KIYOSHI KUROSAWA: OTRA VUELTA DE TUERCA

Mariana Freijomil

Koichi y Yasuko acaban de mudarse a un nuevo barrio. A pesar de que ella es despreciada por su inestable vecino, insiste en visitarlo con la excusa de ofrecerle un poco de estofado que le ha sobrado. No es amabilidad, es el ruego de un náufrago. Iremos descubriendo como se siente aislada desde hace tiempo, sin la presencia de su marido, obsesionado con su antiguo trabajo de policía. La mudanza no representa un nuevo comienzo, porque el barrio se dibuja como el escenario de un descenso a los infiernos donde los personajes se enfrentarán a sus miedos y a su agresividad más reprimida.

En la 49ª edición del festival de Sitges hemos tenido la oportunidad de ver las dos últimas películas de Kiyoshi Kurosawa, que prosigue la estela de su filmografía anterior, basculando entre drama y terror. Ambos filmes están vinculados por el uso de lo espacios: tanto el sótano de la casa donde el vecino psicópata induce a cometer crímenes en *Creepy*, como la casa del fotógrafo obsesionado con el arte fotográfico en *Le Secret de la Chambre Noir (Daguerrotype)* son escenarios en los que impera la fragilidad entre lo real y lo sobrenatural. El *decalage* entre lo que vemos y lo que se nos sugiere es donde lo invisible se hace visible. Es esta ambiguedad y dualidad, omnipresente en toda su obra, lo que hace que sus historias traspasen las líneas de los géneros que aparentemene cultivan, acercándolos siempre al fanatástico.

PORTALES

En el primer intento frustrado de presentarse, Yasuko y su marido se alejan de la entrada de la casa de su vecino. El viento sopla y agita las cortinas de plástico del garaje y las plantas del descuidado jardín que se extiende ante la puerta de entrada. Al igual que en *Kairo* (2001) o en *Séance* (2000), el peligro se evoca desde un vacío, sólo llenado con movimiento de aire o sombras. Es el marco que sugiere la amenaza, la presencia de la muerte que Jacques Tourneur, entre otros, no se cansó de materializar: los planos vacíos de *Cat People* (1942) o en las ventiscas que envuelven al villano inquietante de *Night of the Demon* (1957).

En el cine de Kurosawa el peligro se acaba haciendo presente siempre, pero su apariencia resulta cotidiana. Los fantasmas de sus historias tienen una dimensión física propia de los *yūrei* japoneses: pueden desvanecerse pero su presencia va más allá del rastro del trauma que los ha originado, pudiendo tocar y presentarse ante sus víctimas como si estuvieran vivos, a veces confundiéndolos o engañándolos. La elección de su presa pretende saldar una deuda pendiente o suplir algo perdido antes de la muerte. Ejemplos de ello serían el fantasma femenino de *Retribution* (2006) que busca a su asesino, o el de la niña que tortura a la pareja protagonista de *Séance*. No obstante, podemos hacer una lectura diferente si reparamos en que el vínculo con su presa es correspondido. El detective de *Retribution* descubre que el fantasma de la mujer que se le aparece es el de una examante, la niña de *Séance* y su presunto secuestro han alimentado la ambición de la medium protagonista, que sigue haciendo predicciones a pesar de las amenazantes visitas de la pequeña después de muerta. Los espacios vacíos que anteceden a las apariciones son un portal entre la realidad y lo sobrenatural, donde lo uno invoca a lo otro, siguiendo y alimentando los deseos e inquietudes de los vivos que les sirven de ancla.

REFLEJOS DE SEDUCCIÓN

No es casual pues que todas las presencias fantasmagóricas sean reconocidas sólo por algunos elegidos. El fantasma los escoge sabiendo que será recibido cuando vaya a su encuentro. En *Cuentos de la luna pálida* (Kenji Mizoguchi, 1951), Genjuro es seducido por una princesa que ensalza sus piezas de alfarería y que resultará ser un *yūrei*. Las miradas que se dirijen en el mercado son el inicio de una seducción, y como tal son el gesto que denota el reconocimiento del otro: ambos tienen algo que el otro necesita. Ella, conquistarlo y retener el amor que no tuvo en vida y él, sentirse admirado.

Podríamos apuntar una situación similar en uno de los referentes cinematográficos más relevantes para Kiyoshi Kurosawa: *The Innocents* (Jack Clayton, 1961). Mientras la institutriz juega al escondite con los pequeños Flora y Miles, la presencia del fallecido Quit surge desde la oscuridad del reflejo de una ventana, al igual que los fantasmas de *Kairo* (2001) lo hacen desde las paredes oscuras de las viviendas. Si los espectros del caserón de *The Innocents* han compartido hasta ese momento su presencia sólo con los niños, ¿por qué deciden presentarse ante la recién llegada? Encontramos una posible respuesta en la ambigüedad del relato original de Henry James *Otra vuelta de tuerca*. Su personaje cuenta los acontecimientos en primera persona procurando ser neutra, ofreciendo así la posibilidad de un relato paralelo a sus observaciones y corazonadas, el que se forja en la mente del lector. Desde ahí nos preguntamos si los espectros son fruto de alucinaciones neuróticas o si son reales. La respuesta podría ser doble: las apariciones ocurren de verdad pero son visibles ante la protagonista porque está en el estado correcto para percibirlas. Ella misma lo dice a su llegada a la casa: " (...) creo que para eso he venido..., para que alguien me fascine. Lo que me temo -no pude evitar añadir- es que resulto fácil de fascinar."[1]

La heroína del relato de Henry James y los ya citados Genjuro de *Cuentos de la luna pálida* y Yasuro en *Creepy* comparten esta predisposición a dejarse fascinar y seducir, que posibilitará un proceso de vampirización muy marcado por los espacios donde se desarrollará. La casa de *Otra vuelta de tuerca* y el palacio abandonado donde Genjuro vive su romance fantasmal son lugares que reflejan las fantasías y miedos de los vivos que se aventuran a entrar, gracias a que la historia que los impregna conecta de alguna forma con ellos. De ahí que siempre resulten estar atrapados e inexplicablemente atraídos por esos lugares. Así, el caserón de *Daguerrotype* parece constreñir a sus habitantes y sumergirlos en los dramas de las almas que quedan atrapadas en las fotografías antiguas.

ESPACIOS FAMILIARES

En *Daguerrotype* asistimos a los restos de la destrucción de una familia. El fotógrafo protagonista sacrifica a su mujer e hija en nombre de su arte. Descubrimos una situación cuyas raíces también están relacionadas con la institución familiar en el sótano del psicópata protagonista de *Creepy*: allí se acumulan historias de crímenes a los que han sido incitadas familias enteras. Mediante el plano de la entrada al jardín de la casa del asesino, únicamente poblado de viento, el director nos marcaba una frontera: fuera imperan las reglas del civismo y la cortesía pero, una vez atravesemos el umbral de la casa, mandarán el deseo y la frustración de las presas, cuya voluntad será controlada. Este estado de obediencia y trance en el que caen es análogo al de los vivos que contactan con entidades espectrales, aunque el escenario tenga connotaciones diferentes.

Al materializarse en él pulsiones destructivas, la apariencia del sótano en *Creepy* es intencionadamente irreal y podría considerarse una metáfora de las contradicciones subyacentes en cualquier tipo de unidad familiar. Es un espacio de identidad doble. Si se mira la casa del asesino desde un lugar elevado, parece una extensión de la casa de la familia que desea poseer, ya que él ocupa la casa de al lado de sus víctimas hasta tenerlas. Así pues, el exterior remite a la idea de hogar, pero el interior es un lugar sin signos de identidad personal y limitado a cubrir necesidades esenciales durante el tiempo de espera de la caza: hay una cama, una televisión encendida todo el rato y materiales para deshacerse de cadáveres. Funciona como una guarida pero también como un espacio cancerígeno, una extensión orgánica dañina de la casa de las futuras víctimas.

El villano de *Creepy* sigue patrones de frialdad y observación propios de una *home invasion movie*, sólo que en lugar de asediar a sus presas, espera y las atrae creando una ilusión que las fascine. Responde al *modus operandi* de un parásito: confundir a su presa para llevarla a su terreno hasta consumirla. De ahí que también su espacio sea precario, listo para ser destruido en pos del siguiente objetivo, y que al mismo tiempo resulte irreal

y cotidiano a la vez. No nos evoca el salón de una casa familiar, sino sus cloacas. Estas se gestan a la sombra de la incomunicación, tema recurrente en Kurosawa. En la secuencia final de *Tokyo Sonata* (2008), figuraba la fragmentación de una familia de clase media japonesa, situando a sus miembros en lugares que no les corresponden, según el modelo de éxito aceptado. Esta ruptura se generaba desde la ocultación de la pérdida de empleo del cabeza de familia, pero el silencio se extendía al resto de personajes: la madre se muestra impasible y ajena a todo, hasta que es arrancada de la casa al ser secuestrada por un vagabundo, mientras su hijo lucha por expresarse tomando lecciones de piano. Si en ese film Kurosawa nos muestra a los miembros de una familia vagando sin rumbo, para evidenciar la fragilidad de su estabilidad frente a una imagen ideal cuestionada por un modelo económico en crisis, en *Creepy* los sitúa en las alcantarillas de sus deseos reprimidos catalizados por un maníaco. Si la pareja protagonista cae en esa trampa, es por la incomunicación reinante entre ellos desde hace tiempo. “Creí que viniendo a vivir a esta casa todo cambiaría” dice Yasuko a Koichi.

La solución que Kurosawa ofrece ante el silencio que apresa a sus personajes se forja en el sonido. En *Tokyo Sonata* es la música que el hijo toca al piano ante sus padres, la que nos da esperanza: quizás la solución a la incomunicación a la que nos sometemos esté en el arte. No es de extrañar que el último gesto ante la cámara en *Creepy* sea un alarido de Yasuko. Si el silencio que aceptamos ante nuestras frustraciones cotidianas se acumula y gesta monstruos, lo lógico será rasgarlo para exorcizar los fantasmas a los que hemos dado poder y nos han poseído.

[1] JAMES, H (1988). *La vuelta de tuerca*. Barcelona, Editorial Salvat. pp. 20