

Rashomon

ADOLFO BERENSTEIN

Trama y Fondo

Rashomon

Abstract

Herein, by means of an analysis of *Rashomon*, the film by Akira Kurosawa based on the homonymous tale as well as on the film *In the Wool* by Ryunosuke Akutagawa, the author explores the capacity of the film to provide spectators with an experience on the cheerless nature of the truth and its close link with the actual event according to the subject's position within the story. The crime scene whose significance is hardly revealed from the subjective reconstruction by its protagonists, despite its density completely compromises their existence. The lamentation Kurosawa puts an end to the film with - "I don't find the words (...)" - seems to be set aside for an epitaph which might be that on his own tomb.

Key words: Akira Kurosawa. Unconscious scene. Truth. Sexuality. Death

Resumen

A través del análisis de *Rashomon*, el film de Akira Kurosawa basado en el cuento homónimo y *En el bosque*, de Ryunosuke Akutagawa, se explora la capacidad de la obra para procurar al espectador una experiencia acerca del carácter sombrío de la verdad, y del estrecho vínculo que mantiene con el acontecimiento real, en función de la particular posición del sujeto en el escenario del relato. El escenario de un crimen cuyo significado apenas se desvela a través de la subjetiva reconstrucción de sus protagonistas, aun cuando su densidad compromete enteramente su existencia. El lamento con el que Kurosawa cierra la película - "No encuentro palabras (...)" - parece destinado a un epitafio que podría ser el de su propia tumba.

Palabras claves: Akira Kurosawa, escena inconsciente, verdad, sexualidad, muerte.

Rashomon, de Akira Kurosawa, rodada en 1950, pertenece a la primera y explosiva época creadora de este director. Ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia y del Oscar a la mejor película extranjera, es la gran puerta de entrada del cine japonés a occidente.

Kurosawa, se rodea, en esta ocasión, de tres actores principales que acompañarán su filmografía durante mucho tiempo: Toshiro Mifune, Machiko Kyo, y Takashi Shimura. Apoyará su guión en dos cuentos de

Ryunosuke Akutagawa: *Rashomon* (1915) y *En el bosque* (1922). Del primero no sólo extrae el título, sino la atmósfera inicial de la película, y del segundo, la narración.

Akutagawa, es un escritor de atmósferas opresivas e inquietantes traducidas siempre en un estilo claro y sencillo. Sus últimas obras expresan, al decir de Borges, una melancolía indecible, ya que sentimos que en la imaginación del autor todo se desmorona, también los sueños de su arte. Un documento directo de ese crepúsculo final de su mente es el que nos propone *Los engranajes*, diario atroz y metódico de un gradual proceso alucinatorio, concluido el 7 de abril de 1927, pocos meses antes de su suicidio, a los 35 años de edad.



Rashomon fue la más grande de las puertas de la ciudad japonesa de Kioto, durante la era Heian. En el transcurso del siglo XII comenzó a deteriorarse y se convirtió en un lugar desagradable, guarida de ladrones y personas de mal vivir. Ryunosuke Akutagawa, utilizó la puerta como símbolo de la decadencia cultural y moral de los japoneses en la era Heian.

El segundo cuento de Akutagawa, habla del carácter muchas veces inaprensible que tienen los hechos de la realidad, de las ambigüedades que afectan la percepción y el entendimiento de los sujetos, llevándolos a un verdadero estado de incomprensible asombro; representa, al mismo tiempo, una metáfora y una reflexión sobre los soportes que sostienen los fundamentos de la verdad, y brinda, por otra parte, la posibilidad de interrogar la conexión íntima de la verdad con el lenguaje, el vínculo estrecho que aquella mantiene con el acontecimiento real y la particular posición del sujeto en el escenario del relato.

Recuperemos con las primeras imágenes de la película el clima oscuro, sombrío y siniestro del cuento de Akutagawa: esa pesada carga espiritual que provoca la incertidumbre y el estupor de los personajes frente a una realidad incomprensible; la desaparición de un mundo representada por los restos que aún quedan en pie de la antigua puerta de Rashomon; y la inmutable desolación de las vidas reflejada en la inclemencia de la lluvia.

Así comienza Akutagawa su relato:

“Atardecía con frío.”

“.....Rashomon, emplazado en la Avenida Sujaku, servía como cobijo a algunas personas.....en los últimos dos o tres años Kioto

había sido assolada por una seguidilla de fatalidades: terremotos, tifones e incendios la habían convertido en una ciudad absolutamente devastada.”

.....“Debido al desamparo del lugar y a su aspecto siniestro, no había quien se acercara a él en las vísperas del anochecer. Sí, lo hacían las bandadas de cuervos que llegaban desde lejanos lugares.”

.....“La lluvia que cubría a Rashomon parecía recobrar impulso más allá para golpear atronadoramente sobre el portal. Levantando la vista podía verse en el cielo oscuro una densa nube que se respaldaba en el borde de una teja inclinada.”

En un escenario decadente, la cámara se recuesta sobre los rostros de los personajes atravesados por la nítida evidencia de la perplejidad y el desasosiego, por la actitud de extrañeza e incredulidad que los invade, y por el temor y la furia contenida ante la incompreensión de los hechos.

En la puerta de Rashomon, coloreada por el espeso gris frío de la bruma, la quietud de los cuerpos contrasta con la intensa agitación de las almas carcomidas por el misterio de un extraño suceso. La opacidad de la penumbra enmarca la escena y proporciona un especial deleite a la mirada. El espacio proporciona una luz precaria, sucia e insuficiente, al mismo tiempo que la razón se halla sumida, por la incertidumbre, en la oscuridad de la ignorancia. El clima es el de un denso manto sombrío.

Escena 1: La puerta de Rashomon

El horror de un acontecimiento aún oculto para el espectador abre la cuestión sobre los secretos enigmas de la verdad. Los testigos y los actores que darán un relato del hecho se sucederán uno tras otro para asegurar lo que ellos dicen saber.

Las vacilaciones de los personajes, las contradicciones y paradojas, nos envolverán progresivamente en un estado de confusión y de intranquilidad. La posición de la cámara se colocará en un más acá de la pantalla, en un punto real donde se hallan nuestros ojos y nuestros oídos, allí donde el tribunal escuchará junto a nosotros, las declaraciones testimoniales.

Un sacerdote budista, un leñador, un bandido, la mujer ultrajada, y su amo y señor asesinado, serán los que nos conducirán por los estrechos senderos del relato, al corazón del bosque, en la búsqueda de la solución del enigma. Kurosawa, siguiendo los dictados del cuento de Akutagawa, deja en nuestras manos la decisión de abrir un juicio sobre la verdad,

deposita en el espectador la responsabilidad de descifrar los escondrijos de cada discurso. Un crimen y una violación son los hechos crudos y reales. Una mujer es ultrajada ante la mirada de su amo y señor, el samurai asesinado. Todo lo que acontece gira en torno a un tema central, a un verdadero nudo donde se atan los eternos interrogantes sobre la sexualidad y la muerte. ¿Qué podemos saber de ello? ¿Qué podemos decir sobre ello?



En un primer flash-back, abandonamos la cortina de lluvia que oscurece la percepción de los sentidos y la visión de la realidad, y acompañamos el paso ligero del leñador por el sendero que desemboca en el escenario tenebroso donde han ocurrido los dramáticos sucesos. Lo seguimos mientras se interna en el bosque, como si Kurosawa nos llevara, iluminados por los relámpagos provocados por el sol entre las ramas de los árboles, al refugio natural donde se esconde la verdad.



En el interior de ese bosque, ubicado en un tiempo pretérito, la calidez de los reflejos del sol se hace aún más intensa por la disparidad de matices y de claroscuros que pone de manifiesto el relato presente, teñido por las sombras proyectadas por la puerta de Rashomon. La luz indirecta del bosque brota desde un fondo de tinieblas y brilla tenue por efecto de la yuxtaposición. La belleza sin adornos superfluos se encierra en la fuerza del contraste.

Presten atención durante el trayecto de la cámara a la banda sonora de Fumio Hayasaka, una variación sobre el Bolero de Ravel, siempre in crescendo, en una repetición que preanuncia los reiterados flash-backs de la historia, los giros continuos de una narración que revela, a cada vuelta, un nuevo matiz del drama.

Escena 2: El leñador en el bosque

Somos transportados por la confesión al oculto escenario del crimen. Una vez situados allí sólo podemos reconocer que alguien ha muerto. No vemos su cuerpo, pero sí sus manos rígidas y crispadas. El horror del descubrimiento se refleja repentinamente en el grito del leñador. No sabemos todavía si la víctima es un hombre o una mujer. Los hallazgos encontrados a medida que el leñador se acerca al lugar no nos permiten deducir nada.

El camino que conduce a la verdad no parece ni fácil, ni sencillo. Su encuentro es un rasgo de virtud para cualquier explorador. La verdad se manifiesta, pero al mismo tiempo, se oculta y se disfraza, se trasmuta y

se transfigura entre los reflejos ilusorios de la realidad. Hay que internarse en el bosque para abrir un sendero entre la maleza y poder acceder al escenario de lo real. Ese espacio real está fuera y dentro de la realidad cotidiana, inalcanzable en su profundidad por la percepción de la conciencia, e impenetrable en su extensión por el saber de la memoria. Es un escenario donde se trazan los imperfectos contornos de una escena primaria, aquella que no cesa de no inscribirse, y donde se anudan los hilos del sexo y de la muerte.

La verdad no parece habitar aquellos sitios donde alumbra la plena luz del día, no se llega a ella de un modo directo, se esconde y se disimula entre las ramificaciones del discurso, y al mismo tiempo, brota repentinamente como un fruto precioso de la palabra. El bosque representa, aquí, una metáfora del encuentro súbito del sujeto con la verdad, o si quieren decirlo de otra manera, un medio cargado de metáforas con el cual se teje la verdad. La verdad siempre dice algo de lo real: lo vislumbra, lo ilumina, lo atraviesa, pero no lo captura totalmente.

Allí está la cámara de Kurosawa, apoyada sobre el cuerpo insoportable de la muerte, para dejarnos ver, en el destello del rostro del leñador, como un relámpago, el espanto de lo real. La muerte aparece oculta y sólo tenemos el eco audible del grito. Lo real de la muerte se hace presente allí en ese grito de horror. Un alarido atraviesa el espacio proyectando al personaje fuera de la escena. A pesar de las diferentes expresiones de la cultura desde las artes a las tradiciones, de los cuentos a las leyendas, en su intento de representar la muerte, ella se resiste a la razón y al entendimiento. No hay palabra que pueda abarcar en su decir lo que la muerte representa como límite de la vida.

Descubierto el escenario del crimen, demos paso inmediatamente al testimonio del sacerdote que introducirá a la feliz pareja en su camino por el bosque hacia el desenlace del drama pasional.

Escena 3: Testimonio del sacerdote

Hay en la escena una mujer y un hombre. Un marido y una esposa. Un guerrero, un samurai, y una fiel sierva. Ellos se internan en el solitario bosque al encuentro de su fatal destino. Nada saben de él mientras son conducidos. Él, camina delante del caballo, llevando las riendas, protegido por sus armas. Ella, de frágil y serena figura, monta sobre el lomo del animal, cubierta de velos, semioculta en la transparencia de los tejidos. Es un día de sol cálido. La atmósfera es tranquila, y no hay ningún

indicio que pueda anticipar el drama que se desencadenará. Sólo falta para que se provoque el estallido la entrada en escena del tercer actor, el bandido Tajomaru.

Con él, comienza el turno de los protagonistas del hecho. Cada uno de ellos dará su propia versión del acontecimiento. A partir de ahora las imágenes serán un contrapunto, un choque de visiones, de miradas encontradas en una contienda de perspectivas para dilucidar la verdad. Contarán la historia, a su manera, con el deseo de mantener intachable la honorabilidad y la rectitud de sus actos, todos lo harán en su propio interés. Tendremos que agudizar nuestros sentidos para no ser capturados por los disfraces de las ocurrencias. Lo que dicen, bajo los efectos del odio, la venganza, el remordimiento y la sumisión, debe pasar por el tamiz del análisis para encontrar el decir de la palabra verdadera.

Pronto sabremos que hay un muerto, una violación, y dos armas asesinas, una de ellas de carácter masculino, la katana, la otra, de formas femeninas, una daga de valiosa empuñadura de brillantes.

Pero antes de introducirnos en el escenario del drama, dejemos algunos apuntes iniciales sobre la verdad. Al hacerlo no me referiré a la verdad de los enunciados, a su carácter lógico, sino a la verdad de los hechos tal como son planteados en el guión de Kurosawa. No opondremos lo falso a lo verdadero apelando al uso analítico de las proposiciones, hablaremos de la apariencia ilusoria de la realidad como alternativa de lo falso, y de la adecuación del intelecto a la cosa, como verdadero.

Hace poco tiempo, se ha vuelto a editar en España, una conferencia *Sobre el concepto de verdad*, de Franz Brentano, pronunciada en la Sociedad Filosófica de Viena, el 27 de marzo de 1889. Su valor filosófico no es sólo histórico, si tenemos en cuenta que el autor tuvo una marcada influencia en el pensamiento de Freud, asiduo concurrente a sus seminarios.

Respondiendo a la pregunta *¿Dónde se encuentra la verdad en el sentido propio?*, contesta Brentano, apoyándose en Aristóteles, que se encuentra en el juicio. Y agrega, a continuación, que la verdad se explicó siempre como la concordancia o la adecuación del juicio con las cosas reales. "Concordar –dice Brentano– no significa ser igual o parecido, sino estar en correspondencia, ser adecuado, estar de acuerdo, armonizar o cualquier otra expresión equivalente que todavía pudiera aquí aplicarse" (O.C., pág. 39, Editorial Complutense, Madrid, 2006). Por lo tanto, en la verdad de un juicio hay una relación directa con lo real, sin intermediación ninguna. La verdad transita por un puente que articula al juicio con

lo real. De lo que se trata en el juicio es, entonces, atribuir o no, a una cosa algo real, o de afirmar que algo real existe si existe, o que no existe si no existe. El juicio teje, así, con sus hilos ese lazo que lo une con lo real.

Dejemos para más adelante otras aproximaciones conceptuales y continuemos ahora con nuestro análisis textual de Rashomon, dando paso al testimonio de Tajomaru, el bandido.

Escena 4: La declaración del bandido Tajomaru. Primer corte. (5')

Un sutil erotismo baña las imágenes con la brisa cálida del verano. El fauno duerme su siesta recostado junto al camino. Sueña, mientras pasa a su lado la mujer del velo. Algo se transparenta en ese instante, un rostro, pero también los pies, dejando al descubierto, iluminado por los rayos del sol, la línea delicada de una parte del cuerpo femenino. La visión parece anclada en el fondo mismo del mundo onírico, y brota, de repente, como si se tratara de un fantasma inconsciente que se realiza imaginariamente en la realidad.



El fauno se revuelve excitado, acaricia con dulzura la fuerte y sólida katana que descansa entre sus muslos, y como un animal en celo, corre detrás de esa aparición, de ese objeto sexual, el suyo, de esa mujer-diosa, que lo conducirá a un destino trágico. Va al encuentro de su fantasma, y en un claro del bosque encara a su rival, el samurai, dueño y señor del objeto deseado.

Es en ese escenario, aislado y silencioso, donde se revive una nueva versión de la eterna figura hegeliana de la lucha del amo y el esclavo, donde los contendientes se verán enfrentados, ahora, a un combate por la autoafirmación, por la primacía del uno sobre el otro. A una batalla que tiene como telón de fondo la figura de la muerte, representada, en este caso, por la presencia de una mirada, la de la mujer, elevada al lugar de adorada diosa. El samurai, sorprendido por la presencia del bandido que amenaza sus pertenencias, se pone en guardia para defenderlas. “¿Qué es lo que busca ese hombre? ¿Qué es lo que quiere?” Tajomaru, mientras tanto, desenvaina y exhibe para seducir a la mujer su dura katana, larga y erecta, como un gran falo. “¿Tómala si quieres –dice–, es bonita, verdad?” Coartada de un combate imaginario por la pura pres-tancia, cuerda tensa entre los rivales, atravesada por la pulsión de muerte, pueril afirmación narcisista expuesta ante el enemigo a través de las enhiestas y viriles espadas.



El samurai, seducido tanto o más que su esposa por el vigor del arma empuñada por Tajomaru, es conducido, engañado, a un secreto escondite del bosque, donde se guarda un gran tesoro que contiene valiosas katanas fálicas.

Escena 4: El bandido Tajomaru. Segundo corte



Momento de transición, acto intermedio en el desarrollo del drama. La mujer es introducida en el escenario narcisista y deshace la tensión dual. El objeto sexual femenino funciona aquí como un tercer elemento, simbólico, que reorganiza el campo de fuerzas. El eje de la escena se desplaza con su protagonismo. Ella se interpone entre los hombres, sacándolos del espejismo en el que se hallaban sumergidos. Allí está colocada en una posición equidistante entre ambos, proponiéndose como objeto deseado para el goce. Con tal fin muestra su arma femenina, su oculto encanto, el puñal de brillante empuñadura, clara representación simbólica de sus genitales. Comienza aquí una danza de excitante seducción, con movimientos cada vez más intensos, en un clima de violencia contenida, que prepara el desenlace final.

Escena 4: El bandido Tajomaru. Tercer corte

El protagonismo de las katanas deja su sitio privilegiado al arma femenina, y con ella, se infiltra en la escena sexual la incondicional presencia de la muerte. Ya sabemos que la dimensión verdadera del acto sexual es su encuentro con el goce, con la violencia del goce; es un acto real de violencia y de goce en la posesión, un acto de dominio y de entrega convulsiva de los cuerpos. En esa explosión de goce no hay complementariedad ni armonía posible entre los sexos, en ese frenesí de éxtasis los cuerpos se estremecen sin respiro.



En el claro del bosque, se desgarran el velo de la mujer, el sol encandila sus ojos en el instante de la entrega, y su daga dobla finalmente el deseo del bandido.

Toda la tensa escena se desarrolla bajo la impotente mirada del samurai, espectador silencioso de la entrega sexual de su mujer. Ella, despojada del velo que la cubría, muestra ahora su rostro más tenebroso; la mujer-diosa, insatisfecha aún de su erótica sed, le pide a Tajomaru un último sacrificio como ofrenda y prueba de su deseo, le exige la muerte. Le obliga matar o morir si desea de verdad poseerla. El goce de la diosa

reclama sangre, su sexo es una daga asesina clavada en la tierra. Se comporta como si fuera la encarnación misma de la mantis religiosa después de la cópula, que sólo alcanza el pleno goce sexual con la muerte del macho, al devorar su cabeza.

Abandonemos por un momento la historia y volvamos otra vez al tema de la verdad. Hemos dicho que ella supone el tejido del juicio. Pero el juicio en sí no basta para ser verdadero, es necesario dar un paso más. Ese aparato simbólico que denominamos juicio debe alcanzar lo real. El juicio verdadero muerde el tejido de lo real y abre surcos en él. La verdad debe alcanzar lo real y el acceso no se presenta nunca como una inmediatez. Para ir a su encuentro debemos atravesar el velo de la realidad, las máscaras de las apariencias, los disfraces de la percepción, las formas engañosas de las sombras, los ropajes de lo imaginario. Decimos desgarrar el velo de la realidad porque todo descubrimiento es una herida dolorosa que abre el camino a la verdad. El encuentro del juicio con lo real deshace los nudos narcisistas de las falsas apariencias, de las imposturas. Nos introduce en la "otra escena", aquella de la vida inconsciente, en un mundo regido por la fuerza del deseo, atravesado por la memoria de la historia subjetiva, surcado por el torbellino de las tendencias anímicas; es un mundo de sueños y de fantasmas habitados por diosas y demonios.



El bosque de Akutagawa no es más que una representación metafórica de ese orden inconsciente, tanto más real que la realidad. Y Kurosawa sabe muy bien de lo que se habla en Rashomon, sus imágenes no engañan al espectador: allí están frente a frente la posición del hombre y de la mujer, sus fantasmas sexuales, sus deseos y la presencia inevitable de la pulsión de muerte. Kurosawa muestra cómo el entramado de la verdad en el arte se afinca en lo real, y cómo el artista lo intenta atrapar con sus instrumentos, dándole forma y figura estética.

Escena 5: La mujer-diosa

El camino hacia la verdad le exige al caminante, no pocas veces, hacer continuas rectificaciones. Antes habíamos afirmado que en la verdad se juega la adecuación del juicio con lo real. Ahora debemos agregar algo más. No es una simple adecuación del intelecto con la cosa. La verdad es un descubrimiento.

Para Heidegger, toda verdad no es verdadera en tanto no ha sido descubierta. Y la verdad se descubre cuando la Existencia, y para ser más

precisos, la subjetividad, se revela a sí misma en cuanto manera de ser propia.



La verdad compromete al ser de la Existencia en toda su potencia. Y de eso se trata cuando realizamos el trabajo interpretativo y nos apoyamos en el análisis del texto para desenmascarar, o descubrir, la verdad en el relato cinematográfico. La verdad como descubrimiento es una construcción apoyada en el trabajo de análisis e interpretación. La verdad es una reconstrucción conjetural que compromete, en nuestro análisis de Rashomon, al ser del hombre y de la mujer, al deseo y el goce, a la muerte y a la sexualidad; es una construcción, en síntesis, que compromete a la subjetividad en su existencia.

Al operar de este modo, establecemos una correlación de fondo, y no sólo de sinonimias, entre el contenido manifiesto puesto en juego por las imágenes cinematográficas y el sueño. Ambas estructuras han sido y deben ser tratados con los dispositivos teóricos que proporcionan los estudios de Freud. Y si a ellos apelamos ahora con todo su valor de referencia y fundamento, recurriendo al texto de *La interpretación de los sueños*, lo hacemos porque el nuevo testimonio nos coloca frente a una encrucijada que debemos resolver. El relato que hace la mujer de los hechos ocurridos en el bosque puede inducirnos a la falsa idea de creer que la verdad es relativa, contingente y circunstancial. Que vale tanto decir una cosa u otra, que la verdad se presenta como un hecho vacío sin vectores reales. Si bien es cierto que no existen verdades absolutas y eternas, no por ello se debe inferir que la verdad no tiene una consistencia real. Ella tiene un enclave en lo real, y al mismo tiempo, se anuda a un territorio antagónico, pero no por ello sin enlace con lo real, el campo de lo simbólico, de la palabra proferida.

Pero no nos dispersemos, y volvamos a la encrucijada provocada por la declaración de la mujer. Veamos cómo trata Freud las distintas variantes que se pueden producir en el relato de un sueño. ¿Son ellas contradictorias entre sí? ¿Son excluyentes? ¿Se debe descartar algunas de ellas por la presencia de otras en el texto? ¿O tienen todas la misma validez?

“La alternativa “o...o” (o esto o aquello) no encuentra representación ninguna en el sueño-dice Freud- el cual acostumbra acoger todos los elementos que la componen, despojándolos de su carácter alternativo.

.....” Así, pues, allí donde el sujeto del sueño introduce en el relato del mismo una alternativa: era un jardín o una habitación, etc., no muestra el sueño tal alternativa, sino simplemente una yuxtaposición.....La regla de interpretación aplicable a este caso consiste

en situar en un mismo plano los diversos miembros de la aparente alternativa y unirlos con la conjunción "y". (Sigmund FREUD, (1900): *La interpretación de los sueños*, pp. 412-413, Tomo 1, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948).

Si seguimos estas directrices interpretativas de Freud, veremos que todos los testimonios confluyen en un mismo punto de convergencia, y se aúnan en torno a un nudo que ata a los personajes a un destino común. Y en ese lugar donde cohabitan todos ellos no hay aparentes contradicciones ni paradojas entre las distintas versiones dadas del acontecimiento ocurrido en el bosque.

Volvamos otra vez al texto cinematográfico para terminar nuestro análisis de Rashomon.

Escena 6: La médium

Reencontramos en la tenebrosa voz del muerto que nos llega desde el más allá, a través de una mujer, de una médium, de una posesa, el dolor de la existencia de la vida. Nuevamente aparece de un modo manifiesto esa conexión, en Rashomon, de la mujer con la muerte. La muerte y lo siniestro parece tener en el relato de Kurosawa, la silueta de las formas femeninas tan emparentadas a las películas de Hitchcock. Lo siniestro habla aquí con voz femenina. La muerte encuentra su portavoz en la mujer. Ella será el signo mismo de la fatalidad de una trama que conducirá a los personajes al desenlace del drama.

He aquí la verdad de los hechos. Sin este fantasma de la mujer no habría ni crimen, ni suicidio, ni víctima, ni acusados, ni testigos. Su posición de diosa, con el símbolo de su sexo femenino clavado en la tierra, enterrado allí donde siempre retorna la pulsión de muerte, nos conduce a través del rodeo de la sexualidad, a ese otro espacio donde habitan entre las tinieblas los espectros amenazadores de la voracidad materna. Reencuentro horrible y aciago con los fantasmas femeninos en el hombre. La mujer, una vez que los velos caen y dejan ver su verdadero rostro real, representa en el film la vehemencia del deseo materno en el momento de devorar a sus hijos. Envenenados por el dulce néctar del deseo se entregan al goce de la madre. Lo real de la escena primaria teje con los hilos de la tragedia la trama de la verdad. La mujer-diosa-madretierra retorna a su seno el producto carnal de su vientre para alimentar con el goce pleno de la muerte su deseo apasionado e insaciable.



Junichiro Tanizaki, contemporáneo de Akutagawa, es autor de un delicioso ensayo titulado *El elogio de la sombra*, publicado en el año 1933. El tema central de la obra se centra en el estudio de la belleza en Oriente y Occidente, en el análisis del sentido y del valor estético que adquiere en el arte y en la vida cotidiana el contraste entre la luz y la sombra.



La penumbra, la tiniebla, la oscuridad y la luz indirecta, tan preciadas todas ellas en la cultura oriental por su tono sereno, se opone al carácter exageradamente luminoso de intensas claridades que predomina en las sociedades occidentales. Para Tanizaki, la calidad estética del brillo en el arte y en la vida surge del fondo mismo de la oscuridad, del juego de luces y sombras, de claroscuros y de yuxtaposiciones. Es de las profundas densidades de la sombra que emerge, para el autor, todo lo bello. Y también, diremos nosotros, todo lo siniestro que destila Rashomon.

En su tratado de estética dice Tanizaki: “.....esas “tinieblas sensibles a la vista” producían la ilusión de una especie de bruma palpitante, provocaban fácilmente alucinaciones, y en muchos casos eran más terroríficas que las tinieblas exteriores”. Tanizaki alude aquí, sin lugar a dudas, al mundo habitado por los fantasmas psíquicos.

Y continúa:

“Las manifestaciones de espectros o de monstruos no eran en definitiva más que emanaciones de esas tinieblas, y las mujeres que vivían en su seno, rodeadas de no sé cuántos visillos-pantallas, biombos, tabiques móviles, ¿no pertenecían, a su vez, a la familia de los espectros? Las tinieblas las envolvían con diez, veinte capas de sombra, se infiltraban en ellas por el menor resquicio de su ropaje, el cuello, las mangas, el dobladillo del vestido.

Es más, quién sabe si a veces, a la inversa, dicha oscuridad no salía del propio cuerpo de aquellas mujeres, de su boca de dientes pintados, de la punta de su negra cabellera, cual hilos de araña, esos hilos que escupía la maléfica “Araña de tierra”. (Junichiro TANIZAKI, (1933): *El elogio de la sombra*, pp.79-80, Biblioteca de Ensayo, Siruela: Madrid, 2007)

Con la intervención de la médium termina el desconcertante relato de Akutagawa *En el bosque*, sin agregarle ninguna línea comprensiva a los testimonios ya escuchados. Su voluntad es dejar en el lector una sensación de alarmante inquietud ante el brillo sombrío de lo real. Kurosawa, por su parte, decide abandonar este doloroso camino, y le añade un metraje innecesario a la película, con la sola intención de devolverle al espectador la esperanza imaginaria de un mundo menos desolador. La tensión creada por las perturbadoras imágenes del film se disuelve en una acaramelada y grotesca resolución del drama.

Un último apunte a nuestros comentarios sobre *Rashomon*. Dejando de lado cualquier pretensión que intente dar un sentido al carácter insondable del destino humano, y apartando todo interés de abrochar la obra del autor a su biografía, estableciendo ingenuos paralelismos, recordemos que la madre de Ryonosuke Akutagawa, murió consumida por la febril locura de los delirios, del mismo modo que su hijo, fue devorado por el sino alucinatorio de una melancólica vida, ya sin fuerza ni aliento para la creación literaria.

“Cómo sospechar que a ese hombre le acechaba semejante destino. Ciertamente la vida del hombre es equiparable al rocío del amanecer, o mejor: a un brillo efímero. ¡No encuentro palabras para expresar mi sentir. Deploro tanto la suerte de ese hombre!” Con estas tristes palabras concluye la declaración del monje budista en el cuento de Akutagawa. Ellas parecen estar destinadas a ser inscriptas en la tumba del propio autor, un epitafio escrito para alguien cuyo destino fue tan funesto.