

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
RASHOMON

Autor/es:  
Antonio Santamarina

Citar como:  
Antonio Santamarina (2003). RASHOMON. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41358>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Rashomon

*Antonio Santamarina*

na vez concluidos los rodajes de **Escándalo** (1950) y de **Rashomon** (1950), la carrera de Kurosawa transita por uno de sus momentos más bajos, cuando - tras la decisión de la Toho de no subtitular, aparentemente por motivos económicos, **Mata au hi made** (1950), de Tadashi Imai, para presentarla en el festival de Cannes- el de Venecia elige, en vez de la película citada, **Rashomon** para participar en la competición oficial. Como es sabido, el film obtiene la Palma de Oro del certamen, consigue, al año siguiente, el Oscar a la mejor película extranjera y supone el descubrimiento del cine japonés en occidente y el relanzamiento definitivo de la carrera del cineasta.

La película adapta dos novelas del escritor Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), tituladas *En el bos-*

*que* y *Rashomon* y publicadas en 1921 y 1915 respectivamente. De la primera, Kurosawa extraería todo el núcleo y la estructura narrativa del film, cuyo entramado gira alrededor de las figuras del samurái, la mujer de éste, el bandido, el leñador, el policía..., mientras que de la segunda, como ha analizado con cierto detalle Aldo Tassone (1), tomaría prestado, sobre todo, el escenario de la puerta de Rashomon y el motivo temático del robo del puñal.

A partir de estos materiales, Kurosawa construye un argumento que, como es de sobra conocido, relata un mismo suceso (la muerte de un samurái) a través de la narración de los tres protagonistas del mismo (el samurái, la mujer de éste y el bandido Tajomaru) y un testigo (el leñador) y del comentario de un trío de personajes formado por el propio leñador, un monje budista y un viajero de tránsito por el lugar de

los hechos, la puerta de Rashomon. Adelantándose, por lo tanto, a los juegos con el punto de vista y a las sofisticaciones estructurales de películas como *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), de Stanley Kubrick, o *Las chicas* (*Les Girls*, 1957), de George Cukor, el cineasta pone en marcha una ficción que, sin embargo y a pesar de algunas interpretaciones, habla menos de las dificultades para diferenciar la verdad de la mentira, o para conocer la realidad, que del ser humano y de la incapacidad de éste para destruir la imagen que ha forjado de sí mismo.

Dicho en palabras de Kurosawa, el guión de *Rashomon* retrata "el tipo de ser humano que no puede sobrevivir sin mentirse para creerse que es mejor de lo que realmente es. También muestra la pecaminosa necesidad de mentira una vez en la tumba. (...) El egoísmo es un pecado que el ser humano arrastra desde su nacimiento; es lo más difícil de liberar de nuestra persona" (2). Y un esbozo de esta concepción escéptica acerca del individuo coloreaba ya el carácter del pintor Ichiro (Toshiro Mifune) en su anterior trabajo, *Escándalo*, si bien el egoísmo y la excentricidad de éste se situaban allí en la periferia del relato y no en el centro, como en este caso.

Un cierto pesimismo existencial se extiende, así, por toda la narración como herencia, tal vez, del nihilismo que envuelve el texto original, procedente de la pluma de un escritor que se suicidó con tan sólo treinta y cinco años, pero también, como ha señalado con acierto más que evidente José Enrique Monterde, de una visión apocalíptica del universo que sólo puede entenderse, en toda su tragedia, tras las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki y en la cual, conforme parece poner de manifiesto el film, *no encontrar la verdad significa no comprender ese pasado reciente y no tener unas bases para el futuro, para la esperanza*" (3). Tema éste, el del holocausto nuclear, que preocupaba especialmente al cineasta y al que se aproximaría en tres de sus películas: *Crónica de un ser vivo* (1955), *Sueños de Akira Kurosawa* (1990) y *Rapsodia en agosto* (1991).

En cualquier caso, el humanismo de Kurosawa -especialmente presente, durante esos años, en la conclusión de películas como *Un domingo maravilloso* (1947) o *Escándalo*, y en la andadura individual del protagonista de *Vivir* (1952) y en la colectiva de *Los siete samuráis* (1954)- no puede por menos que rebelarse contra esa suerte de *fatum* y dejar abierta una puerta en el film, por pequeña que sea, a la esperanza y al futuro de un Japón que intentaba recuperarse, económica, social y anímicamente, después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial.

La preocupación, pues, por atenuar el pesimismo del texto original conduciría al cineasta a añadir un nue-

vo final a la película distinto al de la novela de Akutagawa. En esa conclusión, que se adivina impuesta desde fuera a las exigencias del relato, la adopción del bebé abandonado por parte del leñador devolverá la confianza perdida en el género humano al monje budista (trasunto, en alguna forma, del propio Kurosawa en este pasaje del film) y, de manera metafórica, ofrecerá esta misma posibilidad optimista a los habitantes de Japón. Una interpretación que, quizás, haya que poner también en cuarentena, puesto que, como afirma Manuel Vidal Estévez, este final no resulta tampoco tan optimista, ya que, "al fin y al cabo, la profesión del monje consiste en creer, y basta un mínimo detalle para que se justifique su obstinación en la creencia. Kurosawa, no obstante, nos ha expuesto antes su visión del mundo como un espacio inhóspito, violento, en el que todos los hombres son culpables." (4)

Por encima, sin embargo, de esta coda voluntariamente optimista, lo que queda grabado en las retinas de los espectadores de *Rashomon* son las imágenes de una suerte de tragedia griega marcada por el fatalismo de un crimen repetido hasta la saciedad y con un final inalterable, por la presencia de una especie de coro que, como en el teatro heleno, actúa como comentador de los hechos y, sobre todo, por las aristas de un relato que se mueve de forma permanente entre Eros y Tánatos, entre la seductora Masago, la mujer del samurái que interpreta Machiko Kyo, y el lascivo y brutal Tajomaru (Toshiro Mifune).

Con la metonimia como una de las figuras clave del relato, el erotismo se hace presente en el film desde el primer *flashback* del leñador, a través del simbolismo de objetos como el sombrero y las prendas de Masago que aparecen esparcidas por el bosque, o del hedonismo y la sensualidad de Tajomaru, una especie de reencarnación, en versión japonesa, de los sátiros de la mitología clásica. Y otro tanto sucede, asimismo, con las referencias continuas a la muerte, convocada a través del nombre del lugar donde se reúnen los tres miembros del coro ("puerta de los Demonios"), del suceso que narran los protagonistas una y otra vez, de las preguntas reiteradas por las espadas del bandido y del samurái y, sobre todo, del pequeño enigma que envuelve al puñal de Masago. Un arma esta última convertida en bella metáfora (tras desprenderse de la mano de la joven para clavarse en el suelo) (5) de la posesión amorosa de Tajomaru y en imagen esencial que conjuga en sí misma a Eros y a Tánatos, a la vez que revela, dada su función narrativa en el relato, la mezquindad del leñador.

Sensualidad y ferocidad presiden, pues, a partes iguales la narración y las interpretaciones de Ma-

chiko Kyo y de Toshiro Mifune y encuentran su formulación visual (dentro de un film que se mueve con insistencia alrededor de la metáfora, de la metonimia y del simbolismo) en el plano donde Masago, con los dedos clavados en el hombro izquierdo de Tajomaru y con los ojos asomando por encima de éste (la mirada aparece convertida desde el principio de la narración en el instrumento del deseo y de la muerte), le pide al bandido que mate a su marido, síntesis plástica de las dos corrientes que impulsan las aguas subterráneas del drama y un nuevo ejemplo más de la capacidad del cineasta para encontrar imágenes esenciales que diesen expresión a sus ideas.

Como consecuencia de la imposibilidad, por una parte, de conciliar ambas pulsiones (es decir, el deseo y la muerte) y, por otra, de hallar un testimonio imparcial para conocer la verdad del suceso, toda la estructura narrativa del film se mueve, como ha puesto de relieve Aldo Tassone (6), alrededor de la inestabilidad que acompaña al número tres y a su figura geométrica asociada: el triángulo. De forma tal que en la película los protagonistas del suceso serán tres, tres los comentaristas de la acción, tres los *flashbacks* preliminares (el del leñador, el del monje y el del policía que detiene a Tajomaru), tres los escenarios donde transcurre la acción, tres las versiones del crimen narradas por los protagonistas y tres los días transcurridos desde la muerte del samurái.

De la necesidad de encontrar un punto de equilibrio en ese universo inestable surge, tal vez, la preocupa-

ción de Kurosawa por ofrecer una cuarta versión de los hechos, que, en este caso, corresponde al relato del leñador y que, sin ser fiable del todo, resulta posiblemente la narración más ajustada a la verdad, aunque sólo sea porque el personaje no ha estado implicado de forma directa en el suceso. Una circunstancia que la puesta en escena se encarga de sugerir suprimiendo la música que punteaba los otros tres relatos -una particular versión del *Bolero*, de Ravel, cuya reiteración y *crescendo* orquestal parecen creados ex profeso para la ocasión- y dejando su espacio a los sonidos de lo real.

Buena parte, así, del atractivo de la película nace de la escritura de un guión que conjuga con habilidad, por un lado, los caracteres distintos tanto de los tres protagonistas del relato (el samurái, Masago y Tajomaru) como de los tres comentaristas de la acción -el monje (intelectual), el viajero (pragmático) y el leñador (rústico e ignorante)-, y, por otro, los tres escenarios donde se desarrollan los acontecimientos: la puerta de Rashomon o el espacio de la vida y del enigma, caracterizado dramáticamente por los tonos grises, la lluvia y la corrosión; la comisaría o el escenario de la narración, iluminado con la blancura del artificio y la mentira; y el bosque o el espacio del alma y de los sentidos, caracterizado por el juego de luces y sombras que dan vida alternativa a la conciencia y al inconsciente.

De la dificultad de conciliar caracteres y escenarios tan dispares y, en ocasiones, antitéticos surge la imposibilidad de alcanzar ninguna conclusión, ninguna certeza dentro de un relato donde, además, el hilo narrativo se construye como un juego de muñecas rusas en el que el leñador narra, en *flashback*, unos hechos en cuyo interior Tajomaru ofrece, en un nuevo *flashback*, su versión de los acontecimientos en los que él mismo ha participado, y así sucesivamente (7). Un hilo narrativo en el que conocemos, finalmente, no tanto los hechos relatados como a los hombres que los narran, no tanto la realidad como -según una constante en el cine de Kurosawa- la subjetividad desde la que se contempla la misma. Volviendo, pues, al terreno de la tragedia, el enigma adopta ahora la forma de la Esfinge, de la colosal puerta de Rashomon o de los Demonios, es decir, de la vida y de la muerte.

Ésta es, sin duda, la razón de fondo por la que el final de la película (con la adopción por el leñador del bebé abandonado) resulta un añadido que denota su condición de postizo, de elemento extraño que atenta contra el sentido de los sucesos narrados hasta entonces y que, en cierto modo, contradice su desarrollo para esquivar un nihilismo que a Kurosawa debiera parecerle insoportable en esos momentos de reconstrucción del país. En todo ello resulta





difícil no ver también -como adelantara ya André Bazin (8)- la presencia de una cierta retórica que impide respirar con toda libertad al relato y a los personajes, conjugada, en ocasiones, con un cierto manierismo de la puesta en escena que camina en la misma dirección anterior y que produce un cierto efecto de distanciamiento hacia los sucesos narrados, algo empalidecidos frente a la seducción ejercida por la estructura argumental del film y la belleza de la puesta en escena.

En el haber de la película hay que anotar, por su parte, la potencia de un relato que se asienta no sólo sobre los elementos ya citados o sobre la originalidad de su disposición estructural, sino, especialmente, sobre la fisicidad de unas imágenes que dejan impresas, grabadas a fuego en el celuloide, el hedonismo de un soplo de brisa, la frialdad de la lluvia y del viento, el sudor del miedo y de la emoción o la animalidad y la carnalidad del deseo.

Una fisicidad a la que presta cuerpo el juego interpretativo de los actores (desde Toshiro Mifune hasta Machiko Kyo, pasando por Takashi Shimura, Masayuki Mori o Minoru Chiaki), capaces de moverse con eficacia y solvencia en diferentes y hasta contradictorios registros, y la movilidad de una cámara que, manierismos al margen, registra en toda su crudeza la violencia de unos hechos -y de unos combates sentimentales, ideológicos y físicos- que sacan a la luz los abismos insondables del corazón humano para darles forma plástica, haciendo de los lugares donde transcurre la acción los escenarios del alma, y del simbolismo, su clave interpretativa. Casi una década y media después Martin Ritt realizaría un *remake* de **Rashomon** titulado **Cuatro confesiones** (*Outrage*, 1964),

pero el resultado no podía compararse con el original ni México con el Japón de posguerra.

#### NOTAS

1. Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Il Castoro Cinema, Florencia, 1994, págs. 51-53. Para el proceso de gestación del guión, véase Kurosawa, Akira: *Something Like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 277-278).
2. Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, pág. 280.
3. Monterde, José Enrique: "La memoria del pueblo japonés. Akira Kurosawa", en *Dirigido por...*, nº 118, octubre 1984.
4. Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 2000, pág. 53.
5. Con una cierta exageración, no exenta de ingeniosidad, Aldo Tassone afirma que "*el inserto del arma que cae dulcemente en el humus suave y mullido vale, por sí solo, por todos los filmes eróticos*". Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Florencia, 1981 (citamos por la traducción francesa, Edilig, París, 1983, pág. 65).
6. *Ibidem*, pág. 72.
7. Para un análisis más detallado de la narración y de los diferentes puntos de vista reflejados en los cuatro relatos que los protagonistas realizan de los hechos, véase Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1965, págs. 72-76.
8. Véase Bazin, André: *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, París, 1976 (traducción castellana de Beatriz Meunier de Galiapienso: *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977, págs. 203-206).