



LA TELADA

JESÚS
GONZÁLEZ
REQUENA

El Macbeth de Kurosawa de llama Sashizu y, como aquel, se ve arrastrado, por la profecía que recibe, a asesinar a su señor y a ocupar su trono. Como aquel, también, una segunda profecía le anuncia un fin aparentemente imposible: sólo morirá cuando el Bosque avance sobre su castillo.

Como en la tragedia shakespeariana, una mujer, la propia esposa de Sashizu, se convierte en la figura decisiva que lo arrastra a la realización del crimen. Y como allí, todavía, el bosque nombrado en la profecía y el castillo donde el regicida afronta su última batalla poseen un mismo nombre: Dunsinane allí, La Araña aquí. Diferencia ésta, entre los nombres, que desencadena toda una serie de alteraciones en la topología de la tragedia.

Pues el páramo donde Macbeth encuentra a las brujas permanece innominado y, sin embargo, no puede decirse que en él el personaje se encuentre perdido: allí mismo, instantes después de que las brujas se desvanezcan, será alcanzado por los enviados del rey cuyas noticias confirman ya la primera parte de la profecía.



E A R A Ñ A



Sashizu, en cambio, se pierde en el interior del propio Bosque de la Araña: allí, junto al compañero que habrá de convertirse en su víctima, describe incasantes círculos en el interior de una selva que, por lo enmarañada, corresponde bien literalmente al nombre que ostenta. Sólo entonces tiene lugar el encuentro con la mujer (pues en *Trono de Sangre* no recibe el nombre, aunque sí, en su debido momento, el aspecto de bruja) que recitará la profecía.

Y tras la profecía, de nuevo, algo que tampoco se encuentra en Shakespeare: un nuevo laberinto, pero esta vez ya no el de las ramas, retorcidas y quebradas, del bosque, sino uno de niebla. Veremos, entonces, a los dos hombres cabalgar una extraña pero cadenciosa danza: acercándose y alejándose de la cámara, apareciendo sus figuras de entre la niebla, cabalgando ora hacia la derecha, ora por la izquierda, y alejándose de nuevo, disolviéndose en la niebla. Así una y otra vez, en un insólito encadenamiento de planos que, aunque en lo narrativo invitan a ser leídos como diferentes entre sí, en términos plásticos, sin embargo, diríase que nos encontraríamos ante un extraordinario, insólitamente bello, plano se-

cuencia: pues, cada vez, los personajes se desvanecen al fondo, entre la niebla, para reaparecer poco después, emergiendo de ella, deteniéndose, cambiando de dirección...

La cámara se encuentra ahí, pues, en ningún lugar, perdida en el laberinto de la niebla (en el que todos los lugares son tan vacíos como intercambiables): en un ningún-lugar, entonces, bien equivalente al del personaje.

Asombroso, y perverso, es el efecto de la profecía: un discurso que, lejos de dar al sujeto un lugar en el que anclarse, una red simbólica en la que ubicar su identidad, suspende todos los lugares: en el mar de niebla como, antes, en la intrincada maraña del Bosque de la Araña.

Pero exactamente ese el efecto de esa perversa profecía, hilvanada por los poderes del infierno para engañar, perder al personaje. Así lo proclamará explícitamente la siniestra Hecate en la tragedia shakespeariana y, por lo demás, así lo confirmará de inmediato la emergente locura de Macbeth: el delirio es su destino, como el de Sashizu, una vez que ese discurso lo arrastra el regicidio —es decir: a la extrema traición: a bañarse con la sangre de aquel de quien ha recibido el nombre: *Thane de Cawdor*, en Shakespeare, *Señor del Castillo del Norte*, en *Trono de Sangre*.

Extrema fidelidad, pues, como atrevida transformación topológica del drama. Y, también, decidida interpretación. Asaji, la esposa de Sashizu, no es menos fuerte que Lady Macbeth, pero lo que en ésta se manifestará como la dureza del diamante del mal, “temple indomable” capaz de imponer a su esposo su pérfido “*coraje*”, en aquella se perfila como el más refinado (mas no por ello menos implacable) discurso lógico: pues convence al dubitativo Sashizu no sólo, como Lady Macbeth, transmitiéndole su propia energía, sino también envolviéndole en la tela de araña de sus rigurosos argumentos: porque la profecía existe, porque ha sido pronunciada pero, sobre todo, porque ha sido oída, es ya inevitable: “*Si el capitán Miki revela al señor lo que ha sucedido... el Señor verá en tí a un usurpador y enviará a sus hombres a asediar nuestros dominios.*”



Fotograma de *El trono de sangre*, 1957

Puedes hacer dos cosas: quedar aquí y esperar tu propia anulación o matar a su señoría y reinar sobre la Araña...”

Es necesario aguardar a un segundo visionado de *Trono de Sangre* para reparar en que la magnética, la perversa sonrisa con la que Asaji mira a su marido mientras le somete a su lógica inapelable es, en su estructura (cejas, ojos, labios), idéntica a la mujer del bosque

cuando, en su postrer encuentro con Sashizu, pronuncia la última profecía.

En *Trono de Sangre*, como en *Macbeth*, la mujer es la tela de araña que conduce al sujeto a su aniquilación. —¿No se debe a eso, después de todo, que sea necesario un hombre “*no nacido de mujer*” para dar muerte al tirano?

¿La Mujer? Sin duda no. Pero sí esa mujer que ocupa su lugar en la estructura de la tragedia: la que, en vez de sustentar el lugar, la posición simbólica de aquel que da nombre, espolea al sujeto a afirmar su absoluta autonomía, es decir, su ingenua omnipotencia (Macbeth: “*¡Que se crea nunca en estos demonios juglares, que se burlan de nosotros con oráculos de doble sentido, que dan palabras de promesa a nuestros oídos y quiebran nuestras esperanzas...*!”).

Es notable, digámoslo para acabar, como se inscribe el crimen en el universo plástico del film: Sashizu recibe, en el comienzo del relato, el título de Señor del Castillo del Norte. Es en la habitación donde muriera, ajusticiado como traidor, el antiguo señor del castillo, donde se decide el crimen y donde la mujer espera el retorno de su esposo con las manos ensangrentadas. Pues bien, la sangre —esa sangre que de tantas maneras protagoniza *Macbeth*— se halla de manera extrema, casi desmesurada, presente en la escenografía: a modo de dos gigantes manchas que cubren las paredes de la estancia.

El mayor crimen, el regicidio, se escribe así, en *Trono de Sangre*, como lo que rompe la precisa y límpida geometría de los espacios interiores del film —también: de la tradicional casa japonesa—, donde ningún mueble, ningún objeto decorativo estorba la pureza de su vacío.

La tela de araña (Trono de Sangre, Kurosawa) en Creación.
Estética y Teoría de las Artes nº 11, mayo 1994, Madrid.

www.gonzalezrequena.com