

HISTORIAS DE CINE

Relatos que inspiraron
grandes películas

Edición y prólogo de
Juan Antonio Molina Foix

 Siruela

Libros del Tiempo

Índice

Prólogo, por JUAN ANTONIO MOLINA FOIX	9
«Rashōmon» (1915) y «En la espesura del bosque» (1922) de RYŪNOSUKE AKUTAGAWA	
<i>Rashōmon</i> (1950) de Akira Kurosawa	15
«La Casa Tellier» (1881) de GUY DE MAUPASSANT	
<i>Le plaisir</i> (1951) de Max Ophüls	37
«La cabaña entre las cañas esparcidas» (1776) de UEDA AKINARI	
<i>Cuentos de la luna pálida</i> (1953) de Kenji Mizoguchi	67
«Miedo» (1910) de STEFAN ZWEIG	
<i>La paura</i> (1954) de Roberto Rossellini	83
«El idilio de Miss Sarah Brown» (1933) de DAMON RUNYON	
<i>Ellos y ellas</i> (1955) de Joseph L. Mankiewicz	123

- «Testigo de cargo» (1925)
de AGATHA CHRISTIE
Testigo de cargo (1957) de Billy Wilder 141
- «El hombre que mató a Liberty Valance» (1949)
de DOROTHY M. JOHNSON
El hombre que mató a Liberty Valance (1962) de John Ford 165
- «Los pájaros» (1952)
de DAPHNE DU MAURIER
Los pájaros (1963) de Alfred Hitchcock 189
- «Una historia inmortal» (1953)
de ISAK DINESEN
Una historia inmortal (1968) de Orson Welles 229
- «La sumisa» (1876)
de FIÓDOR DOSTOIEVSKI
Une femme douce (1969) de Robert Bresson 285
- «Los muertos» (1914)
de JAMES JOYCE
Dublíneses (1987) de John Huston 329

Prólogo

*La hièrarchie n'est pas dans les genres,
elle n'est que dans les artistes.*

ANDRÉ BAZIN

Considerado en principio como curiosa atracción de barraca de feria, el impacto inicial del cine se basaba casi exclusivamente en el movimiento y la luz, el parpadeo lumínico de las imágenes, aprovechando la inercia de nuestra visión. No pretendía otra cosa que explotar la inocente fascinación del movimiento por el movimiento mismo. Se trataba sobre todo de una mera crónica que retrataba sucesos de la vida cotidiana en movimiento. Pronto, con la aparición del trucaje, la magia se convirtió en su componente esencial y del tren de los hermanos Lumière como fantasma en movimiento se pasó enseguida al centelleo, el artificio, el engaño, la desaparición de la imagen y su sustitución por otra, esa especie de visto y no visto de las películas de Méliès, el «alquimista de la luz» como le llamó Chaplin, que fue el primero en presentir las fantásticas posibilidades que el nuevo juguete de Lumière (que su propio inventor profetizó que no tenía futuro) suponía como una nueva forma de espectáculo. Pero Méliès, que tuvo el ímpetu desenfrenado de los diletantes geniales, pese a su delirante inventiva y su hábil mezcla de recursos teatrales y trucajes fotográficos, nunca pudo rebasar el nivel del ilusionismo: sus toscas escenificaciones fantasmagóricas eran de una pasmosa ingenuidad.

Desde las primeras películas con argumento de ficción, como *Asalto y robo de un tren* (1903), saludada como la «obra cumbre del arte cinematográfico», el cine dependió del teatro y era un medio de reproducción, todavía limitado por sus defectos. La cámara, fijada en medio del decorado a nivel del ojo, permanecía completamente inmóvil y recogía los exagerados gestos con que los actores recita-

ban sus papeles. Fue entonces cuando surgió David W. Griffith, que liberó al cine de sus viejos recursos de comedia bufa, como la aceleración del movimiento que aportaba comicidad, o la inversión de la imagen que retrotraía la acción, y aportó los primeros esbozos de un verdadero lenguaje narrativo para contar una historia en imágenes según los cánones de la novela decimonónica. El *flashback* para mostrar o recordar un acontecimiento pasado, el contraluz lateral, el desenfoco como efecto artístico, el salto de imagen, el montaje en paralelo, la fragmentación de las secuencias en planos de diferente valor, el desplazamiento del punto de vista de la cámara dentro de una misma escena, la utilización del primer plano con intención dramática, la profundidad de campo, son algunos de los hallazgos técnicos que debemos a Griffith.

A partir de él, el cine, considerado hasta entonces un mero pasatiempo popular, empezó a tomarse en serio y a discutirse como «arte». El 1915 el poeta norteamericano Vachel Lindsay desarrolló la primera estética del film, *The Art of Moving Picture*. Y nueve años más tarde el formalista húngaro Béla Balázs, profesor de la Escuela de Cine de Moscú, apoyado por los descubrimientos de los extraordinarios teóricos y realizadores rusos Eisenstein y Pudovkin, publicaba la primera teoría del arte cinematográfico: *Der sichtbare Mensch* (*El hombre visible*), en donde se da carta blanca a la película como forma artística independiente.

La imagen reinventa las palabras y el montaje crea un espacio virtual en el que se coloca el espectador. La distancia interior desaparece y el espectador siente una experiencia estética diferente, se deja llevar por el engaño, identificándose con los personajes y las situaciones de las películas. Es la esencia misma de la ficción. Desmarcándose del carácter inequívoco de lo relatado, que caracterizaba a la novela decimonónica, el cine interpone una distancia entre el punto de vista del narrador y el punto de vista de los personajes. A diferencia del texto literario, que utiliza un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa, el lenguaje fílmico es simultáneo y puede mostrar en un mismo encuadre varios aspectos de una realidad única que aquel puede mostrar solo sucesivamente. El lenguaje literario es analítico y el cinematográfico, sintético.

El distinto poder evocador de las palabras y de las imágenes es lo que diferencia los respectivos discursos narrativos de la literatura y el cine. De ahí la enorme dificultad de las adaptaciones de los grandes clásicos de la novela, ya que lo verosímil literario y lo verosímil

filmico casi nunca coinciden. La capacidad de ambigüedad y de sugerencia de la literatura es algo de lo que el cine, por su concreción visual, no puede servirse. La ficción se ha de metamorfosear mediante un lenguaje diferente, el texto debe transformarse en otra cosa. Para que haya una equivalencia en cuanto al resultado estético, en una adaptación genuina las imágenes deben producir en el espectador un efecto análogo al que la novela produce en el lector mediante las palabras. En lugar de tratar de reproducir o mimetizar los recursos literarios, la película debe encontrar sus propios recursos filmicos para que el espectador pueda mirar con ojos nuevos el texto ya conocido. No es lo mismo leerlo que verlo. El lector ya ha imaginado su propia película y cualquier otra versión suele decepcionarle. Sea como fuere, la película no es probable que coincida con la que él ha imaginado.

El problema de las versiones cinematográficas de textos literarios estriba sobre todo en la elección de lo que realmente se adapta, que por norma general suele limitarse a reproducir de forma servil el argumento. En todo caso, más que de una adaptación fiel lo realmente importante es que se trate de manera preferente de una creación nueva y autónoma. El resultado estético debe ser parecido aun cuando utilice un lenguaje distinto. Ante todo se debe preservar el espíritu del texto.

El mayor impedimento de las adaptaciones literarias es la transformación de la obra original, su reconstrucción en imágenes utilizando exclusivamente el código propio del cine, cuya esencia estriba, según Kurosawa, en la belleza cinemática. La cámara ha de saber «mirar con la vista suelta», en palabras del actor y dramaturgo japonés Zeami Motokiyo (1363-1443), que estableció que el teatro no era una forma seria de arte. Ese es el principal motivo del difícil maridaje de la literatura y el cine. Se suele admitir que las grandes novelas pueden llegar a dar buenas películas pero difícilmente grandes películas. Es cierto que, salvo excepciones —como *Avaricia* (1923) de Erich von Stroheim, adaptación de la novela *McTeague* de Frank Norris; *Nana* (1926) y *La bête humaine* (1936) de Jean Renoir; o *Deseos humanos* (1954) de Fritz Lang, sobre el famoso texto de Zola; o *El idiota* (1951) de Kurosawa y *Perceval le gallois* (1978) de Éric Rohmer, basadas en Dostoievski y Chrétien de Troyes, respectivamente—, esa ha sido la norma hasta ahora. Pese a sus indudables méritos, ni *Robinson Crusoe* de Buñuel (1954), ni *Guerra y paz* de King Vidor o *Moby Dick* de John Huston (ambas de 1956), ni *El proceso* de Orson Welles (1962), ni la *Lolita* de Kubrick (1962), ni las diferentes versiones de

El Quijote (Pabst en 1934 y Kozintsev en 1957) o de *Madame Bovary* (Renoir en 1933 y Minnelli en 1949), están, a mi juicio, a la altura de las novelas originales.

Sin embargo la lista se amplía considerablemente cuando se trata de buenas películas a partir de obras literarias no tan importantes ni clásicas. Tal es el caso de *La madre* de Pudovkin (1926), basada en Gorki; *El hombre y el monstruo* de Rouben Mamoulian (1931) y *El testamento del Dr. Cordelier* de Renoir (1959), sobre *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson; las conradianas *Sabotaje* (1936) de Hitchcock o *Lord Jim* (1965) de Richard Brooks; *El gatopardo* (1962) y *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti; *Barry Lyndon* de Kubrick (1975), sobre la novela homónima de Thackeray; *Extraños en un tren* de Hitchcock (1951) o *El amigo americano* de Wim Wenders (1977), que adaptaron sendas novelas de Patricia Highsmith; *Diario de un cura rural* (1950) y *Mouchette* (1967) de Robert Bresson, sobre textos de Georges Bernanos; las galdosianas *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970) de Buñuel; *Suspense* de Jack Clayton (1961), basada en *The Turn of the Screw* de Henry James; *Las uvas de la ira* de John Ford (1940), traslación de John Steinbeck; *La noche del cazador* de Charles Laughton (1955), versión de la hermosa novela de Davis Grubb; *Solaris* de Andréi Tarkovski (1972), sobre la novela de Stanislav Lem; *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese (1993), basada en Edith Wharton; o *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999), basada en *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler. Por no citar perdurables clásicos del cine negro como *El halcón maltés* de John Huston (1941), o *Tener y no tener* (1944) y *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawks, consumadas adaptaciones de Dashiell Hammett, Ernest Hemingway y Raymond Chandler, respectivamente; o el innovador *Un largo adiós* de Robert Altman (1973) con un inolvidable Marlowe.

Más larga todavía es la nómina si el texto de referencia en lugar de novela es un relato o una *nouvelle*, que al obligar a expandirlo y completarlo permite una mayor libertad para la auténtica creación cinematográfica. Baste mencionar algunos títulos señeros como *Una partida de campo* de Jean Renoir (1936), basada en «Partie de campagne» de Guy de Maupassant; *Charulata* de Satyajit Ray (1964), a partir de «El nido roto» de Rabindranath Tagore; *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966) y *Weekend* de Jean-Luc Godard (1967), inspiradas en los relatos de Julio Cortázar «Las babas del diablo» y «La autopista del sur», respectivamente; *La habitación verde* de François Truffaut (1978), versión de «El altar de los muertos» de Henry James; *El dinero* de Robert Bresson (1983), adaptación de «El billete

falso» de Tolstói; *La belle noiseuse* de Jacques Rivette (1991), basada en el relato de Honoré de Balzac «Le chef-d'œuvre inconnu»; o *El curioso caso de Benjamin Button* de David Fincher (2008), a partir del relato homónimo de Scott Fitzgerald.

Precisamente el objeto de esta antología es recoger algunos de estos textos notables que han dado lugar a indiscutibles obras maestras del cine. Por razones obvias, no pretende ser completa ni objetiva, pero sí al menos representativa. Entre otras cosas por la lógica limitación de la extensión de los textos y por la dificultad que a veces implica la consecución de los debidos permisos. Asimismo me he visto obligado a prescindir mal de mi grado de títulos bastante conocidos. Por lo tanto, se trata más bien de una selección sujeta estrictamente al criterio personal del antólogo, sin más requisitos que los de poseer en sí mismos una ejemplar calidad y haber dado pie a películas que se me antojan memorables. He procurado abarcar una gran variedad de géneros (hasta un musical y un *western*) y no incluir dos films de un mismo director, aunque sin duda echarán en falta a algunos de los grandes (Von Stroheim, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Lang, Lubitsch, Bergman, Buñuel, Ozu, Godard, Kubrick, Tarkovski, Angelopoulos...), cuya ausencia solo se justifica por las limitaciones de espacio. Desde luego no están todos los que son, pero son todos los que están.

Aunque no era mi intención trazar una visión panorámica del cine a través de sus mejores películas, he preferido una ordenación cronológica de las mismas y no de las narraciones o de sus autores. Cada una de las historias va precedida de una breve introducción en la que, además de adjuntar el cartel de la película, se comenta el texto y su adaptación. Una última aclaración: dos de las once películas seleccionadas —*Le plaisir* y *Une femme douce*— no llegaron a estrenarse comercialmente en nuestro país, aunque la segunda obtuvo la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián de 1969. La inclusión de ambas me ha parecido imprescindible, pues se han proyectado numerosas veces en nuestras filmotecas y cineclubes, además de reponerse de vez en cuando en distintas cadenas de televisión y estar disponibles en formatos asequibles como DVD o Blu-ray.

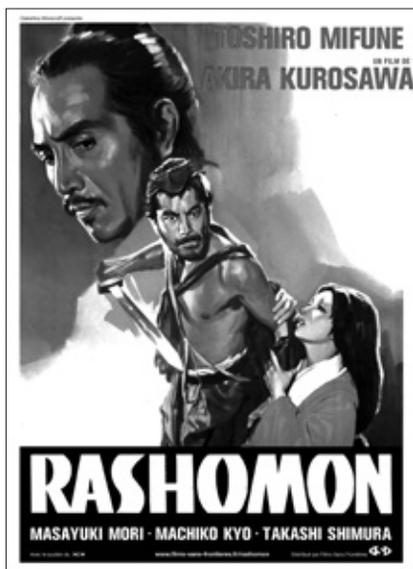
JUAN ANTONIO MOLINA FOIX

RASHŌMON
y EN LA ESPESURA DEL BOSQUE*

RYŪNOSUKE AKUTAGAWA (1915 y 1922)

Traducción del japonés de
Iván Díaz Sancho

Rashōmon (1950) de Akira Kurosawa



*Títulos originales: *Rashōmon* y *Yabu no naka*

© De la traducción, Iván Díaz Sancho. Cedida por Satori Ediciones

Premiada en el Festival de Venecia de 1951 con el León de Oro y ganadora aquel mismo año del Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa, *Rashōmon* convirtió a Akira Kurosawa en una celebridad mundial. La película adaptaba dos relatos cortos de Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927), el escritor japonés más brillante de las primeras décadas del siglo xx, que en una docena de años de vida atormentada, que culminó trágicamente al suicidarse con veronal víctima de una «angustia imprecisa», dejó el mayor legado de la literatura japonesa contemporánea, como poeta, ensayista, crítico y, sobre todo, cuentista. Borges, que lo incluyó en la famosa *Antología de la literatura fantástica* (1965), que preparó a medias con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, elogió su estilo «siempre límpido» y la «ligereza de su pincelada».

Ambos relatos, que corresponden al género *rekishimono* o relatos «históricos», se basaban en historias medievales del clásico *Konjaku monogatari*, colección japonesa de más de mil doscientos cuentos populares escritos durante los últimos años del periodo Heian (794-1184). «Rashōmon», aparecido en 1915 en la revista literaria *Teikoku Bungaku*, narra el encuentro de un lacayo y una fantasmal anciana con aire de monja en la derruida puerta de entrada a Kioto, guarida de forajidos y fantasmagórico lugar donde arrumbar cadáveres. «En la espesura del bosque», publicado en enero de 1922 en la revista literaria *Shinchō*, ofrece distintas versiones de una misma fábula a cargo de los diversos protagonistas, a la manera de Robert Browning en su largo poema «The Ring and the Book» (1868-1869).

Cuenta Kurosawa en su *Autobiografía* cómo tomó forma en su mente la película *Rashōmon*, la cual fue «su campo de pruebas, el lugar donde podía aplicar las ideas y los deseos que iba acrecentando mientras perseguía la estética del cine mudo». Partió de un guion basado en el relato de Akutagawa «En la espesura del bosque», compuesto de tres historias cortas que son la base del argumento, al que agregó una cuarta, «Rashōmon», que sirve de adecuado marco, en el que un tercer personaje que se une a los dos refugiados (sustituidos por un monje budista y un leñador) y les induce a comentar un trágico suceso acaecido días atrás del que fueron testigos, todo ello concebido como un gran fresco trágico con sus elementos cósmicos: el bosque, el viento o la lluvia, fijación que a partir de entonces extenderá al resto de su cine.

La originalidad de su estructura, su prolijo sentido del detalle, el virtuosismo de su cámara (rompió el tabú de filmar al sol directamente, escena muy elogiada en Venecia, y utilizó dramáticamente el ángulo de encuadre), la deslumbrante composición plástica de sus sobrecogedoras imágenes, su penetrante indagación psicológica, la extraña atmósfera creada por la multiplicación de imagen y sonido (una insospechada especie de bolero), el potente impacto físico de su imagería, la extrema fisicidad de las interpretaciones, son algunas de las cualidades genuinas de esta película, un exasperado paroxismo de engaños, celos, sexo, violencia y muerte, que constituye sin duda una de las obras maestras de la cinematografía mundial en blanco y negro.

RASHŌMON

Estaba anocheciendo. El sirviente de un samurái esperaba a que escampara la lluvia en el pórtico de Rasha. Bajo el amplio portal no había nadie más. Solo un pequeño grillo posado sobre una inmensa columna de laca bermellón, desconchada aquí y allá. Al estar situado Rashōmon en la gran avenida de Suzaku, lo normal hubiera sido divisar al menos dos o tres personas; el sombrero de paja de alguna dama o el bonete de algún noble guareciéndose de la lluvia. Pero aparte de aquel hombre no había nadie más.

Algo lógico si se tiene en cuenta que desde hacía dos o tres años se sucedían en Kioto los terremotos y los tifones, los incendios y la hambruna, calamidades que habían dejado la capital en un estado completamente desolador. Según las crónicas antiguas, a ambos lados de la calle se acumulaban los pedazos de madera laqueada y decorada con pan de oro y plata, provenientes de las estatuas de Buda y otros enseres de culto; objetos que la gente había destrozado para vender como leña. Hasta tales extremos se había deteriorado la capital que Rashōmon quedó descuidado, sin que nadie se preocupara de su mantenimiento. Se convirtió así en la madriguera ideal para alimañas y comadrejas; ideal también para los ladrones. Hasta que finalmente se instauró la costumbre de abandonar allí los cadáveres que nadie reclamaba. Al anochecer el aspecto del pórtico era tan lúgubre que nadie osaba pisar siquiera los alrededores.

Tomaban entonces el relevo bandadas ingentes de cuervos llegados de quién sabe dónde. Durante el día, podían verse revoloteando en círculos sobre el punto más alto del tejado, mientras aunaban sus graznidos. Sobre el cielo del pórtico, a la luz del crepúsculo, se

distinguían como granos de sésamo desparramados en la siembra. Los cuervos, por supuesto, venían para picotear la carroña de los muertos que habían sido abandonados en el piso de arriba.

No obstante, aquel día, quizá por estar ya avanzada la noche, no había ningún cuervo a la vista, aunque sí podían verse por doquier las manchas blancuzcas de sus excrementos, adheridos a una escalinata de piedra a punto de desmoronarse y entre cuyas grietas crecían altos los hierbajos.

El sirviente, asentando las posaderas desgastadas de su ropaje azul oscuro sobre el último de los siete peldaños que formaban la escalinata, estaba entretenido con un grano de pus que le había salido en la mejilla derecha y contemplaba la lluvia distraídamente.

Hace un momento he escrito que «el sirviente esperaba a que escampara la lluvia». Pero por mucho que dejara de llover, el sirviente no tenía ni idea de lo que iba a hacer. En circunstancias normales, como es obvio, habría regresado a la casa de su señor. Pero su amo lo había despedido apenas cuatro o cinco días antes. Tal y como venía señalando, Kioto era por aquellos días una ciudad en extremo decadente. Que después de tantos años de servicio aquel sirviente hubiera sido despedido, no era más que una consecuencia de ese declive. Así que en vez de «el sirviente esperaba a que escampara la lluvia», habría sido más adecuado escribir que «el sirviente, a la espera de que escampase, no sabía adónde ir ni qué hacer». El mal tiempo, por su parte, también contribuía al sentimentalismo¹ de este lacayo de la época Heian². La lluvia, que había empezado a caer pasadas las cuatro de la tarde, no daba señales de aflojar. Así que de momento, mientras escuchaba el chapoteo incesante del agua sobre la avenida Suzaku, el sirviente no podía dejar de pensar en cómo se las arreglaría a partir del día siguiente; esto es, su mente se perdía en elucubraciones por tratar de encontrarle remedio a una situación que era ya irremediable.

El sonido de la lluvia, acercándose desde la lejanía, envolvía Rashomon y retumbaba en el portal. La oscuridad se iba apropiando progresivamente del cielo. Y el tejado, con sus salientes oblicuos, parecía sostener un cúmulo de nubes pesadas y sombrías.

Para ponerle remedio a lo irremediable, no le quedaban al sirviente demasiadas opciones. Si se entretenía planteándose el modo de salir de aquel atolladero, terminaría muriéndose de hambre bajo

¹ En el original en francés, *sentimentalisme*.

² Periodo histórico que se extiende desde el 794 hasta el 1185.

una pared de adobe o sobre el fango de la calle. Después alguien abandonaría su cadáver en lo alto del pórtico como si fuera un perro... A menos que decidiese... Tras darle vueltas y más vueltas a sus pensamientos había acabado por llegar a este punto. Sin embargo, este «a menos que» siempre se quedaba al final en eso, en un «a menos que». Al mismo tiempo que persistía en el hecho de no decidirse, no tenía el valor de afirmar de forma clara lo que obviamente venía después, esto es, que no saldría de aquella situación «a menos que se convirtiese en un ladrón».

El sirviente soltó con estruendo un estornudo y al punto se levantó con lasitud. El frío incipiente de las noches de Kioto reclamaba a voces un brasero. El aire frío, de la mano de las tinieblas, penetraba a sus anchas entre columna y columna en el interior del pórtico. Sobre la laca bermellón no había ya rastro del grillo.

El sirviente encogió los hombros y se ajustó el cuello de su kimono azul oscuro para cubrirse la prenda interior de color amarillo. Luego echó un vistazo en el interior del pórtico buscando algún hueco donde poder pasar la noche de la forma más cómoda posible, lejos de miradas ajenas y a resguardo de las inclemencias del viento y de la lluvia. Entonces vislumbró una escalera de grandes dimensiones, también lacada en bermellón, que conducía al piso superior del pórtico. De haber alguien allá arriba, no sería otra cosa que un cadáver. Agarró por el puño de madera la espada³ que llevaba al cinto, cuidando de no sacarla de la vaina, y dirigió sus sandalias de paja hasta el pie de la escalera.

Pocos momentos después, en mitad de los peldaños que conducían a la parte superior de Rashōmon, un hombre jadeante, con el cuerpo encogido como un gato, atisbaba hacia lo alto de la escalera. Desde el piso superior le llegaba el resplandor de una fogata que iluminaba tenuemente su mejilla derecha. Entre su barba rala asomaba un grano purulento. El sirviente había supuesto que allá arriba no habría más que cadáveres. Pero tras subir dos o tres peldaños se percató de la presencia de alguien que iluminaba la sala con una antorcha. Lo más inquietante era que la luz se movía de un lado para otro, algo que dedujo por el hecho de que aquella

³ En japonés *tachi*, espada común en la época Heian, ligeramente más curvada y más larga que su sucesora en épocas posteriores, la katana, si bien a veces solo se distinguen por la forma en que se ciñen: el *tachi* con el filo hacia abajo y la katana hacia arriba. Para la traducción alternaremos los términos espada y katana, con los que el lector en español está más familiarizado.

luz amarillenta y turbia se proyectaba sobre el techo haciendo temblar las telarañas de las esquinas. En una noche tormentosa como aquella, resultaba sospechoso que alguien estuviese iluminando el piso superior de Rashōmon. El sirviente, deslizándose a hurtadillas como una salamanquesa, alcanzó al fin el escalón superior. Una vez allí, medroso, se estiró en el suelo y alargó el cuello todo lo posible para espiar el interior de la sala sin ser visto. Lo primero que vio, tal y como apuntaban los rumores, fueron algunos cadáveres esparcidos descuidadamente por el interior de la sala, si bien no pudo apreciar exactamente cuántos, debido a que la luz alcanzaba un espacio más reducido de lo que en un principio había creído. Lo que sí podía distinguir, aunque vagamente, era que entre los cadáveres había algunos que conservaban la ropa, mientras que otros estaban desnudos; hombres y mujeres, indistintamente. Esparcidos por el suelo como muñecos de arcilla, unos con los brazos extendidos y otros con la boca abierta, se hacía difícil imaginar que todos aquellos cadáveres fueron alguna vez personas vivas. La luz del fuego iluminaba vagamente las partes más prominentes de los cadáveres, como los hombros y el pecho, mientras hundía el resto en las sombras. Enmudecidos, callaban para la eternidad.

Al sentir el olor putrefacto que desprendían los cadáveres, el sirviente se llevó la mano a la nariz aunque no tardó en destapársela. Una impresión aún más fuerte le arrebató de golpe el sentido del olfato. Sus ojos distinguieron una figura de corta estatura acurrucada entre la pila de cadáveres. Era una anciana canosa, esquelética y bajita con aspecto de simio. Vestía un quimono de color canela. En la mano derecha sostenía una tea de pino que le servía de antorcha y permanecía agachada inspeccionando la cara de uno de los cuerpos, que a juzgar por la larga cabellera, debía de ser el de una mujer.

El sirviente, movido más por el horror que por la curiosidad, se olvidó por un instante de respirar. Sintió que «se le erizaban los cabellos», como dirían los cronistas antiguos⁴. En eso que la anciana encajó la tea de pino entre dos tablones del suelo y agarró con ambas manos la cabeza del cadáver que había estado observando. Entonces, igual que una mona que le saca los piojos a su hijo, empezó a arrancar uno a uno los largos cabellos de la muerta, que cedían con facilidad.

⁴ Referencia al *Konjaku Monogatari*, donde puede leerse «*kashira no ke futorigite*», literalmente «engordar los pelos de la cabeza». La expresión aparece en el relato 42 del volumen XIV, el 20 del volumen XXIV y el 13 del volumen XXVII.