

DE PROVIDENTIA ET CHAOS:
«TRONO DE SANGRE» DE AKIRA KUROSAWA
(*Kumonosu jo*, Akira Kurosawa 1957)

Jose A. Ramos Arteaga
Universidad de La Laguna

Querido Fernando:

Antes de comenzar mi pequeña aportación a tu salud, quisiera pedir disculpas a ti y al resto de los participantes en el homenaje porque no voy a hablar de cine. Ni siquiera de Historia del cine recordando la filmografía o la trayectoria artística de Kurosawa. Tampoco, respira tranquilo, de Shakespeare o la tragedia isabelina. Y, por supuesto, pese al latinajo del título no es mi intención una charla entre erudita y/o pedante de metafísica de salón (o «saloon» si hubiese tenido que hablar de *Los siete samuráis*) sobre la estructura profunda de la película.

Quiero partir de una reflexión del teórico marxista (me ahorro el lugar común de aclarar a qué Marx me refiero) Fredric Jameson que está en el origen de un breve ensayo suyo titulado «El realismo y la novela providencial»: *Todo surgió de un problema sencillo, o quizás sería mejor decir de una experiencia sencilla: la insatisfacción con los desenlaces. ¿Cuántas veces nos hemos encontrado un texto —digamos, una novela o una película— cuyo desenlace parece el resultado de una elección arbitraria por parte del autor que nos deja profundamente descontentos? Si se trata de un final feliz, tendemos a pensar que bien podría haber sido trágico; si es un final desgraciado, sentimos que la crueldad del autor ha sido gratuita e innecesaria.* A partir de este punto, Jameson se centra en los finales felices. Lo que sigue es una paráfrasis de este ensayo pero sobre los finales trágicos, ejemplificado en este producto profundamente «occidentalista» que es «Trono de Sangre». Espero que te guste:

La famosa obra de Edward Said, *Orientalismo*, es sin lugar a dudas un texto que sirvió de inflexión en los estudios culturales occidentales. Por vez primera se sistematizaba en el ámbito de la producción simbólica de Occidente todas las expresiones importantes que tenían Oriente como referente y la conclusión no podía ser menos indulgente: el imaginario orientalista es una forma de la negación del Otro en el contexto psicótico de la cultura colonial. Se esté de acuerdo o no con esta conclusión, no cabe la menor duda de que el oriente que recrea el occidente artístico (incluso en su rostro aparentemente más positivista: la arqueología o la antropología cultural) son malas lecturas («misread» es más amplio en sus acepciones: leer mal, no entender, malinterpretar, tergiversar). Pero aún falta por hacer una sistematización similar a la de Said al otro lado de la línea. Ciertamente, los estudios sobre la subalternidad o los postcoloniales están cartografiando de modo fragmentario este imaginario occidentalista en Oriente y otras zonas del planeta; sabemos ya la ansiedad de ciertas clases funcionariles colonizadas (entre ellos muchos artistas,

al modo de Occidente) por imitar la prestigiosa cultura del colonizador, también los intentos de hibridación o criollización de los materiales locales y los productos impuestos por los distintos agentes imperiales (misioneros, agentes comerciales, maestros, burócratas, buscadores de edenes, etc.). Aunque quizás lo más grave sea la deformación de las percepciones más arraigadas en esa cultura subalternizada: por ejemplo, la percepción de los cuerpos y sus afectos tan distinta al binomio hombre/mujer heterosexual que importó el occidente cristiano.

No te preocupes, Fernando, sé que conoces perfectamente los terribles efectos de esta visión dominante (que repugna del cuerpo y sus valencias) tanto en el pasado como en el presente. Por ello me ahorraré la melopea (que algunos ligeramente califican de victimismo) e iré al grano: si se publicara ese reflejo especular de Said que titularíamos *Occidentalismo*, el cine de Kurosawa ocuparía un importante capítulo (existe un libro con ese título pero es un producto más de la neurosis post-once de septiembre de tono islamofóbico. Nada que ver con la aportación de Said). Hablaré pues sobre este reverso «occidentario» de las «japoniserías» decimonónicas que es *Trono de Sangre*.

Lo poco que he leído sobre esta obra («Excusatio non petita...») puede dividirse en dos grandes conjuntos (todos laudatorios, por cierto): por un lado, los que reivindican su acertada recreación del *Macbeth* de Shakespeare y ello confirma la universalidad de los temas y tramas del «bardo inglés» (hasta en el mundo «feudal» del shogunato los valores eternos de la condición humana son los mismos. Lo anterior hay que leerlo irónicamente desde «bardo inglés»). Por otro lado están aquellos que, fetichistas de lo exótico, entienden la base shakesperiana como mera excusa para hablar de un producto profundamente japonés (tanto estética como históricamente). Temo que en este juego académico de lo comparativo y lo diferencial (con la edición «in folio» como biblia en los primeros, y *La espada y el crisantemo*, los segundos), la obra de Kurosawa está siendo apreciada más por lo que refleja vicariamente que por lo que significa de ansiedad artística e, incluso, filosófica.

Para los que defienden que la reconstrucción del pasado guerrero del Japón del filme es de una gran fidelidad podemos contestar con una ecuación sencilla pero ilustrativa: la evocación de Kurosawa es al Japón histórico lo que las sagas de Tolkien a la épica medieval (y estamos hablando de un medievalista de prestigio especialista en el *Beowulf*). En el caso de Tolkien su modelo más cercano es la novela histórica romántica (el *Ivanhoe* de Scott); en el caso de Kurosawa su modelo es la mitomanía crítica sobre Shakespeare que lo convierte en un trágico metafísico a su pesar en la tradición occidental moderna (proceso que sufren otros autores como Cervantes o Kafka. Por cierto, Fernando, sería interesante estudiar el porqué otro cineasta más carnal, Orson Welles, hace todo lo contrario con, precisamente, estos tres mistificados: Kafka, Cervantes y Shakespeare. ¿*F for Fake?*).

Cierto es que la ambientación, el vestuario, las escenografías, tanto naturales como de estudio, recrean un mundo más cercano a la fuente original (el rey escocés de la Alta Edad Media) que el pastiche escénico de Shakespeare: las escenas bélicas, las jerarquías vasalláticas y, cómo no, el exhibicionismo viril y misógino de un supuesto mundo samurái (qué lejos de *El gran espejo del amor entre hombres* de Ihara Saikaku o de *Hagakure*, textos escritos casi contemporáneamente a la época





recreada por Kurosawa con unos valores «samuráis» muy distintos). La presencia de una arquitectura geométrica que enmarca a estos cónyuges asesinos en su violencia interior potencia la tensión entre orden del mundo y desorden de los sujetos. También los fenómenos ambientales de una extrema sofisticación (noche, niebla, bosques, caminos) ayudan a una recreación que las tablas de un escenario harían pobremente. Por último, esos rostros que a duras penas mantienen el hieratismo rara vez serían apreciados desde la fila quinta del patio de butacas. Pero todo esto (incluyendo la propia magnífica actuación de los actores) sólo hace japonesa a esta obra cuando se desconoce lo abigarrado, lo bizarro del arte japonés en todas sus expresiones (desde la literatura y el teatro a las artes visuales). Es otro de esos espejismos de Occidente (la «delicadeza» y la «simplicidad» japonesa).

La puesta en escena de Kurosawa responde, como el *Hamlet* de Kosintzev, a una concepción de Shakespeare sacralizadora de la obra, ajena a su realidad histórica letrada, proyectando sobre ella una propuesta de interpretación de los seres humanos a partir de dos conceptos ajenos a la cultura japonesa pero que han vertebrado gran parte del desasosiego occidental: la idea de la providencia contra la idea del caos. Es lo que llamaremos el «occidentalismo» de Kurosawa.

Mifume, convertido en el general Washizu, emprende el camino de vuelta junto a su compañero, el general Miki, tras una campaña victoriosa. Entre la niebla (protagonista atmosférica de esta obra) una vieja que maneja una rueda dentro de un chamizo le vaticina que pronto se convertirá en señor del castillo del Norte. Los cambios con respecto al original teatral europeo no sólo son mínimos: el director intensifica e interpreta la escena más discutida y oscura del corpus shakesperiano. En *Macbeth* el encuentro está protagonizado por tres brujas de Hécate (la diosa de

las tres caras) que la crítica ha identificado rápidamente con las Parcas o Moiras del mundo grecolatino: Cloto, Láquesis, Átropos. Son alegorías del Destino (o Fato) y su imagen está vinculada al objeto de la rueca pues iguala la vida a un ovillo de hilo que la última parca corta en la muerte. No entraré en el uso de la mitología en el teatro de Shakespeare, muy cercano al concepto del kitsch (basta con ver su uso en obras como *Sueño de una noche de verano* o *La tempestad*). Pero sí a la traducción de Kurosawa: una sola anciana con aspecto fantasmagórico (bruja) pero con la rueca que la identifica con su ascendiente metafórico occidental. A partir de la profecía todo transcurre apegado al texto inglés.

Lo providencial en la narrativa occidental (ya sea narración literaria, ya cinematográfica) ha sido y es una de las maneras de sustitución de las certezas teológicas en una cultura desacralizada. Frente a la idea caprichosa de la Fortuna que establecía un mundo sin reglas, sin sentido trascendente («No es la vida más que una andante sombra, un pobre actor que se pavonea y se retuerce sobre la escena su hora, y luego ya nada más de él se oye. Un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada», dice Macbeth en el acto v), el autor desde la primera Modernidad persigue ese orden fantasmal, ese Plan detrás de la Creación que articule la experiencia humana en algo más que un momento entre dos nada, que diría Pascal. Recuerda, Fernando, que otro despiadado y lúcido cineasta, Pier Paolo Pasolini, en su última obra, *Saló*, desplegó este dilema estético y ético: por un lado las putas cuentatacuentos y el orden burocrático del encierro en la mansión; por otro, la anarquía absoluta de las acciones de los jefes y guardias (nunca ha sido mejor representado el poder en su versión más anárquica). Los finales felices o trágicos responden a esa idea aún vigente entre los creadores de que la actividad humana, como en un teatro del mundo sacramental, será castigada o premiada según arcanos designios anteriores al propio ser humano: ese fetichismo consolador es la base del control de las religiones en la Historia. Y la novela o el cine ha sido uno de sus principales agentes laicos.

En el momento en el que el general Washizu acepta su sino y lo comunica a su esposa pone en marcha una maquinaria que poco tiene que ver con el «ethos» moral japonés (por incurrir en un occidentalismo conceptual). Al desvelarse el Plan por boca de la anciana los esposos comienzan una inicua carrera de crímenes que hará que se cumpla lo profetizado: todo sigue un aparente orden pero que va sumergiendo la trama en un real caos (la ruptura de la fidelidad «feudal», la degradación en el propio dominio por la desconfianza de la tropa, por fin, la destrucción del orden corpóreo con la aparición de visiones, señales culpabilizadoras y el suicidio). ¿Es la profecía la causa o sólo el detonante «mágico» de unas acciones usurpadoras que tarde o temprano estallarían en el alma de Washizu con el acicate de su esposa, auténtico brazo ejecutor? Tanto en la obra de Shakespeare como en la de Kurosawa esta pregunta queda sin respuesta (ésa sea quizás la causa del desasosiego extraordinario que aún despiertan las dos obras). Para los espectadores isabelinos estaba claro que la influencia maligna de las brujas insufló la tentación en los protagonistas. Para los espectadores de Kurosawa, como para los lectores actuales de Shakespeare, el caos anida en el propio ser humano. El nihilismo en la visión moderna occidental de la naturaleza moral del ser humano hace de la anciana un mero guiño arqueológico a la fuente teatral.



La culpa que mancha las manos asesinas, el insomnio fustigador, la casi cómica solución de los árboles que se mueven (rasgo de humor macabro digno de Kafka, otro gran humorista) son recursos providenciales (en el doble sentido de la palabra) que actúan como prólogo al castigo final. Lo que parecía caótico termina finalmente cumpliéndose como un mecanismo de relojería cósmico (incluso circular si atendemos a la profecía): no es un cuento sin sentido, como expresó Macbeth.

Kurosawa reproducirá en su obra todos estas estrategias presentes en el imaginario occidental, convirtiendo su película en «la mejor adaptación de *Macbeth*, de William Shakespeare» como acertadamente reza en la carátula publicitaria de la versión que manejo (Filmax). Pero ese Japón del siglo XVI no es una reconstrucción, ni solapa su realidad a la «universal» validez de la realidad humana de Shakespeare. Estoy seguro, Fernando, que si la obra del inglés se hubiera estrenado en el Japón de Washizu (incluso en el momento del rodaje de *Trono de Sangre*, cuatrocientos años después), la reacción hubiera sido de gran perplejidad: Guerreros que filosofan sobre sus actos como nihilistas rusos «avant la lettre», escenografías góticas de gusto dudoso, mujeres de fuerza incapaces de mantener su dureza y víctimas de la histeria freudiana, y, finalmente, una lucha entre contrarios (providencia/caos) que se resuelve como una broma. El efecto sería similar al de un espectador occidental ante las once horas de una obra Kabuki.

Analogías jocosas aparte, y para concluir, mi intención era hablar de los finales trágicos y de la insatisfacción, narrativamente hablando. En *Trono de Sangre* esa insatisfacción es doble: primero, porque encubre bajo la evocación anacrónica de un Japón «occidentalista» una híbrida recreación del dilema entre providencia/caos ajeno a la cultura japonesa; segundo, porque en la estela de esa propuesta, Kurosawa construye un magistral análisis de la naturaleza humana de carácter «providencialista» en el que los crímenes son castigados siguiendo una regla de equidad cristiana (qué distinto este Macbeth/Washizu de un Edipo, de un Filoctetes). La belleza del resultado no es obstáculo para señalar la insatisfacción de su final: por cada Washizu cuya muerte narrativa dota de sentido al mundo, hay miles de washizus históricos que murieron satisfechos; por cada bosque en movimiento que confirma el Plan de la providencia, hay millones de bosques que permanecen inmóviles frente a las murallas del poder; por cada parca que habla, océanos de dolor que enmudecen. La crueldad y gratuidad del autor de la que hablaba Jameson no creo que resida en el destino de los personajes, sino en el efecto tranquilizante provocado en el lector/espectador (lo opuesto a la purificación de la catarsis precristiana).

Quizás sea por eso, mi querido Fernando, que el amado Pasolini acabó su última obra con una apoteosis de la tortura mientras una pareja de jóvenes convertidos en testigos-verdugos bailan inocentemente. Quizás por eso, por no engañarnos, por no engañarse, murió asesinado en una cutre playa italiana. Quizás por eso el poeta escribió lo de «pero me han dormido con todos los cuentos.../y sé todos los cuentos». Quizás por eso me decidí a escribir estas palabras de amistad con la excusa de Kurosawa a alguien al que nunca le escuché ningún cuento. Gracias, Fernando.