Akira Kurosawa: *Rashomon*

Posted on 11 de junio de 2018 by Rafael Narbona

En su célebre ensayo sobre Luis Buñuel, Octavio Paz aseguraba que «*La edad de oro* [1930] y *Un perro andaluz* [1929] señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico». Creo que la afirmación no refleja fielmente la historia del cine, pues la poesía ya había aparecido en películas como *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), *Metrópolis* (1927), *Amanecer* (1927) o *Nosferatu* (1922). Puede extenderse la misma consideración a *El acorazado Potemkin* (1925), cuyo mensaje político no pesa tanto como su belleza visual, trágica e intemporal. Serguéi M. Eisenstein logró con la famosa escena de la matanza en las escaleras de Odesa reproducir el mismo clima de impotencia y terror que plasmó Goya en *El 3 de mayo en Madrid o* «*Los fusilamientos*», con ese pelotón de ejecución tan implacable y deshumanizado como los soldados del zar. En ninguno de los casos vemos el rostro de los verdugos, lo cual sólo agrava el sentimiento de indefensión y espanto. No alargaré esta reflexión preliminar abordando la obra de D. W. Griffith, que incluye un prodigio lírico como *Intolerancia* (1916) y una paradoja moral como *El nacimiento de una nación* (1915), donde el mal no estorba a la perfección formal, pero aprovecharé la ocasión para apuntar que la poesía forma parte del cine desde sus comienzos. El cine es arte total. Tiene un indudable parentesco con la ópera, pues combina palabra, música, imagen y movimiento. Esta síntesis a veces produce obras de extraordinaria belleza, como *Rashomon*, la película con la que Akira Kurosawa (1910-1998) descubrió al público occidental la riqueza del cine japonés.

Rashomon significa «la puerta del castillo». Durante la era Heian, fue la más grande de las dos puertas de la ciudad japonesa de Kioto. Se construyó en 789 y su altura rozaba los ocho metros. En el siglo XII comenzó su decadencia. Con el tiempo, acabó convirtiéndose en refugio de vagabundos y forajidos. Muchas veces era el último destino de los cadáveres que nadie reclamaba o de los recién nacidos abandonados por sus padres. El escritor Ry?nosuke Akutagawa (1892-1927) escribió un cuento sobre el lugar titulado *Rashomon*, que narraba el fugaz encuentro entre un sirviente y una anciana en las escaleras de la famosa puerta de Kioto. Despedido por su señor, el sirviente se plantea convertirse en bandido para sobrevivir. No le agrada arrebatar bienes ajenos, pero las consideraciones morales le parecen un lujo que no puede permitirse. Mientras medita cae tenazmente la lluvia y los cuervos acuden en bandadas para comerse los cadáveres arrojados en la puerta, ya en ruinas. No son los únicos que sobreviven a base de despojos. Los saqueadores hace tiempo que se llevaron las imágenes budistas talladas en piedra y las hojas de oro y plata. Ya sólo quedan maderas

rotas, que los mendigos arrancan para hacer pequeñas hogueras y combatir el frío. El sirviente piensa seguir el mismo camino, apropiándose de cualquier objeto de valor a su alcance. Sus pensamientos son interrumpidos por la aparición de una anciana que despoja de su pelo a un cadáver mediante pequeños tirones. Horrorizado por la escena, saca su espada y le pide explicaciones. La vieja mujer le contesta que vende el pelo de los difuntos para hacer pelucas. No ha encontrado otra forma de sustento. El cabello que estaba arrancando procede de una mujer tan desdichada como ella. La difunta sobrevivía vendiendo carne de víbora desecada como si fuera pescado. En un mundo sin compasión, cada uno hace lo que puede para no morir de hambre o frío. El sirviente no se apiada de ella. Después de quitarle la ropa y quedársela para venderla, la arroja desnuda sobre los cadáveres y se marcha, ya sin problemas de conciencia, pues ha entendido que en tiempos de escasez el egoísmo no es un capricho, sino una necesidad. Akutagawa, que se suicidó con treinta y cinco años, descarta cualquier forma o indicio de esperanza. El mal triunfa obscenamente en su cuento. La dignidad y la compasión se esfuman ante el acoso de la pobreza y la desesperación. En su nota de suicidio, Akutagawa señaló que se quitaba la vida para huir de «un sombrío desasosiego», de una mordiente ansiedad, donde apreciaba signos de una incipiente locura. Sin fe en el hombre, huyó de sus fantasmas, convencido de que la muerte no le proporcionaría felicidad, pero sí reposo y paz.

Akira Kurosawa estaba familiarizado con el suicidio. Su hermano Heigo se había quitado la vida cuando él era joven. Afamado *benshi*, narrador oral que explicaba a un público analfabeto la trama de las películas mudas, traduciendo sus letreros y comentando las escenas con gestos teatrales, Heigo no pudo soportar la desaparición de su profesión, reducida al absurdo por la aparición del cine sonoro. Akira también intentó suicidarse cuando su carrera cinematográfica parecía acabada, pero la intervención de una criada frustró sus planes. Sin embargo, no era un hombre pesimista. Quizá por eso *Rashomon* incluye un final esperanzador, que no agradó a muchos críticos. La película no se basa exclusivamente en el cuento homónimo de Akutagawa. El cineasta funde con acierto dos relatos del mismo autor. El otro cuento se llama *En el bosque* y en él prevalece el mismo clima sombrío y pesimista. En este caso, la trama se centra en tres versiones diferentes de un crimen. Un bandido asalta a una pareja y viola a la mujer. El marido aparece muerto, con una espada clavada en el pecho. No está claro qué ha sucedido, pero todos los testimonios –directos o indirectos? muestran que ninguno de los personajes ha obrado noblemente. En la película de Kurosawa, los personajes también son egoístas y ruines, pero el final pone de manifiesto que siempre es posible un gesto de bondad y ternura. No sabemos si por iniciativa propia o por imposición de la productora, Kurosawa añadió un desenlace que altera gravemente las intenciones de Akutagawa, incorporando una nota luminosa que no se hallaba en los relatos originales. Eso sí, Kurosawa lo hace con elegancia, sorteando el riesgo del sermón moral. Cuando el monje

budista (Minoru Chiaki) se queja de la insensibilidad de los hombres, el vagabundo (Kichijiro Ueda) que ha buscado cobijo en las ruinas de Rashomon le pide que se calle: «Prefiero escuchar el sonido de la lluvia», refunfuña. Kurosawa rehúye lo explícito, pero siempre transmite amor por los débiles y por la naturaleza. La naturaleza no es un simple escenario, sino la única divinidad existente. Y el hombre, aunque a veces comete horrendos crímenes, no es una criatura intrínsecamente deleznable, sino una conciencia en crisis, que oscila entre la crueldad y la compasión.

Rashomon comienza con planos detalle de la puerta de Kioto azotada por la lluvia. El agua cae con fuerza sobre el tejado, los escalones, las columnas rotas. La tormenta no parece tan inquietante como las ruinas, que hablan del fracaso del hombre, incapaz de contener sus tendencias destructivas. Un plano general de la puerta incrementa ese sentimiento de desolación. La grandeza de otro tiempo ha quedado reducida a escombros. Las obras del ser humano son efímeras y reflejan su corrupción. La lluvia es una expresión de la vida, una prueba del poder creador de la naturaleza, de su cauce inextinguible y eternamente renovado. Las ruinas de la antigua «puerta del castillo» son una señal de decadencia y perversión, pero no constituyen un punto ciego y sin salida, sino un espacio abierto que puede marcar un nuevo comienzo. El monje budista y un leñador (Takashi Shimura) observan la lluvia desde un escalón. Parecen insignificantes y frágiles. Ambos personajes está sumidos en la tristeza y la perplejidad. El mendigo que se reúne con ellos para secar sus ropas y esperar a que amaine la lluvia advierte su pesadumbre y les pregunta qué ha sucedido. Cuando le explican que se ha producido un extraño asesinato, resopla con sorna, pues hay crímenes a diario y ya nadie se apena o asombra. Los alrededores de Kioto están llenos de cadáveres a causa de las epidemias, los bandidos, las guerras y las catástrofes naturales. El estruendo de la lluvia parece confirmar que el mundo está desquiciado, pero esa impresión se disuelve cuando el leñador evoca la mañana en que se adentró en el monte, con la intención de talar algunas ramas. El bosque desprende paz, belleza y equilibrio, con su espesura iluminada por un cielo claro y radiante. El sol se abre paso entre el bambú, los cedros y los abetos. El ser humano no parece extraviado o insignificante, sino acogido y justificado por un orden sagrado, cuya trascendencia acontece en el presente, no en un hipotético paraíso o una mítica edad de oro. La cámara sigue al leñador, captando su marcha tranquila, serena, casi concertada con el bosque. Los planos nadir destacan la majestad del sol, que derrama su luz sobre la gigantesca arboleda.

La armonía se rompe cuando el leñador, que hasta entonces había caminado como un paseante complacido por el paisaje, descubre un sombrero de mujer, unas cuerdas, un amuleto y, algo más lejos, las manos crispadas de un cadáver, expresando dolor e impotencia. Ha descubierto el cadáver de Takehiro Kanazawa (Masayuki Mori), un funcionario

del gobierno que viajaba con su esposa (Machiko Ky?), una misteriosa mujer con el rostro parcialmente cubierto por un velo. Durante esta secuencia, la banda sonora de Fumio Hayasaka, inspirada en el *Bolero* de Ravel, explota una melodía morosa y reiterativa que expresa alternativamente serenidad y angustia, armonía y estridencia, calma y frenesí. Es el perfecto acompañamiento para una secuencia que transita de la placidez al desasosiego. Influido por la música tradicional japonesa, la música tardorromántica y la música atonal, Hayasaka se adaptó perfectamente a la mentalidad de Kurosawa, fascinado por Occidente, pero marcado por la huella de la cultura japonesa. De hecho, trabajaron juntos en otras ocasiones (*Vivir*, 1952; *Los siete samuráis*, 1954). No está de más recordar que el cine siempre debe entenderse como una labor de equipo, no como la obra de un genio individual.

El hallazgo del cadáver es el punto de partida para las sucesivas versiones del crimen. Los protagonistas y los testigos declaran en el patio de una comisaria, dirigiéndose a un interlocutor invisible. Los testimonios se recogen mediante un plano frontal con una profundidad de campo acentuada por un muro blanco que sirve de decorado. Con este procedimiento, las sucesivas versiones quedan recogidas en una composición donde quienes ya han hablado aparecen al fondo, casi como si fueran el público de una función desdoblada en distintos prismas. El bandido Taj?maru (Toshiro Mifune), presunto asesino, alardea de su valor y destreza. Afirma que no es un violador, sino un seductor que ha despertado el deseo de una desconocida. Tampoco es un asesino. Se ha batido limpiamente y ha vencido. Eso es todo. Masako Kanazawa, la mujer del difunto, se presenta como la víctima de dos hombres débiles y egoístas que la han tratado como un objeto. El muerto testifica mediante un médium (Noriko Honma), ofreciendo un relato diferente. Traicionado por su esposa, que se ha arrojado a los brazos del bandido por lujuria y afán de aventuras, se ha suicidado para huir de la humillación.

Después de los interrogatorios, el leñador cambia su versión ante el vagabundo y el monje de Kiyomizu-dera, «el templo del agua pura». Por razones que no explica, admite que ha ocultado la verdad a las autoridades. Lo vio todo y nada de lo que se ha contado es cierto. Todos mienten y lo que sucedió realmente es vergonzoso e indigno. No es posible salvar o disculpar a ninguno de los implicados. Tras escucharlo, el vagabundo afirma que su versión es la más creíble. Horrorizado, el monje exclama: «Si no puedes creer en las personas, el mundo es un infierno». El vagabundo no le quita la razón: «Es cierto. El mundo es un infierno». El llanto de un niño abandonado en Rashomon crea un nuevo dilema moral. El vagabundo se apropia de sus ropas, alegando que otro lo hará si él desperdicia la oportunidad. El leñador le recrimina su actitud, pero el vagabundo, con la perspicacia que proporcionan la picaresca y el desengaño, le acusa de haber ocultado la verdad por codicia. Se ha quedado con la espada del difunto, cuyo mango estaba adornado con joyas

incrustadas. No es mejor que él. El leñador recuperará su dignidad adoptando al recién nacido. Ya tiene seis hijos. Puede alimentar a uno más. La película finaliza con un plano frontal del leñador caminando con el recién nacido en brazos. Ha dejado de llover y el mundo ya no parece un infierno. El monje, que contempla cómo se aleja, ha recuperado la fe en el hombre. La esperanza ya no es un sentimiento ingenuo e insensato, sino algo real y muy humano.

Se ha recriminado a Kurosawa un final que rompe con el pesimismo de los relatos de Akutagawa, pero creo que es una licencia legítima con una belleza moral semejante al final de *Nazarín* (1959) de Luis Buñuel, también un añadido a la novela original de Pérez Galdós. Octavio Paz señala que Buñuel introduce un punto de vista personal, según el cual la ilusión de la divinidad debe dejar paso a la realidad del hombre. Cuando Nazarín rechaza la limosna de una pobre mujer y, poco después, vuelve sobre sus pasos para aceptarla, ha dado un paso esencial: ha perdido a Dios, pero ha encontrado la fraternidad. Nada de eso está en Galdós, pero la licencia de Buñuel, lejos de ser estéticamente contraproducente, introduce una dimensión más profunda en el relato. Kurosawa no aporta hondura, pero sí esperanza. No sólo para aliviar al espectador, sino también para no condenar al ser humano al pesimismo existencial.

Se ha dicho que los actores de *Rashomon* sobreactúan, particularmente Toshiro Mifune, pero sus gritos y risotadas no desentonan con el clima onírico de la película. Sucede lo mismo con Machiko Ky?, la esposa de Kanazawa, que transita del llanto a la risa histérica con un maquillaje de teatro kabuki. Cuando avanza y retrocede ante su marido con una daga, no parece estar caminando, sino danzando o incluso flotando. No hay que olvidar que la mirada del japonés no es la mirada del occidental y la forma de interpretar, influida por su tradición dramática, ha de ser necesariamente distinta. El naturalismo, la fidelidad a la realidad, no siempre es la mejor alternativa, especialmente en una fábula medieval ambientada en una era remota y con incursiones en el más allá. En fin de cuentas, Kurosawa recurre al artificio para crear la lluvia e iluminar el bosque. Su forma de rodar no sólo se caracteriza por el ingenio, sino por una realización cuidadosa y precisa. El duelo entre el bandido y el esposo burlado parece una coreografía de ballet en su primera versión, cuando se muestra como una lucha épica. Kurosawa recurre a los planos cortos para logar ese efecto. En cambio, utiliza planos generales para rodar el duelo verdadero, donde los dos contendientes pelean con ineptitud y cobardía. La intervención de varios narradores orales que introduce sucesivos flashbacks no produce un efecto disgregador, sino que unifican la trama, proporcionándole un ritmo tan obsesivo y cautivador como la banda sonora de Fumio Hayasaka. La fotografía de Kazuo Miyagawa capta todo el misterio del bosque, combinando magistralmente la luz y la sombra. El sol, filmado directamente por primera vez en la historia del cine, parpadea entre

las hojas de los árboles y se refleja en el hacha del leñador, introduciendo una nota mágica y risueña. Kurosawa utiliza varias cámaras para añadir dinamismo y ligereza, conjuntando distintos planos. Quizás ese recurso resta limpieza, pero atrapa la atención con sus piruetas visuales. Las ruinas de Rashomon evocan la atmósfera sombría del neorrealismo. El plano general de la puerta prescinde de los detalles para ceder todo el protagonismo a una mancha negra bajo una lluvia intensa. El neorrealismo reflejaba la destrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Kurosawa aprovecha su lección para mostrar de forma indirecta –la censura estadounidense no habría permitido otra cosa? la destrucción de Japón tras sufrir los estragos de dos bombas nucleares.

Si fuera posible recoger toda la sabiduría narrativa de *Rashomon* en una escena, yo escogería la secuencia en que Taj?maru dormita sobre el tronco de un gigantesco árbol y de repente aparece el matrimonio que atraviesa el bosque. El hombre avanza a pie, sujetando las riendas del caballo en que viaja su esposa. La cámara se detiene en los pies de la mujer, que lleva unas sandalias, y sube hasta su rostro, blanquísimo y delicado. El velo de su sombrero se abre para dejar a la vista sus hermosas facciones. En unos instantes, el bandido, hipnotizado por su belleza, tomará la decisión que acarreará una inesperada tragedia, pues el asalto sexual, plasmado con una elegante y sugerente elipsis, sacará a la luz una turbia corriente de pasiones y miserias que hasta entonces había fluido secretamente, casi como una pesadilla enterrada en el estrato más profundo de la conciencia. *Rashomon* conserva intacta su fuerza narrativa y visual. Su puesta en escena, su fotografía, su música, su guion y sus interpretaciones componen una obra felizmente ubicada entre la ilusión estética y la dolorosa realidad. Sólo los grandes artistas logran pisar esa zona fronteriza, donde la razón y el sueño confunden sus límites.