

**N**ora Inu (El perro rabioso, 1949) és una de les pel·lícules més desconegudes d'un dels grans directors de la història del cinema, el japonès Akira Kurosawa. Cap a finals dels anys quaranta, el mestre japonès, que dirigiria grans films com *Los Siete Samurais* (Shichinin no samurai, 1954), *Yojimbo* (1961), *Dersu Uzala* (1975) o *Ran* (1985), entre d'altres, encara no havia arribat a assolir el reconeixement internacional, cosa que li arribaria amb *Rashomon* (1950) només un any després d'haver dirigit una estranya i fascinant pel·lícula que se mou clarament dins el gènere que venim repassant en aquesta sèrie d'articles: el cinema negre.

Possiblement *Nora Inu* no pugui considerar-se una obra capital dins la filmografia del seu director, ni tan sols un film imprescindible dins el gènere del cinema negre, però és una d'aquelles rares troballes que val la pena visionar, tant pels seus mèrits cinematogràfics, que en té, com pel mateix fet que és una veritable raresa per ser una obra poc coneguda del seu director com, també, per ser una veritable mostra de *film-noir*, de les més pures que es feren, en l'època clàssica, fora de les fronteres dels Estats Units.<sup>2</sup> *Nora Inu* és la història d'un jove policia de Tòquio, un novell de-

tectiu d'homicidis anomenat Murakami (interpretat amb convicció per Toshiro Mifune, un dels habituals actors de Kurosawa) que persegueix recuperar la seva arma reglamentària, robada per un simple carterista, amb un doble objectiu: restaurar la seva falta (deixar que li hagin pres la pistola és una taca important al seu honor personal), i, evitar que l'arma sigui emprada per fer el mal. Tota la pel·lícula transcorre, de fet, envers aquesta persecució.

No es traca d'un film rodó perquè els alts i baixos, especialment en el ritme, són constants i les formes d'emprar el llenguatge cinematogràfic són diverses. En aquest sentit, és una interessant mostra de treball de direcció, permet valorar un director que està encara prenent la mesura al seu mateix cinema. Però cal advertir que aquest catàleg d'experimentacions, quant a formes de narració, perjudica la percepció de l'obra en conjunt. Només començar ja té lloc la primera singularitat: una puntual utilització de la veu en *off* i el *flash-back*. El detectiu Murakami denuncia davant el seu cap que ha patit el robatori de la seva arma i, immediatament, guiats per una veu que no es correspon amb cap personatge, veiem com fou

*El perro rabioso.*





*El perro rabioso.*

aquest robatori. És l'únic moment en tot el film en què s'empren aquests dos clàssics recursos del cinema negre. Dura escassament dos minuts, mentre que tota la resta del film manté la linealitat del temps. Una altra alteració del ritme normal de la narració té lloc quan Murakami ha d'endinsar-se en els baixos fons de Tòquio. Aleshores, durant deu minuts, no es diu una sola paraula. Veiem com l'agent de policia Murakami, fent-se passar per un indigent, intenta obtenir pistes sobre els traficants d'armes. És una escena muda, però no silent, ja que la música o, millor dit, la cacofonia de músiques del carrer, estan omnipresents mentre dura aquest recorregut pel Tòquio pobre de la postguerra. S'ha dit, i amb raó, que hi ha a *Nora Inu*, influències del neorealisme italià. Hi són, clarament, en aquest trànsit per les barriades de barraques, els antres de lladres i de prostitutes, les saunes i els mercats al carrer. Hi ha, finalment, una altra escena on la música i els sons (uns panteixos força canins) substitueixen les paraules. Es tracta de l'escena en què es resol la persecució, però d'aquesta escena en parlaré un poc més endavant.

El títol del film, *El perro rabioso*, és ambigu, perquè, a part de no referir-se a cap animal, fa referència als dos personatges antagonistes d'aquesta història: per una banda al lladre, un miserable anomenat Yusa, que té l'arma robada i, per l'altra, l'esmentat detectiu Murakami que in-

tenta recuperar-la. Resulta ben evident que tot i que en un moment del film es faci referència al lladre com a ca rabiós, no ho és menys (ho és més) el detectiu perseguidor. Kurosawa s'encarrega de fer-nos-ho saber a les clares quan Murakami està fent tasques de vigilància i el personatge vigilat surt al carrer per a oferir-li un plat de menjar emprant les paraules: "Vinga, agafa'l, vinga, menja-t'ho" mentre li acostava el plat. En altres moments del film, especialment en la persistència de Murakami en les persecucions, el veritable ca de caça és ell. Desconec si en japonès existeix la dualitat de significats de la paraula "inu" que en castellà té la paraula "sabueso" que pot fer referència a una casta de ca, com a una professió d'una persona (precisament un detectiu). Tendria sentit que fos així, cosa que no ocorre en català.

A banda de tot això hi ha alguns elements més interessants en aquest film. Per una banda hi ha algunes escenes de suspens en què la tensió es basa en com es resoldrà una situació plantejada: la detenció d'un sospitós enmig d'un partit de beisbol o la trobada final a l'hotel, per part del veterà detectiu Sato, del lladre de la pistola. En ambdós casos Kurosawa utilitza tècniques similars a les emprades per Hitchcock (o pel seu deixeble Brian de Palma) i que vistes ara resulten tan clàssiques. També és digne de menció l'ús que es fa de les condicions meteorològiques, un altre clàssic recurs



per emfasitzar el drama. En el cas d'*El perro rabioso*, la calor sufocant que es viu a Tòquio, acompanyada d'alguna intensa tempesta estival, esdevé un element molt present, que permet, també que parlem d'un altre curiós element del film, com és l'erotisme, suau, suggeridor, que apareix en dos moments, però especialment en l'escena en què les coristes del club nocturn es prenen uns minuts de descans al camerino. En aquest moment la càmera es concentra en enfocar sense presses els cossos mullats de la suor de les joves, joveníssimes, ballarines.

Però si hi ha quelcom que sorprèn en aquest film i que el fa sobradament valuós és una escena final filmada amb la mestria pròpia d'un dels grans directors. És l'escena en què Murakami (i tots nosaltres) veiem per primera vegada Yusa, i es posa fi a la persecució. Fins a aquest moment la resta de personatges en han parlat de Yusa (la seva germana i el seu gendre, la seva al·lota, un amic) i ens han donat a entendre que una vida desgraciada l'ha portat al crim. Murakami, mentre, ha viscut una vida molt similar i en canvi ha optat per fer-se policia. Quan arriba l'escena final i es troben cara a cara, policia i lladre, defensor del bé i criminal, es veu ben clarament que són dues cares de la mateixa moneda. L'escena té lloc, per primera vegada en tot el film, en un entorn natural, un bosc. Fins aleshores tot havia

transcorregut a la ciutat, però, en canvi, l'escena final en què Murakami i Yusa s'enfrenten cos a cos com a dos cans rabiosos té lloc entre arbres i flors, i, el clímax final ens situarà els dos personatges estesos al terra, panteixant ben igual que el ca que apareix als títols de crèdit inicials. És una escena que té una força i una vigència dignes de recalcar, molt per sobre del nivell general del film. Quelcom semblant passa al final de *La jungla del asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), on, per una raó diferent, el desenllaç final també té lloc al camp, mentre tot el film s'ha desenvolupat a la ciutat.

A *Nora Inu*, Kurosawa realment no pren partit, llevat d'alguna pinzellada moralista encarnada pel personatge del veterà policia Sato, es limita a col·locar Murakami i Yusa al mateix nivell, com a dues simples formes de sobreviure en la dura postguerra mundial al Japó.

Amb *Rashomon*, Kurosawa aconsegueix triomfar més enllà de les seves fronteres. Se'n va emportar el Lleó d'Or i el premi de la crítica del Festival de Venècia (1951). També fou nominat a l'Oscar per la direcció artística.

Tant o més valorada i, per suposat, més coneguda i imitada, fou la pel·lícula francesa *Rififi* (Jules Dassin, 1955) que tractava el tema clàssic de l'atracament perfectament planejat, que ja podeu imaginar que no surt exactament com estava planejat. ■

*El perro rabioso.*