

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
DUELO SILENCIOSO

Autor/es:  
Carlos Losilla

Citar como:  
Carlos Losilla (2003). DUELO SILENCIOSO. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41356>

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**



# Duelo silencioso

Carlos Losilla

145

NOSFERATU 44-45

**E**scribió Gilles Deleuze, y se encargó de recordarlo Manuel Vidal Estévez desde estas mismas páginas, que Akira Kurosawa es el cineasta de la lluvia. **Duelo silencioso** empieza con una escena en la que llueve a raudales, y luego, en otros momentos culminantes, sigue lloviendo, incluso nieva. Para Deleuze, ese movimiento vertical siempre coincide con el movimiento horizontal de los actores, que se mueven de un lado a otro, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, en busca de una estabilidad que nunca llega. Por eso, dice, Kurosawa es el cineasta japonés más afecto al *scope*. En **Duelo silencioso**, sin embargo, el desarrollo de la acción es más bien estático. Basada en una obra teatral de Kazuo Kikuta, la película transcurre prácticamente en dos únicos escenarios: un hospital de campaña, durante la Segunda Guerra Mundial, para el prólogo, y otro hospital, en un entorno urbano, para el resto. Los personajes se organizan en primeros y segundos términos, arriba y abajo, pero encapsulados en espacios cerrados y agobiantes, de modo que su movimiento es casi siempre interior, "silencioso", aunque en ocasiones se vean desplazados de un extremo a otro del plano

impelidos por la angustia o el miedo. Fuera, a veces, cae la lluvia.

En **Duelo silencioso**, un médico contrae la sífilis durante la guerra, cuando se corta involuntariamente con un bisturí mientras opera a un soldado. Ello le llevará a romper con su novia, obligado por su estricto código del honor, y a dedicarse en cuerpo y alma a su trabajo. La trama es mínima, el suspense sufre crisis constantes y las escenas supuestamente decisivas regresan siempre al cauce de una narración deslavazada, episódica, puntuada por unos cuantos planos de la verja del hospital en distintas épocas del año: la primavera, el verano, el otoño, el invierno... Kurosawa pretende moverse entre el manierismo hollywoodiense de la posguerra y el neorrealismo italiano, amalgamarlos en una fusión vertiginosa con la tradición de la cultura japonesa, pero en realidad va más allá: **Duelo silencioso** es a la vez una interrogación sobre el lugar del cine nipón en la nueva situación creada tras la guerra, una reflexión sobre el Japón contemporáneo y una meditación sobre las posibilidades de supervivencia del "alma japonesa" en ese contexto.

La película es un viaje de la oscuridad a la luz, del expresionismo tenebrista a un blanco y negro tan pulido y contrastado como una tablilla zen. Empieza y termina con sendas intervenciones quirúrgicas. En la primera, en plena guerra, la iluminación es pobre y los detalles sórdidos, el tiempo parece que no avanza y las manos de los médicos se hunden en la sangre, en los órganos lacerados, como chapoteando en el barro. En la segunda, el ritmo es frenético pero seguro, ya no se intenta otra cosa que seguir adelante, aceptar el destino. Pero hay otra operación más importante en el curso de la película: la que sufre la esposa del villano, el tipo que contagió la enfermedad al buen doctor, cuando se ve obligada a dar a luz antes de tiempo. La cámara de Kurosawa se detiene pudorosa en el pasillo del hospital y se cierra la puerta del quirófano. La luz que penetra por una ventana, a través de un fundido encadenado, se convierte en una débil tiniebla: ha anochecido. Y entonces, sólo entonces, se abre de nuevo la puerta y reaparece el personal sanitario. El detalle truculento se ha convertido en limpia elipsis. Pero entonces reaparece el pasado, el marido indolente, en estado de completa ebriedad, e increpa al médico. Su cuerpo, que se tambalea de un lado a otro de la pantalla, contrasta con el cuerpo rígido del doctor que, filmado de espaldas, en el centro del plano, ve oscilar la cabeza de su contrincante a derecha e izquierda.

En el cine de Kurosawa, a partir de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el gusto por el detalle se traduce siempre en la violencia que un realismo siniestro y exagerado ejerce sobre el desarrollo de la trama. El suyo es un arte de la dislocación, no del trazo sutil o la mirada oblicua, como pueda serlo en el caso de Ozu o Mizoguchi.

Su fascinación por el desgarrar exterior, por los cuerpos pervertidos o en descomposición, adopta en **Duelo silencioso** diversas formas a partir de la sanguinolenta escena inaugural. Cuerpos doloridos, víctimas de múltiples agresiones. El doctor debe inyectarse cada día para luchar contra su enfermedad, y un par de escenas lo muestran con la jeringuilla en la mano, como un yonqui en trance de proporcionar un poco de paz a su carne tumefacta. En el segundo de esos momentos, su figura permanece en primer plano, con el brazo extendido horizontalmente a lo largo de la pantalla, en tensión casi insoportable, mientras la enfermera asoma por la puerta del fondo, erguida sobre ese mismo brazo. Los interludios cómicos de la película presentan a un niño operado de apendicitis que no puede expulsar ventosidades, de manera que cuando lo consigue la sala donde yace convaleciente se convierte en una fiesta. Las mujeres presentan cuerpos deformados por el embarazo y el sífilítico bebe un vaso de whisky tras otro, gangrenando cada vez más un cuerpo ya devorado por la enfermedad. Cuando el doctor sale de la habitación, se sirve otro trago, pero la mano temblorosa provoca que el recipiente se desborde y el líquido corra por la mesa. Del mismo modo, la película está también llena de cosas, como el vaso de whisky, como los cuerpos saturados de dolor: los planos, las escenas, las secuencias, la estructura entera parecen caminar hacia una acumulación que afecta a todos sus elementos, desde los objetos a las líneas arquitectónicas, desde la lluvia que emborrona los encuadres hasta los actores que se deslizan en su interior. Cuando el doctor y su enfermera lloran desconsoladamente uno frente a otro, una escena inconcebible en un melodrama occidental, el espectador ya no encuentra ni siquiera aire puro que respirar, silencio en el que escrutar.





Con su naturalismo expresionista y su crudeza visual, el prólogo ejerce tal impacto que su huella indeleble permanece inscrita en la narración durante el resto de la película. Y su naturaleza metafórica es igualmente poderosa. Dos son los conceptos en los que se basa y que luego serpentearán por el relato como culebras venenosas. Por un lado, la contaminación, la infección, la sensación de suciedad que se infiltra incluso en los rincones aparentemente más asépticos del hospital: el recuerdo de la cabaña en sombras y privada de la más mínima higiene, del instrumental bañado en sangre, del corte en el dedo, de la sífilis que se introduce en la sangre como un vendaval... Por otro, el secreto, aquello que no se puede ver ni decir, el nacimiento de la ocultación. Es como si una cosa llevara a la otra, como si el cuerpo mancillado necesitara una expiación, como si los pecados de Japón sólo pudieran lavarse mediante ese sacrificio extremo que el doctor asumirá sobre sus hombros. Cuando el padre innoble se empeña en ver el producto de su aberración, el feto muerto que se esconde en aquel quirófano donde la cámara no ha podido entrar, con el horror consiguiente estampado en su rostro, el médico dice: *"Ha visto lo que no se podía ver"*. ¿Vivía Kurosawa la occidentalización de su estilo como un estigma, como una condena que debía sobrellevar de por vida, aceptando las consecuencias de su atrevimiento? Pero, entonces, ¿cuál es el secreto con el que compensó todo eso?

El lector ya habrá comprobado por sí mismo que esta imaginaria cristiana no puede materializarse en el cine de Kurosawa, no puede tener lugar si no es transformada en otra cosa, igual que la infección hollywoodiense y neorrealista es incapaz de convertir **Duelo silencioso** en una película occidental. Hay algo que retiene al relato, que no le permite alzar el vuelo, que lo mantiene en un misterio constante, imposible de resolver por la vía de la causa y el efecto. Y hay algo, también, que transforma el sacrificio en una forma de enmudecimiento del dolor que va más allá de la redención. De la misma manera que Japón no necesita una expiación de sus pecados, sino más bien su interiorización, su envilecimiento en la aceptación, el doctor tiene que convivir con su enfermedad no a modo de mea culpa, sino en ese obstinado silencio que corroe el alma y emponzoña la mente, que degrada la materia para elevar el espíritu. Todas las "confesiones" que se producen a lo largo de la película no proporcionan el más mínimo equilibrio, no libran del mal. Como mucho, el desahogo es momentáneo, el secreto y el silencio vuelven a enquistarse y todo empieza otra vez. La luz no es una liberación. Muy al contrario, es el reposo necesario para volver a comenzar, para reiniciar el tormento.

Hay dos chicas en **Duelo silencioso**. Una es la novia de siempre, la muchacha soñada. Primero aparece

en fotografías, estilizada, con el cuerpo firme y espigado, vestida con el tradicional kimono. Luego es sólo un organismo doliente, el sufrimiento hecho carne, la chica que se consume en silencio por culpa del gran secreto que nunca sabrá. La otra es la enfermera del doctor, al principio una buscona, embarazada de un sinvergüenza, que incluso intenta abortar y suicidarse; luego una joven sensible y trabajadora, que ha aprendido una profesión y mira al futuro con una cierta confianza. El Japón anterior a la guerra ya no puede volver, por lo que el médico no confesará su secreto a la amada, sino a la otra, que de paso se ha enamorado de él, pero con la que tampoco puede iniciar aventura alguna. El Japón moderno, el Japón presto a la occidentalización, como el propio estilo de Kurosawa, empieza siendo sucio y maloliente, olvidando las tradiciones y entregándose a una voluptuosidad necia, informe, degradada, en la que todo cabe. Sin embargo, luego se dirige hacia el pragmatismo, incluso recupera una cierta sensibilidad. Pero, a diferencia de los médicos de John Ford, que se sacrifican por los nuevos tiempos aun sabiendo que no tendrán cabida en ellos, el doctor de Kurosawa se hace uno, se funde con el Japón de la posguerra, con las secuelas de aquella cabaña sucia donde contrajo la sífilis, con la nueva clase media que ha aprendido de esos errores, y convierte su silencio en dolor sin perder el ritmo de la vida que resurge por todas partes. Incluso se atreve a desear en voz alta el cuerpo de la que fue su prometida, a soñar envuelto en lágrimas con las caricias que ya nunca conseguirá. Aceptación y dolor, algarabía y silencio, las películas de Kurosawa mantienen una lucha interior que nunca se soluciona mediante el alivio de la tensión, sino a través de su mantenimiento. La vida, el cine, la democracia son una suma de opuestos cuya supervivencia es imposible por separado.