación está más allá de nosotros", dicen los alumnos, es oro puro en palabras, en acto y ¡hasta en sueños! Es la enseñanza que vemos desplegada en la relación del Maestro hacia los alumnos. Pasemos entonces a esa tercera 'estación'.

Tercera estación: Del Maestro a los alumnos

Luego de la mudanza posterior al retiro de la Universidad, el Sensei convida a los alumnos a festejar en su nueva residencia pero sin hacer explícito el motivo: sus sesenta años. Al conocer el motivo, los alumnos se sienten sorprendidos, puesto que no es una celebración cualquie-

ra ni es cualquier cumpleaños más; es decir, no es, como solemos decir nos-otros, un año más. En la tradición japonesa no hay referencia homogénea para los cumpleaños. Algunos aniversarios son considerados de mal augurio o peligrosos; otros aniversarios son considerados, por el contrario, plenos de auspicio. Así, la celebración del aniversario está acompañada de un ritual propio para la ocasión. A un niño de cinco años, por ejemplo, se le ofrece un ritual religioso que le protege de manera divina en un paso de la vida donde comienza a ser un "pequeño hombre" y en el que corre riesgos asociados con la mala fortuna. Del mismo modo, un hombre a los 41 años cruza una edad crítica caracterizada como inclinada a las calamidades. El ritual de este aniversario se asocia, también religiosamente, con visitas a templos en busca de protección divina. Los 60 años del hombre son de otro tono: se le llama *Kanreki* que literalmente es regreso, o ciclo, del calendario (*kan*: regreso, retomo, ciclo; *reki*: calendario).

La tradición, basada en un calendario-zodiaco de remoto origen chino, cuenta la edad en años que conforman un ciclo de 60. Se trata de la cuenta de 12 "años" (signos zodiacales), asociados con diferentes animales, relacionada con la cuenta del calendario lunar que cuenta el paso de los cinco elementos (madera, fuego, tierra, metal y agua). Así se conforma ($12 \times 5 = 60$) un ciclo de sesenta años. Cuando se cumple esa edad se retorna al mismo año del nacimiento; es decir, retorna el signo exacto bajo el cual uno ha nacido. Así el *kanreki* es vivido como un segundo nacimiento, ¡como volver a la infancia, como una segunda niñez! Se explica así la enorme importancia que dedica Kurosawa al papel de la infancia en este film. Pero, como no se trata de un realista retorno a la infancia, sino más bien del ingreso a una niñez adulta, madura, el *kanreki* se asocia con el inicio de un año (hasta el siguiente aniversario) dedicado a la reflexión: es la "buena oportunidad" para meditar sobre la dirección en la que habrá de encaminarse la vida en su segundo ciclo de 60 años. Se entiende así que el retiro del Sensei de su enseñanza en la Universidad no tiene nada que ver con un cierto cansancio por la vida dedicada a la enseñanza, ni con una edad considerada justa para la jubilación según la lógica de la seguridad social como la piensa el Occidente moderno. Para el Sensei, en su tradición, se trata de su renacimiento, de una nueva vida en la que aspira realizar su proyecto vital de ser escritor, un proyecto justamente anidado en el primer ciclo de su vida.

De manera que, con la llegada del *kanreki*, el Maestro comienza una nueva enseñanza a sus alumnos. Y vemos que comienza precisamente en el aula de clase, desbordando suavemente la frontera que impone la en-

señanza formal en el aula para anunciar frente a los alumnos su proyecto del segundo ciclo de vida. Y la nueva enseñanza se desplegará, con intensidad, en los momentos de encuentro con sus ex-alumnos a lo largo del año que transcurre entre el banquete de carne de caballo -hecha pasar con fino humor durante un momento de la cena por venado- hasta el primer Mahda-kai organizado por los alumnos; o sea, durante el año de la reflexión que impone la tradición. Ahora el Sensei reflexiona abiertamente frente a los ex-alumnos. Ya no hay clases rígidas preparadas según el canon de la enseñanza formal. La enseñanza descansa ahora en la sola experiencia del Maestro volcada en reflexión y escritura. Todo el espacio de la enseñanza se encuentra invadido por la enseñanza vital sin mediaciones. Recordemos la expresión de Kurosawa: pienso que la mejor manera de enseñar los valores de la vida era aquella practicada anteriormente por los Maestros y que estaba basada en su propia experiencia.

El modo como el Maestro desarrolla su nueva enseñanza toma la forma combinada de una referencia al momento particular vivido -ora de modo humorístico ora de modo melancólico- con una referencia a la tradición escrita de la poesía japonesa conocida como *haikú*. Esa combinación aparece de modo explícito en los carteles que adornan la entrada de la casa y también en la expresión oral del Maestro. Sobre el origen de esta forma poética llamada *haikú*, y su estrecha conexión con el humor, decía Octavio Paz lo siguiente:

El poema clásico japonés (tanka o waka) está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del tanka dio origen al renga, sucesión de tankas escritas generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2 / 3/2 / 3/2... A su vez el renga adoptó, a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó haikai no renga. El primer poema de la secuencia se llamaba hokku y cuando el renga haikai se dividió en unidades sueltas -siguiendo así la ley de la separación, reunión y separación que parece regir a la poesía japonesa- la nueva unidad poética se llamó haikú, compuesto de haikai y de hokku [hai-ku]. El cambio del renga tradicional, regido por una estética severa y aristocrática, al renga haikai, popular y humorístico, se debe ante todo a los poetas Arakida Moritake (1473-1549) y Yamazaki Sokán (1465-1553)... Un ejemplo de la vivacidad ingeniosa... del nuevo estilo es este poemita de Sokán:

***Luna de estío:
si le pone un mango,
¡un abanico!***

Octavio Paz, en una nota a pie de página, reprocha a Antonio Machado haber glosado este poema "sin resistir a la muy hispánica e hispanoamericana tendencia a la explicación y la reiteración". La glosa de Machado dice: A una japonesa/le djjo Sokán:/con la luna blanca/te abanicarás,/con la luna blanca/ a orillas del mar. Digo yo: ¡Qué la memoria del poeta mexicano perdone mi pobre afán de explicar Madadayo!

Según la mirada de Paz, el haikú no sólo es poesía escrita -o más exactamente dibujada— sino poesía vivida, experiencia poética recreada. Con otra mirada, Roland Barthes, que vio en el Japón el imperio de los signos, en un bello libro así titulado, hace énfasis en la justedad del haikú: "La justedad del haikú (que no es en absoluto una pintura exacta de lo real, sino adecuación del significante y del significado ...) tiene evidentemente algo musical (música de los sentidos y no forzosamente de los sonidos): el haikú tiene la pureza, la esfericidad y el vacío mismo de una nota musical ...".

Si bien no toda la expresión del Sensei en su nueva enseñanza se da de acuerdo con el rigor de la construcción del haikú, si mantiene lo más propio de su espíritu: la brevedad, la simplicidad, la limpieza de la expresión y la ligera ambigüedad que deja abiertos muchos senderos a la reflexión. Es el mismo espíritu que impregna la vida del Sensei y de su esposa. Las condiciones impuestas por la circunstancia de la guerra sólo muestran, en el límite, la capacidad de la pareja para recoger desde el fondo de la existencia la fuerza vital expresada a través de la modestia vivida con orgullo y de la precariedad vivida con alegría. Ese fondo de la existencia no es otro que el de la fuente de la tradición cultural a cuyo vivo cultivo se dispone entregar su segunda vida el Maestro; disposición que se despliega en este kanreki vivido entre 1943 y 1944. Esa fuente de la tradición cultural es la literatura. No es un azar que después del bombardeo no le quede al Sensei más lectura posible que el pequeño libro Hojoki ("Notas desde mi cabaña") de Kamo no Chomei. En ese libro está toda la expresión de la simplicidad y de la sutileza de la larga tradición de la literatura del Japón que dio lugar a la forma poética del haikú.

El Sensei vive el honor del desastre guerrero e invasor del siglo XX al modo como su antiquísimo antecesor Chomei. Este vivió entre 1155 y 1216, siendo testigo de una época trágicamente calamitosa: en 1177 un voraz incendio arrasó con Kyoto, la capital de entonces;

en 1180 un huracán devasta la ciudad; una hambruna gigantesca se aposenta en una extensa región y en 1185 acontece un pavoroso terremoto. Chomei se retira a una suerte de vida de ermitaño en el monte Ohora, no lejos de Kyoto, ¡a los sesenta años! De allí surge Hojoki, un ensayo que describe su retiro de la ciudad y su vida reflexiva en una precaria cabaña rodeada por todos los lujos de la exuberante naturaleza. Canta Chomei en su ensayo, con delicada simplicidad, los signos cambiantes de las cuatro estaciones. Con ejemplar delicadeza, Madadago recrea la maestría descriptiva de Chomei ante el paso de la cuatro estaciones: lo hace sin palabras. Así el Maestro y su esposa, en la más esplendorosa toma de Kurosawa, convocan al espectador a adentrarse en sus ojos para que vea ese conmovedor canto de Chomei (2).

Del Maestro a los alumnos fluye entonces esta re-vida experiencia de Chomei que sirve de marco de referencia vital para la creación literaria que se propone el Maestro. Esa re-vida experiencia de la simplicidad, de amor propio y auténtico a la madre natura es base de la amistad prodigada por el Maestro. Se expresa, como ya vimos, a través de ese viaje a la infancia recreada en la consciencia de la memoria del origen de la cultura. Pero también en la enseñanza directa que incrimina de manera frontal: "lo que quiere decir que usted es un 'ejecutivo' ¡Un día habrá que ejecutar los ejecutivos!" Y, desde luego, en formas más sutiles y hasta poéticas correspondientes a tensos momentos de la existencia: así, por ejemplo, el canto de agradecimiento a los alumnos, después que vuelve la calma tras la desaparición definitiva del gato; un canto basado en la historia de una divinidad que protege y cuida de una liebre herida. La liebre soy "yo", dice el Maestro, la divinidad son ustedes, y los otros, en su bondad.

Del Maestro a los alumnos, a los ex-alumnos y a los que no serán sus alumnos sino a través de sus padres, fluye la amistad o el amor a la simplicidad y a la entereza de asumirla como fuerza vi tal. Como se hace explícito en el último Mahda-karireki el Maestro debe haber pulido su diamante de la enseñanza a través de los 17 años posteriores al karireki, al primer Mahda-kai. De ese lapso, la cámara de Kurosawa no muestra los otros Mahda-karireki; prefirió enfocar la experiencia de sus personajes en tomo a la estancia definitiva ofrendada a la pareja por los alumnos. La tradición japonesa, relativa a la celebración de los aniversarios posteriores al de los sesenta, instituyó el festejo de algunos de ellos con un rito, de carácter religioso, en agradecimiento por la larga vida; rito llamado, en general, Ga no iwai. Así se celebran, por ejemplo, los setenta (Koki), los setenta y siete (Kiju) y los ochenta y ocho (Be

Kiju significa, literalmente, alegría y larga vida. Se festeja entonces, a los 77 años, la alegría de haber vivido una larga vida. En el *kiju* del Maestro asistimos a un *Madha-kai* estructurado de manera más sobria y madura que el alborozado festín del año posterior al *kanreki*. Se nota allí la gran transformación que ha sufrido el Japón desde los años de la guerra y el holocausto: en el primer *Mahda-kai* se muestra al ejército invasor ridiculizado en la acción de vigilancia de lo que, a sus ojos, no es más que un festín bullicioso, sin tener idea de la burla recibida en los recreados juegos infantiles; en el último Mahda-kai parece que el ejército invasor ya está internalizado "culturalmente". El festejo del aniversario incorpora a la familia de cada alumno y a la esposa del *Sensei*. El *Sensei* da su última lección a los más pequeños asistentes a su *Madha-kai* de los 77 años. Estos pequeños, ya en 1961, se pasean abiertamente por el inmenso espacio de penetración del *American way of life*. No cantan rituales religiosos budistas o taoístas, cantan el *Happy birthday* en inglés. El Maestro les ofrenda la torta y, dudoso, les da una simple y corta lección: "consigan un tesoro en la vida y cuiden de él", para rematar interrogativamente: ¿difícil de entender?". Una lección simple, quizás sólo comprensible después de madurar en la segunda infancia... después de haberse consagrado a la carrera literaria meditada durante el año del *kanreki*.

¿Quien es este Sensei elogiado por Kurosawa? Al inicio del film ya sabemos que enseñaba alemán en la Universidad y quiso retirarse para dedicarse a escribir. En el banquete con carne de caballo que ofrece a sus alumnos en el *kanreki*, a propósito del modo humorístico con el que cuenta cómo compró la carne, sabemos que también enseñó en la Escuela Militar. Más adelante sabemos, en la historia del gato perdido, que volcó en un libro esa experiencia conforme iba transcurriendo. Todos estos son datos claros de la vida del escritor japonés del siglo XX en cuyas obras se inspiró Kurosawa, según se indica claramente en los créditos al final de la película: Uchida Hyakkeen.

Hyakkeen es un Maestro de la literatura japonesa del siglo XX en cuyos ensayos se conjuga el humor con la observación meticulosa y en cuya narrativa se desborda la melancolía de la existencia. Ambas modalidades de esos géneros rinden tributo a las pequeñas cosas de la cotidianidad con un despliegue estético inspirado por el haikú (Imagen 4).

Este dato completo de identidad será pivote para intentar completar, en 1a cuarta 'estación', la descripción analítica de la relación Maestro/alumnos que nos brinda *Madadayo*.



Imagen 4

Cuarta estación: Entre Maestros

"Sensei Hyakken, dice Kurosawa, era una personalidad adorada y respetada por sus antiguos alumnos; cuando hablaban del Maestro, no había modo de pararlos". En la adaptación cinematográfica de esta historia el personaje pasa a ser sólo **el Sensei**. Me parece que la razón tiene que ver con el hecho de que el elogio al Maestro, en manos de la maestría de Kurosawa, supone algo más que la trivial apreciación con la que comenzó este escrito: no hay Maestro sin alumnos. A esa apreciación debe agregarse esta otra fuerte aseveración: no hay Maestro sin Maestros. A un Maestro así concebido canta el elogio de *Madadayo*. En Uchida Hyakken, convertido en **el Sensei**, se resume la tradición de la maestría de la literatura japonesa; y Kurosawa, al modo de Hyakken, lo enseña en *Madadayo* siguiendo la sutileza propia de la estética del haikú. En Uchida Hyakken, convertido en *Sensei* trans-generacional por la gracia de la cámara de Kurosawa, se resume la figura arraigada del Maestro.

El arraigo cultural de la figura del Maestro que recoge las raíces de otros Maestros supone que aquel goza del respeto, el aprecio y la aprobación de toda la comunidad. Especialmente de aquellos que hacen el bien a

los demás, de aquellos que en la cotidianidad tienen presente la dedicación al prójimo. En *Madadayo*, casi toda la historia fluye dentro del círculo definido por la relación del Maestro y la esposa con los alumnos, conformando una comunidad. Sólo hay un escape de ese círculo para presentar al personaje del buen hombre que habita el vecindario de la última estancia del Maestro y mostrarnos cómo él opta por no vender su terreno al "ejecutivo" voraz en favor del Sensei: para que el Sol siga iluminando la estancia del Sensei en esta tierra. En favor del Sensei dije. Favor es palabra latina que, en la precisa terminología de Spinoza significa: amor por aquel que hace bien al otro. Si el Maestro es digno del favor, para el vecino bueno no hay duda de que el Maestro hace el Bien al Otro. ¿Qué mejor cosa se puede esperar del hombre sencillo, humilde y bueno en su valoración de la figura del Maestro?

La carrera universitaria de Uchida Hyakken se inscribe en la tradición universitaria del cultivo de las letras en Japón. Comparada con la antiquísima tradición de la propia literatura japonesa, se trata de una tradición reciente. La apertura del Japón al Occidente, acaecida a fines del siglo XIX, significó la presencia de la enseñanza de la literatura occidental. Hyakken enseñó alemán en la Universidad Hosei siguiendo la tradición forjada en la Universidad Imperial de Tokio. En esta última Universidad se formó la enseñanza de idiomas y literatura occidentales, inglés en primer lugar, con un hombre nacido del vientre de una mujer griega y de padre irlandés: Lafcadio Hearn. Hearn perdió, siendo niño, a su madre; se crió en tierras británicas para luego vivir y estudiar en los Estados Unidos, de donde pasó al Japón. Se integró totalmente a la cultura japonesa y fue así fundador de aquella enseñanza en la Universidad. Sin duda, Hearn debe haber volcado toda la tradición académica occidental de la enseñanza universitaria al medio de la tradición japonesa. Fue Maestro occidental que asimiló la tradición oriental para incorporarse a la creación literaria japonesa. En su cátedra fue seguido por el gran escritor y Maestro japonés Natsume Soseki quien contó como alumno y discípulo aventajado a Uchida Hyakken.

Este cuento armoniza perfectamente con la tradición más antigua de la literatura japonesa. Ocurre que Soseki, el Maestro de Hyakken, tomó gran inspiración de la tradición antigua. Hizo estudios en Inglaterra y tradujo por primera vez al inglés el ensayo de Kamo no Chomei, *Hojoki*, el único libro que pudo salvar el Sensei en el bombardeo. Soseki es considerado un gran Maestro del *haikú* y, por ello, debe haber surtido una gran influencia en la escritura de Hyakken. En la obra narrativa de Soseki se destacan dos novelas.

Una de ellas lleva el sencillo título de "Kokoro". Dice Octavio Paz, a propósito de esta palabra japonesa:

"Para algo que está entre el pensamiento y la sensación, el sentimiento y la idea, los japoneses usan la palabra *kokoro*: corazón. Ya en su tiempo Juan José Tablada [poeta mexicano que vivió en Japón] advertía que era una traducción engañosa: '*kokoro* es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastase sentir con solo el corazón'. Las vacilaciones que experimentamos al intentar traducir ese término, la forma en que los dos sentidos, el afectivo y el intelectual, se funden en él sin fundirse completamente, como si estuviese en perpetuo vaivén entre uno y otro, constituye precisamente el sentido (los sentidos) de sentir".

Recuerdo que RF, pensando ante sus alumnos y colegas sobre la armonía, nos decía: "El corazón permite conmovirse. El corazón es el órgano de resonar, del resonar en el pecho. La armonía de la vida no puede hacer otra cosa que resonar, que hacer vibrar el alma cuando ella suena". La novela de Soseki cuenta una conmovedora y dramática historia en la que destaca la figura de un Maestro. Como hizo Kurosawa en *Madadayo*, ese personaje se llama simplemente Sensei. Un Maestro cuya tragedia sólo es compartida por un joven estudiante que le acecha en busca de conocimiento. Ese joven, narrador de la historia, es nombrado en la novela como "Yo". Si bien esa historia es completamente diferente a la desarrollada por Kurosawa a partir de la historia de Hyakken, comparte con esta última el elogio del Maestro. El primer capítulo de la novela ("y yo") comienza así: Yo siempre lo llamé Sensei Por lo tanto me referiré a él simplemente como "Sensei" y no por su nombre real. Y no es porque yo considere que es más discreto, sino porque es más natural que yo lo haga así. Cada vez que ahora él viene a mi memoria, encuentro que aún pienso en él como "Sensei". Y con la pluma en la mano, no puedo hacer que brote en mí la escritura sobre él de otro modo". Más adelante, "Yo" describe a Sensei así:

Un hombre capaz de amar, o más bien debería yo decir: un hombre que por naturaleza fue incapaz de amar..."

El Sensei de *Kokoro*, apegado a la antigua tradición japonesa, no puede separar el lenguaje hablado del lenguaje escrito como sí lo hace más "libremente" el narrador que luce más apegado a la tradición occidental moderna. Soseki logra describir con maestría estos dos modos de confrontar el tema del lenguaje.

Otra novela de Soseki, anterior a *Kokoro*, lleva el título de *Awahai wa neko de an*: "Yo soy un gato". Este "yo" (*Awahai*), que aparece como personaje central de la narración, es un gato callejero que fue recogido por un profesor de liceo, que enseñaba la civilización inglesa, después que se retira de la enseñanza. La sola condición del gato ya define la gran ironía y humor que refiere el título: en japonés hay diversos modos de decir "yo"; *Awahai* indica un yo varonil, de buenos modales, fino y arrogante por su intelectualidad. Del mismo modo, el verbo (de *aru* = soy) también tiene similares significados. El gato describe, en primera persona, y con absoluto sarcasmo y fina ironía, la vida social de la época de la guerra contra Rusia sobre la base del comportamiento de los personajes que tienen amistad con su dueño. Hay en la narración toda una peculiar modalidad narrativa autobiográfica: Soseki se identifica con el gato en un otro "yo", el que escribe lo narrado por "Yo el gato", que describe al mismo Soseki en la figura del profesor dueño del gato. Es como si Soseki quisiera aprehender la recursividad infinita: yo escribo sobre "yo" que escribe sobre mi (yo) que escribo... Este gato "yo" llegó a representar un símbolo entre los escritores que se formaron directa o indirectamente bajo la influencia de Soseki.

Uchida Hyakken, cuando aún vivía Soseki, fue además editor de las obras de su Maestro. Hyakken, por su parte, dará al gato otra forma literaria completamente distinta a la de su Maestro Soseki. Hyakken publicó su primera obra literaria en 1922 y, ya maduro, en 1949 publica su Pseudo "yo soy un gato", un libro en el que cuenta la desaparición de su gato. Así, la vivencia de Hyakken con Nora, su gato perdido, recreada magistralmente por Kurosawa, tiene un significado más allá de la mera característica de la personalidad de Hyakken. Kurosawa nos muestra al Sensei esmerado en la composición de esta última obra: "El diario de Nora"; los alumnos nos dicen que cuando el Maestro piensa en Nora, puede pintar todos los detalles. El Sensei de *Madadayo* se refiere a su gato, a su obra íntima, como "su bebé" que merece la mayor atención y el mejor cuidado. Cuando lee a los alumnos un fragmento (como respuesta a la idea de publicar un aviso en prensa) se entiende que lo leído (una carta) es escrito por "Yo", el gato perdido, en nombre de su dolido dueño. Así como el Maestro Soseki volcó en su gato su propio 'yo' para la mordacidad crítica de su sociedad, el Sensei de *Madadayo* vuelca en su gato su propia fragilidad que es la fragilidad de su cultura: "Yo" (Nora, Hyakken, Sensei, Soseki, Hearn, Chomei ...) deambulando entre las ruinas de la guerra para terminar tomando el tren con destino equivocado... Es entonces comprensible que

con la pérdida de Nora el Maestro llore la pérdida de algo muy valioso (Imagen 5).

Vemos pues que, efectivamente, en Uchida Hyakken, convertido en Sensei trans-generacional por la gracia de la cámara de Kurosawa, se resume la tradición de la maestría de la literatura japonesa y se resume la figura arraigada del Maestro. Es el Maestro transformado en la representación casi pura de toda la tradición de una cultura en la que él mismo es como su último brote. Es esta figura la 'estación' que sostiene, en el fondo, las otras tres 'estaciones' de la relación Maestro/alumnos más definidas por la presencia inmediata de los alumnos. Es una estación que, como si fuera un perenne comienzo de primavera, se mantiene la mayor parte del tiempo en formas no visibles. Pero, al mismo tiempo, esta figura del Maestro rebasa los límites de su referencia precisa a la tradición literaria. Kurosawa la generaliza, con su propia obra artística, Madadayo, a otros dominios y a sí mismo.

El Maestro que habla en la celebración de su kiju (el Mahda-kai de los 77 años) festeja la alegría de haber vivido una larga vida. Ese Maestro ya no habla exclusivamente a sus alumnos (todas las generaciones allí presentes) sino a su propia cultura toda. En el kiju se festeja la larga vida, pero eso también significa una solicitud a las divinidades de más vida aún, para llegar al Beiju (los 88) o al hakuju (99 años). Un Maestro, que ya puede hablar a su propia cultura toda, habla también con sus sueños: Kurosawa mismo nos entregó sus Sueños (el film de 1989) dos años después de su propio kiju. Hay también alumnos excepcionales que pueden oír los sueños del Maestro: en Madadayo, después de mostrarnos al Sensei hablando a su cultura toda, representada en los niños presentes en el kiju, Kurosawa nos hace oír, junto a los

ex-alumnos del Sensei, un sueño que no estuvo presente en Sueños. El Sensei vuelve a ser niño; un niño que sólo puede decir -"Madadayo", mientras sus compañeros de escuela le gritan Madha-kai, hasta que, refugiado en nuestro kokoro, consigue habernos con su propio cielo. Un cielo de nubes blancas que pasa de encendido atardecer al alba sobre el que brotan las manchas de colores que el niño Akira dibujó para su Maestro Tachikawa en la escuela Kuroda. El Sensei en el que duerme el Maestro de la literatura en su alegría de la larga vida, y confundido en la figura del niño Kurosawa, se reúne con el Maestro de la pintura en esta obra maestra de elogio al Maestro hecha por el Maestro del cine japonés. Se reúne en este último toda la tradición cinematográfica japonesa: "Felizmente, decía Kurosawa, tuve buenos maestros. Lo que me ha hecho lo que soy en el presente son mis encuentros con ellos en la escuela, en el liceo y en el medio cinematográfico. Tuve la fortuna de estar al lado de grandes cineastas como Yamamoto, Ozu, Mizoguchi y Naruse a quienes debo bastante. Ellos eran profundamente humanos y aprendí mucho a su lado".

Akira Kurosawa llegó a su beiju, a sus 88 años. Madadayo fue realizada a sus 83 años; todavía el Maestro laboró en un film más que no pudo terminar. El beiju es celebrado por los japoneses como una excepcional ocasión de alegría y felicidad. Basta el simbolismo para entenderlo: los caracteres con los que se escribe 88 guardan gran semejanza con los que se escribe "arroz", y el arroz, venerado por la tradición desde el comienzo de la historia, simboliza la pureza y la bondad que son las mayores aspiraciones de la cultura japonesa (tradicional). Imagino que, en su beiju, Akira Kurosawa pudo verse en su último sueño volando por el cielo de las nubes blancas del niño



Imagen 5

Jorge Dávila

La maestría en el elogio del Maestro

de Madadago. ¿Soñó Kurosawa en su beiju algo más que lo soñado por el Sensei en Madadayo? ¿Que hay en esas nubes blancas, o tras ellas?

Soñar es asunto de profundo valor para la milenaria cultura china que tanto influyó en la constitución de la cultura del Japón. Como era para Chuang-tse, según explica el gran estudioso de las religiones Mircea Eliade: "sueña con ser una mariposa y en el sueño se pregunta si es él quien ha soñado ser la mariposa o si es la mariposa la que ha soñado ser Chuang-tse. El mundo es un edificio irreal construido de sueños en los cuales los seres soñados engendran al soñador, exactamente como las manos de Escher se dibujan mutuamente para poder dibujar". Se dice que Natsume Soseki, el Maestro de Hyakken, se dedicó en sus últimos años a componer poemas en estilo chino. Así, compuso la noche del 20 de noviembre de 1916, como en un sueño, el poema llamado "Sin título" que concluye así:

He olvidado los ojos y los oídos

y he perdido también el cuerpo.

En medio del cielo canto solo

la canción de las blancas nubes.

Comenta al respecto el estudioso de la literatura japonesa Shunsuke

Tsurumi:

Al día siguiente de componer estos versos Natsume cayó enfermo en su lecho de muerte. El poema es a menudo citado como una revelación del estado de su alma y como expresión de la frase "sigue al cielo y remueve al sí mismo". Podemos interpretar, con bastante audacia, que, en el último verso, el sujeto que canta no es el poeta sino la misma nube blanca. Más allá del ser humano habría una música cósmica y cualquier cosa que él hiciera podría formar parte de la música cósmica.

¿Será musical lo que se escucha de los sueños del Maestro? ¿Será la música el encuentro de las cuatro 'estaciones' constitutivas de la relación Maestro/alumnos? ¿Se puede, en verdad, escuchar algo de ese sueño en el que resuena la música cósmica? Puede que sea así: en la misma música...

**

Escuchar el sueño final: L'estro armonico

Tal vez se piense que si Madadayo es un buen film lo es sólo para los japoneses. A mí me parece que la maestría de Kurosawa no podía permitirse dejar a Madadayo como un film "sólo para japoneses". Por la muy elemental razón de que el arte cinematográfico es occidental y tiene aspiración, como todo arte, de universalidad. Pero, más de fondo, porque Kurosawa parece haber cuidado mucho este asunto de saber llegar a Occidente con sus films; tanto, que muchos le han llamado el más occidental de los cineastas japoneses. Me parece que en Madadayo ese cuidado está recogido en la música del film. ¿Cuál es la música del film?

La música de Madadayo está en perfecta armonía con la elaboración estética del film en su imagen y en su lenguaje que, como hemos visto, obedece a la estética del haikú: la brevedad, la simplicidad, la limpieza de la expresión y la ligera ambigüedad que deja abiertos muchos senderos a la reflexión. La mayor parte del film no tiene ningún acompañamiento musical. La música que domina en las pocas escenas del film donde hay registro musical no es otra que la de los cantos y rondas infantiles, casi todas en pura vocalización de los personajes. Ya sabemos que esta música da todo su sentido a la pertenencia de la figura del Maestro y de la relación Maestro/alumnos a la cultura japonesa. Pero hay, sutilmente infiltrada, otra música no japonesa en el film, una música occidental. Aparece por primera vez en la maravillosa escena del paso de las cuatro estaciones en la cabaña que emula la choza de Chomei en Hojoki Ya dije que es una magnífica escena sin palabras. Sólo la acompaña el sonido de una música. Debe ser por esa razón que dice RF: "Sin sonido, la realidad es incolora, insípida, hasta cierto punto: indiferente. Lo cual, sea dicho de paso, se destruye con el exceso de sonido". ¿Cuál es ese sonido musical incorporado sutilmente por Kurosawa? Se trata de Vivaldi.

No es precisamente algún pasaje de Las cuatro estaciones. Es un fragmento de un concierto para cuatro violines. Corresponde al Concierto N° 9 del opus tercero de Antonio Vivaldi. Este concierto forma parte de una obra, publicada en vida del gran Maestro del violín, titulada: L'estro armonico, que reúne doce conciertos de corte semejante. El conjunto es resultado parcial de la labor de Vivaldi como profesor de violín, entre 1703 y 1738, en el Conservatorio de un hospicio en Venecia que albergaba niñas huérfanas o muy pobres llamado: Ospedale della Pietá. Este ospedale, fundado a mediados del siglo XIV,

parece haber sido la primera institución donde la enseñanza de la música se hacía de manera sistemática. Creado para recoger todos los niños abandonados de Venecia, es, entre los cuatro ospedali venecianos, el que tenía el coro más completo. La paciente y conmovedora pasión por la enseñanza del violín permitió al Maestro Vivaldi, con la calma del Conservatorio, explorar con mucha imaginación composiciones y variaciones insospechadas. El título del compendio de los doce conciertos indica algo de eso: L'estro armonico dice algo así como la 'excitación' o 'inspiración' armónica: "estro" es palabra derivada del latín oestrus, a su vez derivado del griego oistros (algo así como "furor", "estimulo", "puntura") que en italiano guarda la connotación: commozione vivissima del sentimento e della fantasia y en español: "ardoroso y eficaz estímulo con que se inflaman, al componer sus obras, los poetas y artistas capaces de sentirlo". Se trata de una creación que sorprendió a todos los músicos de la época (¡de épocas posteriores!) mareando un nuevo camino para la composición y el arreglo de conciertos.

Se ha dicho que Vivaldi representa para la música el triunfo del equilibrio, el punto más alto de la armonía. Podemos decir que en el estro armonico se conjuga ese alcance profundo de la armonía con la maestría de la práctica musical; Vivaldi, el Maestro y el creador: como si fuese una figura que repite al Sensei de Madadago, Maestro y escritor. Para el elogio de Vivaldi, mayor que el del mismo Sensei4 habría que decir que además de recoger la tradición de la música occidental, creó tradición. Este sentido de su grandeza puede explicar su presencia en Madadago. Y me parece que, en efecto, queda confirmado con la reiteración de Kurosawa: el gran Maestro japonés del cine vuelve al mismo concierto del Maestro italiano del violín en otros dos sublimes momentos del film: la escena en la que aparece Kurz (o Kuru), el gato blanco y negro, que reconcilia el kokoro del Sensei tan lastimado con la ausencia de Nora; y, finalmente se escucha de manera plena el sonido de Vivaldi en la escena del sueño del Sensei que cierra magistralmente el film recreando la pintura de Kurosawa recortada sobre el cielo de sus sueños.

El sonido escogido cuidadosamente por Kurosawa es una música, si no cósmica, sí una que hace resonar, en plácida armonía, el elogio de la figura del Maestro, sea éste oriental u occidental. Ahora veo mejor ¡me sueña mejor! lo que nos decía RF:

El sonido de la armonía es un resonar
 El sonido de la armonía es un resonar
 El sonido de la armonía es un resonar
 El sonido de la armonía es un resonar
 Mérida, noviembre 2005- abril 2006

Notas

1. Kurosawa rodó en 1951 *Rashomon*, un film basado en la extraordinaria novela del genial literato japonés Akutawa Ryunosuke, escrita en 1915 cuando su autor contaba apenas 23 años y egresaba de la Universidad de Tokio. Akutawa, considerado un Maestro del cuento y el escritor más sorprendente del siglo XX japonés, se suicidó a los 35 años.
2. Kurosawa registró esta escena al natural, es decir, el rodaje espeiro un año para poder filmar en cada estación.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1970). **L'empire des signes**, Flammarion.
- Cabrera, José D. y Crespo, Miguel. (2005). Il Senso delle Pratiche e la relazione maestro apprendista oggigen: **La Svolta Pratica in Filosofia Vol. 2. Dalla filosofia practica alla practica filosofica. Discipline Filosofiche XV 1**, Quodlibet.
- Chomei, Kamono, Hojoki. (1955). ("An Account of my Hut") en Donaki Keene (comp.) **Anthology of Japanese Literature**, Grove Press.
- Comuzio, Ermanno. (1993). **Madadayo - Il Compleanno en Cineforum N° 324**, 5.
- Eliade, Mircea. (1991). **Dictionnaire des religions**, Plon.
- Fuenmayor, Ramsés. (2005). **Armonía (Deambulando inarmónicamente en tomo a la armonía)**, texto inédito, junio.
- Fuenmayor, Ramsés. (2003). **Una interpretación de Rashomon**. desde el camino de la Sistemología Interpretativa, en Miriam Villarreal (comp.), Interpretando obras cinematográficas, Edic. CSI-CDCHT, Universidad de Los Andes.
- Giron, Carolina. (2004). **La vie musicale á l'ospedale di San Lazzaro e dei Mendicanti á Venise (1600-1797)**, Tesis en la cole de Chartres.
- Jousse, Thierry. (1993). **Madadayo en Cahiers du cinéma N° 469**, juin.
- Kurosawa, Alcira. (1983). *Something like an Autobiography*, Vintage.

Jorge Dávila

La maestría en el elogio del Maestro

López-Garay, Hernán. (2003). **Los Sueitos de Alcira Kurozawa, en Miriam Villarreal** (comp.), Interpretando obras cinematográficas, Edic. CSI-CDCHT, Universidad de Los Andes.

Magsaysay Award for Journalism, Biography of A. Kurosawa 1965.

Mellado, Andrés. (1979). **33 construcciones de origen japonés**, Fundarte.

Paz, Octavio. (1971). **La tradición del haikú en Los siglos en rotación**, Alianza.

Paz, Octavio. (1985). **Tres momentos de la literatura japonesa en Las peras del olmo**, Seix Barral.

Peck, Agnés. (1993). **Madadayo en Positif N° 388**, juin.

Sakai, Kasuya. (1968). **Japón: hacia una nueva literatura**, Colegio de México.

Soseki, Natsume, Kokoro, Gateway Edit., 1957.

Tsurumi, Shunsuke. (1970). **Ideología y literatura en el Japón moderno**, Colegio de México.