

LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS EN *EL REY LEAR* DE W. SHAKESPEARE A TRAVÉS DE LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DE A. KUROSAWA EN *RAN*

CANDELARIA VIZCAÍNO MACERO
Universidad de Sevilla (España)

RESUMEN

A partir del concepto de texto entendido como lenguaje tal como ha sido propuesto por Yuri M. Lotman, nos adentramos en el análisis de la significación tanto de los significados como de los significantes de las propuestas de *espacialidad*, siguiendo la descripción y análisis de Ricardo Gullón –y posteriormente completada con la noción de *no-lugar* de Marc Augé–, aplicado a *El Rey Lear* de William Shakespeare y a *Ran* (1985) de Akira Kurosawa, adaptación fílmica del texto teatral.

PALABRAS CLAVES

Espacio simbólico. Espacio narrativo. *Ran*. Akira Kurosawa. *King Lear*. William Shakespeare.

ABSTRACT

When we are studying the concept of text as language as put forward by Yuri M. Lotman, we are considering in depth the analysis of meaning (of signifier and of signified) from the proposals of “spaciality”. Also, it was completed with Marc Augé’s notion of “no-place” when it was applied to Shakespeare’s “King Lear” and Kurosawa’s “Ran” (1985), cinematic adaptation of the play.

KEY WORDS

Symbolic space. Narrative space. Ran Akita Kurosawa. King Lear. William Shakespeare.

RESUME

À partir du concept de texte entendu comme langage (tel qu’il a été proposé par Youri M. Lotman), nous pénétrons dans l’analyse de la signification (aussi bien des signifiés que des signifiants) des propositions d’espacialité, en suivant la description et l’analyse de Ricardo Gullon –et postérieurement complétée avec la notion de non-lieu de Marc Augé–, appliqué à Le Roi Lear de William Shakespeare et à Ran d’Akira Kurosawa, adaptation filmique du texte théâtral.

MOTS CLES

Espace symbolique. Espace du récit. *Ran*. Akita Kurosawa. *Le Roi Lear*. William Shakespeare.

0. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: LOS ESPACIOS DEL PODER

Si en la época contemporánea la dominante virtualidad espacial condiciona nuestra visión del mundo circundante –y cuando nos referimos a mundo lo hacemos en su doble acepción temporal y espacial–, es por ello urgente, hoy más que nunca, una profunda toma de conciencia de los lugares que habitamos. Estamos hablando de una visión, entre tantas, de los sucesivos *emplazamientos* –tal como ha propuesto el profesor Vázquez Medel– por los que discurren nuestro existir vital pero, también, estamos hablando de una traducción detallada de lo que significan estos espacios, creados, al fin y al cabo, por nosotros. Para ello disponemos, por supuesto, de nuestra propia forma de actuar, de movernos, de emplazarnos y, ante todo y sobre todo, de las distintas obras de arte que, en mayor o menor medida, nos pueden ayudar a esta interpretación por su propia condición intrínseca; es decir, porque, como obras de arte, se superponen –tal como indicó Y.M. Lotman– a la comunicación primaria del lenguaje hablado, habitual, cotidiano y corriente; porque comunican “más”; porque están dotadas, por esencia, de plurisignificación. Esta plurisignificación se muestra, en la mayoría de los casos, a través de un complejo entramado simbólico, materializado, en su forma más sugestiva, a través de los espacios tratados en la propia obra. Dentro de estos espacios simbólicos, vamos a detenernos en los *espacios de poder*, en aquellos lugares, en aquellos *cronotopos* que, de una manera u otra, nos remiten a la materialización temporal y, sobre todo, espacial, del poder y, en especial, del poder político. Las obras elegidas para el presente estudio es *El Rey Lear* de William Shakespeare y la adaptación fílmica llevada a cabo por el director japonés Akira Kurosawa en la obra bautizada con el nombre de *Ran*. En ambos discursos artísticos nos detendremos para, mediante un análisis detallado, intentar desentrañar el complejo entramado simbólico que subsiste en torno a los espacios de poder.

El tema principal de *El Rey Lear* de William Shakespeare es el de la ingratitud filial, representado en dos tramas: la del Rey Lear y sus hijas y la historia de Gloucester, traicionado por su hijo Edmond. En los dos casos la falta de lucidez y de visión llevan, tanto a Gloucester como a Lear, a cometer sendas injusticias con sus hijos más sinceros, Edgar y Cordelia respectivamente. Los actos I y II plantean el inicio de la tragedia con el desacierto e injusticia de Lear al repartir su reino entre sus hijas mayores –desheredando a Cordelia, la menor, por sincera–. Posteriormente, se produce las vicisitudes con Regan y Goneril –las otras hi-

jas-, al no cumplir ninguna de las dos, movidas por el afán de poder, lo que habían prometido y jurado a su padre. El nudo central se desarrolla en el acto III: Lear ha sido desterrado y se encuentra prácticamente sin nada, a la intemperie, en una noche de fuerte tormenta y acompañado únicamente por el bufón. Los trágicos acontecimientos conducen al anciano rey a la locura mientras que, y paralelamente, se representa la tragedia de Gloucester, que, al igual que Lear y engañado por su hijo bastardo, perjura de su hijo legítimo. La locura de Lear se transforma en Gloucester en ceguera –producida por una de las hijas mayores del rey– El desenlace se representa en los actos IV y V con el regreso de Cordelia y la salvación de Gloucester por parte de su hijo Edgar, aunque los acontecimientos finales precipitan a casi todos los protagonistas hacia la muerte.

El director japonés Akira Kurosawa adapta *El Rey Lear* de una forma bastante personal. Trastoca secuencias y personajes, elimina caracteres y crea otros nuevos, alarga y complica la trama, al mismo tiempo que modifica, además, el emplazamiento primigenio.

Ran, cuya traducción del japonés es “caos”, se sitúa en el Japón feudal del siglo XVI, en el período anterior a la dinastía Tokugawa. El poderoso señor Hidetora Ichimonji, trasunto de Lear, departe con sus hijos Taro, Jiro y Saburo y con sus invitados, los vecinos señores Ayabé y Fujimaki. Mientras el bufón, Kyomi, entretiene a los presentes con sus lúcidas bromas, se intenta concertar la boda de Saburo con una de las hijas de los invitados. En este momento, Hidetora se sumerge en un sueño repentino y, cuando se despierta, lo hace asustado por una pesadilla, tras la cual decide la repartición de sus posesiones. Saburo, el menor y trasunto de Cordelia, vaticina el enfrentamiento entre los distintos miembros de la familia. Hidetora deshereda al más joven de sus vástagos y éste parte para las tierras del señor Fujimaki, quien ha accedido a casar a una de sus hijas con el menor de los Ichimonji.

El anciano Hidetora se instala en el primer castillo pero Taro, aguijoneado por su mujer, Kaede, cuya familia había sido asesinada por el patriarca de los Ichimonji y que ha vuelto a ocupar, de nuevo, la residencia que un día perteneció a su padre, le hace firmar un documento de obediencia. Contrariado, se traslada al segundo castillo donde reside su segundo hijo con su esposa, Sué, cuya familia también fue asesinada por Hidetora y sus propiedades reducidas a ruinas y cenizas. Jiro, informado por su hermano, le pide a su padre que acepte las condiciones de Taro. Ante la negativa del anciano, lo expulsa del castillo. Como en *El*

Rey Lear, la supuesta conveniencia de una tropa ruidosa y numerosa es lo que desencadena el destierro de los patriarcas. En la película –escena que no se desarrolla en la obra de Shakespeare– el anciano intenta un último refugio en el tercer castillo. Es aquí donde es sorprendido por las tropas de sus dos hijos. Tras una feroz batalla, donde no sólo Taro es asesinado por la espalda, sino que, además, son aniquilados el harén y las tropas de Hidetora; el anciano Ichimonji enloquece y abandona la fortaleza en llamas, ya totalmente fuera de sí. Comienza, entonces, el destierro un errar perdido a la intemperie, en medio de una feroz tormenta, encontrado refugio únicamente en una humilde cabaña –donde habita Tsurumaru, hermano menor de Sué, al que Hidetora le hizo arrancar los ojos cuando éste era niño–.

Por su parte, Kaede, la esposa de Taro, teme verse excluida del poder y seduce a su cuñado Jiro para que asesine a Sué y poder, así, ella ocupar su puesto. Mientras tanto, el hijo pequeño regresa en busca de Hidetora al frente de un pequeño contingente formado por hombres fieles. Un error de interpretación hace que los ejércitos de los dos hermanos entren en batalla con la posterior victoria de Saburo. La alegría dura poco porque éste es asesinado por un heraldo de Jiro y en ese preciso momento Hidetora muere de dolor. Como en *El Rey Lear*, el clan al completo sucumbe a manos unos de los otros.

1. LOS SENTIDOS DEL SIGNIFICANTE “ESPACIO” EN *RAV* DE AKIRA KUROSAWA Y *EL REY LEAR* DE W. SHAKESPEARE SEGÚN EL ANÁLISIS PROPUESTO POR RICARDO GULLÓN

1.1. *El espacio como símbolo*

Trataremos de analizar distintos espacios vistos desde una perspectiva eminentemente simbólica y centrándonos, sobre todo, en aquellos lugares de poder concebidos como una manera de estar, de vivir y de entender el mundo. Para ello, seguiremos el desglose categórico expuesto en 1980 por Ricardo Gullón en su obra *Espacio y novela*. Reproduciremos el orden temático expuesto en el estudio mencionado por razones de método, aunque éste no se corresponda ni con el *tempus* cronológico de la película ni con el de la obra teatral.

1.1.1. *Las fronteras y su análisis*

Dentro de los espacios entendidos como fronteras, como límites entre un *aquí* y un *ahora*, frente a un *allí* o un *después* o un *antes*, prestaremos especial interés a las imágenes del río, la niebla y el fuego. Asimismo, haremos una breve parada en la significación de la música entendida, no sólo como silencio, sino como proceso de comunicación y de significado esencial. Empezaremos con el estudio de estos elementos a partir de las imágenes visuales de *Ran*, de la película, puesto que nos parece que puede explicar con mayor nitidez el espacio simbólico de las distintas fronteras.

- *El río*. Cuando Saburo, desterrado, se dispone a recoger a su padre, abandonado por sus hermanos, tanto él como su ejército cruzan un río. El río, como sucede en muchas delimitaciones políticas, se erige en frontera. A un lado, estaría Saburo y su forma de entender el mundo; una forma de entender el mundo muy alejada de las de sus hermanos obsesionados con el poder. Al otro lado, estaría el territorio de los Ichimonji, un territorio que ha sido conquistado a sangre y fuego y que sigue inmerso en disputas, traiciones, peleas y batallas. El río separa los dos mundos. Los separa físicamente pero, también, es una frontera espiritual que divide la familia. Cuando Saburo se adentra en el río para alcanzar la otra orilla, abandona “su mundo”; abandona, en definitiva, su forma de entender la existencia y de llevar adelante los asuntos de gobierno para acercarse “al mundo de sus hermanos”; abandona su espacio y penetra en otro espacio totalmente distinto, aquel que es regido por los mayores de los Ichimonji y su especial manejo del poder. Al cruzar el río, Saburo tiene que atenerse a las reglas del juego de ese otro lado; ya no valen las suyas. Las cartas que se manejan ahora son las de la confrontación, la de la batalla –que tiene lugar posteriormente y una de tantas que se produce en la película– y de la que poco importará que salga victorioso puesto que, en la guerra, todos salen perdiendo. En *El Rey Lear*, ese río divisor está representado por el destierro y posterior regreso de Cordelia. Al atravesar esa línea espacial, representada por el *lapsus* temporal del exilio, la menor de las hijas del rey abandona, al igual que Saburo, su mundo, el mundo que conoce, para adentrarse en el mundo de las intrigas palaciegas de sus hermanas. Como en *Ran*, las reglas del juego que rigen en ese otro lado del río, no son las

suyas. Son otras, bien distintas, y delimitadas por esa frontera que, en el caso del texto teatral, viene representada por el silencio de Cordelia.

- *La niebla*. Aunque en la película se representan múltiples imágenes con niebla, nos vamos a detener en la escena de la entrada de Hidetora (trasunto de Lear) junto con sus tropas en el tercer castillo (cuando ha sido desterrado por sus dos hijos mayores pero aún no se ha precipitado en la locura producida por la inquina de sus vástagos). Los hijos de Hidetora Ichimonji han roto el pacto primigenio suscrito con su padre; éste, abrumado por la conducta de Taro y Jiro, aún conserva un pequeño reducto del poder de antaño: dispone de su tropa, de su harén, de su dignidad y parece que, también, puede utilizar un lugar adecuado que dé cuenta de su rango. Ese es el tercer castillo, en el que no pensaba vivir, pero al que tiene que recurrir como refugio –antes de verse definitivamente precipitado hacia la indigencia– El anciano patriarca, a pesar de que los hechos no son favorables, aún se encuentra en su emplazamiento; aún conserva el lugar que le corresponde en la escala de poder constituido por él mismo; aunque será por poco tiempo. Efectivamente, al llegar a la última construcción de su feudo, la poderosa imagen nos presenta, en un zoom de abajo hacia arriba, la silueta recortada, entre la niebla, del tercer castillo. La niebla se erige en el símbolo de la incertidumbre; la misma incertidumbre que rodea la construcción es la que embarga a Hidetora Ichimonji y su séquito. Están en su lugar pero los peligros acechan. Son peligros que, apenas, se dejan ver; son de difícil intuición y previsión, casi como los sucesos acaecidos en el lugar y en el tiempo más reciente. Esta niebla no sólo vaticina los hechos posteriores sino que nos pone en guardia sobre aquello que no puede verse superficialmente. Nos viene a decir que lo que está desdibujado, muchas veces, oculta hechos y acciones que no forman parte de nuestra forma de concebir el mundo pero, no por ello, no dejan de existir.

Si la niebla en *Ran* se materializa a través de una imagen, en *El Rey Lear*, es intuitiva en el propio discurso. La niebla, en la obra de Shakespeare, viene a ser, no aquello que no puede verse, sino aquello que se sospecha que no pueda verse en un futuro próximo; estamos hablando del miedo a la locura; un miedo expresado por el propio Lear y que actúa en el texto teatral a la manera de niebla. La niebla no es la oscuridad, como el miedo a la locura no

es la propia locura; pero, tanto en el caso de la bruma como en el de la intuición de la propia enajenación mental, nos encontramos ante la anticipación de peligros agazapados: “¡Cielos clementes, que no me vuelva loco, no! / Conservadme la razón, no quiero enloquecer” (Shakespeare, 1999: 371).

- *La música*. Poco tiempo pasarán las tropas y el harén del patriarca Ichimonji en este castillo, apenas una noche. Sorprendido, tal como la niebla nos adelantaba, por los ejércitos de sus hijos mayores, la corte al completo es aniquilada. Nada pueden hacer los viejos samuráis y las mujeres indefensas ante este ataque por sorpresa y la sangre, con la que se tiñe el castillo, anuncia el principio de una nueva era. En esta nueva era, Lear/Hidetora no sólo ha sido desgajado de su lugar de poder, de su emplazamiento conocido, sino que es reducido a la mera condición de mendigo. Solo, abandonado, pobre, únicamente le queda la opción de la locura; una locura que será su auténtico descendimiento al infierno, su auténtica bajada a la oscuridad para poder, allí, conocer la verdad.

Pero volvamos a la primera batalla de la película –batalla que en el texto teatral viene representada por las intrigas, conjuras y crímenes de las hijas mayores del rey– Esta que comentamos ahora ocupa la lucha por el tercer castillo y, consecuencia de ella, es la reducción de las tropas del patriarca Ichimonji. Toda la escena se produce sin gritos, en silencio, con una suave música de fondo; música que se erige en todos los gritos, en el horror perpetrado en la corte de Hidetora. La música alcanza el punto de mayor dramatismo en el *Shinju*, el doble suicidio ritual, de las favoritas del anciano. Como Orfeo, el patriarca de la familia sólo tiene la música. Pero “su música” no le sirve para retener aquello que más ama: su estatus, su posición dentro de la familia y de la sociedad, su guardia que representa esa posición y las jóvenes muchachas que le acompañan y que también vienen a decir del poder de Hidetora. Ricardo Gullón trae a colación las palabras de Copland acerca de la función de la música en una película. Los sonidos musicales pueden servir, como es éste el caso, para “subrayar los refinamientos psicológicos, los pensamientos no hablados de un personaje o las implicaciones no vistas de una situación” (Gullón, 1980:89). En *Ran* la música nos dice del terror de las concubinas, de la impotencia de los samuráis y del horror de Hidetora por lo que está sucediendo. La música dice todo aquello que el protago-

nista no podría decir y no podría decirlo porque estos hechos no formaban parte de su mundo, puesto que nunca concibió que ese tiempo y ese lugar, ese *cronotopo*, pudiera pertenecerle, pudiera sucederle. En la película, la música da paso al fragor de la batalla cuando todo se ha consumado: cuando los acompañantes del viejo Ichimonji han sido aniquilados, cuando el castillo se encuentra totalmente envuelto en llamas y el primogénito es asesinado por la espalda por orden de Jiro, el segundo. Caín mata a Abel, ambicionando las posesiones del hermano. El padre es desterrado por los hijos, el padre es obligado a bajar a los infiernos. Un nuevo orden está comenzando. El tránsito entre uno y otro ha sido generado por la música.

- *El fuego*. En esta misma escena, al igual que la música, el fuego representa el inicio del fin. El fuego pone la palabra fin al antiguo orden e inaugura uno nuevo. Si el antiguo estaba dirigido, tal como veremos más adelante, por la unidad de la corte del Rey Lear o la casa de los Ichimonji; el nuevo está dominado por la dispersión, la desintegración y la confrontación entre todos los miembros de la familia. Esta desunión no sólo genera el caos, la batalla, sino que también derrama sangre inocente y conduce a todos al aniquilamiento. En *El Rey Lear*, el fuego, que simboliza el inicio del fin, el descenso a los infiernos, se representa mediante los fenómenos naturales: la gran tormenta con sus rayos y truenos del acto segundo.

1.1.2. *Recintos de la intimidad*

“...pasar al espacio más abierto, el del camino, al más íntimo y cerrado, el de la alcoba, en que se acepta la clausura no ya como necesaria, sino como deseable, supone un tránsito brusco, tal vez demasiado brusco. El espacio más confinado en sí mismo es el de la ficción erótica. Confinamiento y paralela reducción de la palabra que de instrumento comunicativo pasa a instrumento de la excitación, y eliminación del decorado por superfluo, limitando sus efectos a los elementos precisos para la consecución del placer. Los objetos se subordinan a esta finalidad (lecho, baño, el agua misma), y las ropas no van más allá del realce de los cuerpos: si cubren es para descubrir (...) Desvestirse es un rito y no sólo un acto” (Gullón, 1980:136) En *El Rey Lear* los espacios de la intimidad son los espacios de la conjura, los espacios de la mentira y de la maquinación para conseguir el poder. Estos espacios están conforma-

dos por las distintas tramas que llevan a cabo las dos hijas mayores del rey para eliminarse la una a la otra. El eje de esta intimidad lo conforma Edmond que, como Goneril y Regan, está envenenado por su ansia de poder. Las dos hermanas hacen saber al hijo ilegítimo de Gloster no sólo sus planes políticos sino también sus aspiraciones amorosas hacia el joven. Edmond recibe toda esta información en la intimidad, a solas con alguna de las mujeres y, además, realiza su propia conspiración también en el más absoluto aislamiento. Nadie debe saber nada de lo que está tramando Edmond; todo debe hacerse de forma oculta, a escondidas, en la más estricta intimidad, donde se consuman tanto los amores –prohibidos o no– como las maquinaciones y los crímenes. El mismo Edmond declara: “De lo que me acusáis soy culpable, / y de más, mucho más; el tiempo lo descubrirá” (Shakespeare, 1999: 463). El tiempo, que todo lo dice, destapará las tramas: la de Edmond pero, también, la de Regan y Goneril; las tramas que se gestaron a puerta cerrada, en la más estricta y necesaria intimidad.

Los recintos de la intimidad en *Ran* son, sobre todo, utilizados por la bella y maquiavélica Kaede, que, en la película, funciona con un papel paralelo al personaje de Edmond. Ella se vale de estos espacios, cerrados a los oídos y a las miradas ajenas, para consumir su venganza y afianzar su poder y, además, en todo momento con una clara conciencia de lo que está haciendo. Pero el espacio de la intimidad para Kaede no es la consumación del acto sexual sino la consumación de la venganza. Cierra las puertas ceremoniosamente cuando se dispone a seducir a su cuñado; cierra las puertas cuando le cuenta su verdad; cierra las puertas cuando se dispone a la maquinación. Cierra las puertas para que todo quede en la intimidad –la intimidad entre Jiro y ella– pero esa intimidad no es la del cariño o el amor y, ni tan siquiera, de la pasión sexual. La entrega y la seducción es sólo un medio para otros fines que no se encuentran en el ámbito amoroso; la intimidad es necesaria para consumir su venganza, para que ésta se mantenga, de momento, en secreto y, por tanto, los fines eróticos sólo sirven para este cometido; la intimidad está, en *Ran*, a disposición del lugar de la maquinación y de la perfidia y no encaminado a la consumación del espacio amoroso. De hecho, todos los elementos secundarios (sobre todo, las ropas) se encuentran, también, a disposición de esta finalidad.

1.1.3. *El yo contrapuesto al otro*

El espacio del yo siempre está en relación con el tú o con él/ella. En *El Rey Lear* prácticamente cada personaje tiene su antagonista: las hermanas mayores frente a Cordelia; Edgar frente a Edmond; la ceguera del Conde de Gloster y la locura del propio rey frente a la clarividencia del bufón; Kent frente a Oswald... En *Ran*, el espacio del yo no existe si no es con el otro. Las figuras, en soledad o en grupo, se representan, en muchos casos, inmersos en una naturaleza poderosa en un movimiento que arrastra al individuo hacia derroteros desconocidos.

- *Soldados*. La tropa en *Ran*, como en *El Rey Lear*, es totalmente anónima, son meras marionetas de los diferentes dirigentes. Los distintos miembros que conforman cada uno de los ejércitos no tienen rostro, no tienen nombre, nunca se representan de manera diferenciada, solitaria; siempre se encuentran en su papel de “masa humana”. Su importancia estriba en esto, en configurar un grupo, no en su individualidad. Pero si bien, el individuo diferenciado no reviste importancia; el grupo, la unión, la masa adquiere un papel bastante importante en la película, en *Ran*. Ellos son los números, la carne, los gritos que conforman las distintas batallas. Ellos son “el haber”, la representación del poder de cada uno de los miembros de la casa de los Ichimonji (también en el caso de los señores Ayabé y Fujimaki) y como factor de riqueza y de poder, el grupo –en su acepción unitaria de grupo– tiene que diferenciarse, no puede confundirse con otro. Esta diferenciación aparece en la película mostrada a través de las pequeñas banderas que cada soldado porta en su espalda. Son esas banderas; no son hombres; son de Jiro si llevan el estandarte rojo; de Hidetora el azul y amarillo; de Taro el amarillo solo; de Saburo si el azul; de Ayabé si el negro y de Fujimaki el blanco. Pertenecen a una casa, a una bandera, a un color y por esa casa, por esa bandera, por ese color, deben vivir y morir. Nada importa su condición de hombres individualizados.
- *Edgard/Tsurumaru*. Tsurumaru, el hermano pequeño de Sué, esposa del segundo de los Ichimonji, ha sido reducido por Hidetora a una representación meramente de muñeco. Lo mismo sucede en *El Rey Lear* con Edgar, el primogénito de Gloster, al que corresponde legítimamente la herencia y el título, pero que ha sido despojado (mediante la mentira y el engaño) no sólo de su condición

relevante y preeminente en la escala sucesoria de la familia, sino también de su propia dignidad, tanto nobiliaria como propiamente humana. En la maquinación llevada a cabo por su hermano, el joven se ve arrastrado a la mendicidad, a la locura, a la desnudez. Y es esa desnudez la que convierte a Edgar en un muñeco, en un monigote, en una marioneta. No es un hombre puesto que no es capaz de defender sus propios intereses, su propia vida, su propia dignidad, su propia y auténtica verdad frente a la calumnia y la mentira; pierde su esencia humana porque se deja arrastrar hasta la más lamentable de las condiciones sin hacer valer su condición; porque se despersonaliza de tal manera que se convierte en un guiñapo.

Por su parte, Tsurumaru sufre el mismo proceso que Edgar. Ha sido despojado de su condición de hombre y esto se muestra en su físico. Hidetora mandó cegar al muchacho, cuando todavía era un niño, a cambio de la vida. Impedido para poder realizar cualquier actividad, vive –olvidado por todos– de la caridad de su hermana y sólo le hace compañía el sonido de una flauta. Tsurumaru se ha negado a sí mismo de una manera tal que casi ha dejado de ser una persona diferenciada para convertirse, como en el caso de Edgar, en una especie de monigote; los cabellos sobre el rostro, lo rebajan a la condición de máscara, de muñeco y, tanto su pasividad como su forma de vestir y de comportarse, le conducen a una indefinición sexual. Casi no es una persona –no se sabe si es hombre o mujer–, no se le puede ver el rostro, no hace nada, no ve y apenas recuerda su vida anterior de niño; está emplazado en la negación más absoluta. Su hogar fue reducido a cenizas pero ni tan siquiera puede refugiarse en la religión porque el atropello cometido contra él fue mucho más profundo; se le privó de la vista, se le privó del sentido más elemental para comprender el mundo. Hidetora, como Edmond con su hermano, ha conducido al muchacho a ese lugar: un emplazamiento tan atroz que casi lo ha despojado de su condición de humano.

La música, las notas que Tsurumaru deja escapar de una flauta, sumerge al patriarca de los Ichimonji en la verdad de los hechos. Está loco pero recuerda y comprende su vida pasada. Se da cuenta no sólo de su espacio actual sino de su horrible emplazamiento anterior: el de un hombre sanguinario. Kyoami nos da la respuesta a este nuevo lugar de Hidetora: “loco pero reconoce sus crímenes”. La bajada al infierno ha convertido a Hidetora en un ser

humano con sentimientos, en un ser humano auténtico. La verdad del otro, de Tsurumaru, le hace comprender su propia verdad. Esta afirmación se hace más patente, se corrobora, un poco más tarde, cuando el anciano sale huyendo de sus propios recuerdos y se refugia en las ruinas del castillo de Sué y Tsurumaru. Hace frío y viento, el cielo amenaza tormenta, es de noche. Hidetora está delante de un muro y ante ese muro (símbolo del emplazamiento pasado de negación e incompreensión) dilucida la verdad: “Estoy en el infierno (...) en el abismo más profundo del infierno”. Como Ulises, ha tenido que bajar al averno para saber la verdad. La verdad sólo se puede aprehender si se desciende al interior más profundo de uno mismo. Este es el emplazamiento del conocimiento; del conocimiento que sólo se produce tras duras pruebas.

- *Cornwall/Sué*. En la película, Sué representa un papel similar al de su hermano, Tsurumaru. Su hogar ha sido incendiado, reducido a cenizas, su familia asesinada. Su espacio ha desaparecido y, ante esta situación, sólo le queda el recurso de la religión. El refugio en la voluntad de un ser superior, de un ser que se encuentra en lo más profundo de la naturaleza y que rige nuestros destinos. A Sué apenas se le ve el rostro y su figura, frágil, sencilla y delicada, siempre aparece recortada en una naturaleza magnífica e imponente. Es una mera intermediaria entre el corazón de Buda y de los hombres. Sus palabras nos colocan en el lugar de la aceptación y del entendimiento (“Todo está en el corazón de Buda”, nos dice). Pero para acatar los designios de la divinidad, Sué necesita negarse a ella misma. Es la negación de su persona, de su pasado, del lugar que le corresponde, de sus deseos y de su vida. Esta negación es llevada a cabo porque Sué cree que es éste su espacio, que es éste el emplazamiento que lo divino, lo sagrado, lo que está más allá del espacio mundano y terrenal, le ha reservado para que gaste su vida, para que viva su tiempo. Mientras que Sué tiene una representación interesante en *Ran*, su paralelo en *El Rey Lear*, el Duque de Cornwall, está más desdibujado en el texto teatral, aunque su función es la misma que la realizada por Sué. Acepta lo que le viene, no se rebela, no lucha, no pelea y esto es dicho por su propia esposa, Goneril: “...Yo tengo que hacer / un cambio de armas y dejar la rueda / en manos de mi esposo...” (Shakespeare, 1999: 428). Como Sué, Cornwall paga su falta de decisión, coraje y arrojo con su propia vida.

1.1.4. *El descendimiento: la búsqueda de la verdad como pérdida*

Pero quizá el tema más interesante, tanto en la obra teatral como en la película, sea el espacio como búsqueda de la verdad; una búsqueda que es protagonizada por Lear/Hidetora, por un Lear/Hidetora perdido, abandonado por sus hijos, solo y des-emplazado de su espacio de poder. Analicemos primero la película. En *Ran* el comienzo del descendimiento va a estar marcado por unos hitos que, a modo de balizas, van señalando, van apuntando, van anticipando esa bajada a los infiernos. Nos topamos con esa primera baliza, encargada de anticiparnos el descendimiento, y que funciona a modo de nuevo emplazamiento, cuando Kaede, la esposa de Taro, el primogénito, se dispone a ocupar el primer castillo. La familia de Kaede fue asesinada por orden del propio Hidetora y esa fortaleza que ella y su séquito, ceremoniosamente, se prestan a ocupar ahora, por mandato expreso de su suegro, era la misma casa de su clan; era “su casa”, su emplazamiento primigenio; su espacio original. Este concepto de legitimación de ese espacio particular, de ese emplazamiento, es lo que va a condicionar todo el comportamiento posterior de Kaede. Ella se considera la señora y la dueña del castillo. El castillo es el emplazamiento de su familia. Nada más entrar hace que el séquito de la favorita del patriarca se aparte a su paso. Sus palabras son claras y contundentes: “Ahora soy yo la señora del castillo”. Ya no se moverá de este lugar y además se lo hará saber a su suegro, el cual, antes de que su hijo le pida que le firme el documento de obediencia, le pregunta “¿Acaso debo sentarme más abajo que vos? ¿Acaso no sabéis quién soy yo?” y la respuesta de la Kaede ya emplazada –tanto en el lugar como en el tiempo– en el poder no vacila al contestar: “Sois el honorable padre de mi marido”. Hidetora ya no es el jefe; es, simplemente, el padre del jefe y no le corresponde compartir el poder con el jefe. Ese es el emplazamiento de Kaede que ha subido hacia el espacio de poder, donde puede consumir la satisfacción de su venganza. Hidetora, por su parte, ha bajado un peldaño; ha comenzado a descender la escalera que le va a conducir al infierno, ya se encuentra *des-emplazado* del poder. Nos encontramos ante la primera significación según el eje de verticalidad: arriba, el poder –Kaede–; abajo, el abandono y la incompreensión –Hidetora– Kaede, más tarde, no dudará, incluso, en verbalizar sus verdaderas intenciones con respecto a la casa; con respecto a lo que ella considera su verdadero emplazamiento. Cuando es asesinado su marido y seduce al cuñado le confesará a éste: “Os voy a decir mis verdaderos pensamientos (...) era el castillo de mi padre y no quiero

marcharme...”. Estas palabras las expresa en un recinto de la intimidad; pero la intimidad, tal como dijimos más arriba, no es buscada para la consumación del amor o del erotismo sino para la persecución de una venganza.

Para Hidetora, el siguiente peldaño en su bajada se lo va a ofrecer su otra nuera, Sué, y esta vez, con un matiz bien distinto. Veamos, una vez que ha abandonado la primera fortaleza, puesto que al patriarca le parece que las condiciones que le imponen su hijo y su nuera son inaceptables para su rango, se dirige al castillo de su segundo hijo, Jiro, con el deseo de que éste le acoja tanto al él como a su séquito. Allí se encuentra con Sué, cuya familia también mandó asesinar Hidetora, pero ésta, al contrario que Kaede, se ha refugiado en la religión para soportar el dolor y la soledad. Su casa, también al contrario que la de Kaede, ya no existe; fue reducida a ruinas y cenizas. Ya sabemos que Sué no tiene lugar, no tiene un emplazamiento propio y es por eso por lo que se refugia en la contemplación de la naturaleza de la cual se siente parte. Hidetora para Sué no es el asesino de su familia, no es el padre de su marido, no es un señor poderoso; Hidetora, simplemente, es una criatura de Dios como otra cualquiera y, como cualquier criatura humana y no divina, se encuentra expuesta a los caprichos de una entidad superior, de un ser divino. Para Sué, “todo está en el corazón de Buda” y, por tanto, nada existe fuera de Buda, de la naturaleza creada por Dios. Todos somos seres indefensos, incluido Hidetora, y así se lo hace saber a su suegro, al otrora poderoso señor Ichimonji, al asesino de su familia.

Estos son los escalones sutiles que anticipan la bajada; el próximo será mucho más claro, más patente y se representa por una puerta cerrada. El séquito de Hidetora no podrá acceder al segundo castillo puesto que las tropas de su hijo se lo impedirán. Lo mismo que Regan en *El Rey Lear*, Jiro exigirá a su padre que se pliegue a los deseos de su hermano mayor y que pida perdón. El perdón sería el reconocimiento de la equivocación pero, tanto Hidetora como Lear, se creen emplazados en la verdad de sus actos, en la legitimación de sus peticiones. En *Ran* el estandarte de los Ichimonji se queda tras la puerta de la muralla del segundo castillo, no puede acceder al interior del recinto; la unidad y la perfección que simboliza la bandera, tal como estudiaremos al final, se queda a la intemperie, a la deriva; es abandonada en medio de una naturaleza vacía que sólo anuncia un futuro incierto. Cuando Jiro le declara a Hidetora, tanto sus intenciones como las de su hermano, ambos –padre e hijo– se encuentran delante de un muro. Estamos, de nuevo,

ante la significación presentada según el eje de la horizontalidad: detrás el muro –el emplazamiento de la maquinación y la perfidia– y delante, el diálogo de los dos hombres, por el que el anciano comprende las intenciones de sus hijos. En definitiva, delante se encuentra el emplazamiento de la verdad, de la comprensión de los hechos. Hidetora se encuentra ante la soledad y ante el abandono de sus vástagos: “únicamente los pájaros y las bestias salvajes se bastan a sí mismos”, es la única frase que pronuncia Hidetora para situarse en su nuevo emplazamiento.

La escena inmediata también se presenta en este eje de significación horizontal. Esta vez simbolizada en una pesada puerta, la puerta es el principio del fin. Cuando traspasa la puerta, Hidetora ha consumado, ha consumido, ha gastado, su emplazamiento de señor feudal y lo que le espera es el emplazamiento del loco abandonado por su propia proge-nie: “Abrid la puerta. No es para que ellos puedan entrar sino para que yo pueda salir”, le grita a la tropa de su hijo. De nuevo, la significación en horizontal: la puerta se ha cerrado, ésta es el pasado, el espacio de poder ocupado por el patriarca de los Ichimonji –un espacio que ya no le pertenece, que se ha cerrado, para siempre, para él–. Hidetora está delante de esa puerta símbolo del pasado y, delante de ella, comienza a tambalearse todo su mundo; se encuentra ahora, en definitiva, en el emplazamiento de un futuro totalmente incierto. La significación se ha realizado mediante la conjunción de imágenes con una fuerte carga simbólica y apenas unas cuantas frases pronunciadas en un tono colérico por parte de Hidetora.

Este sentido según el eje de la horizontalidad se realiza en *El Rey Lear* con un largo parlamento, casi un aria, por parte del monarca. Todo el simbolismo de la película (el muro, la puerta, el estandarte escamoteado al recinto protector...) se concentra en el largo monólogo de Lear, monólogo porque ya nadie lo escucha si no es la tormenta que interrumpe su discurso, si no es la naturaleza que se hace eco de su tragedia. Son las palabras las que nos introducen en la patética situación del personaje, en su nuevo emplazamiento: el del solitario enloquecido rodeado por un medio hostil que se alza contra el hombre. Encontramos el monólogo en la página 398 de la edición que venimos utilizando.

“¡No discutáis la “necesidad”!. El mendigo
 más pobre posee algo superfluo.
 Si no dais a la naturaleza
 más de lo necesario, la vida humana no vale
 menos que la de la bestia. Tú eres una dama:

si abrigarse fuera ir engalanado,
 no te harían falta esas galas que llevas,
 pues apenas te abrigan. En cuanto a la necesidad,
 ¡dadme, cielos, la paciencia necesaria!
 Aquí me veis, dioses; un pobre anciano,
 cargado de años y penas, mísero en ambos.
 Si sois vosotros los que indisponéis
 a estas hijas con su padre, no hagáis de mí
 el necio que todo lo soporta mansamente;
 infundidme noble cólera y no dejéis
 que esas armas de mujer, las lágrimas,
 deshonren mi hombría. No, brujas, desalmadas;
 tomaré tal venganza de vosotras
 que el mundo entero... Lo haré... No sé aún
 qué va a ser, mas será el terror de la tierra.
 Creéis que lloraré. No, no voy a llorar.
 Me sobran motivos;
 Frigor de tormenta
 pero este corazón saltará en mil pedazos
 antes de que lllore.- ¡Ah, bufón, voy a enloquecer!

En Shakespeare, la imagen del muro sobre la que se superpone la clarividencia de las maquinaciones filiales es una sola palabra: "necesidad". Se ha discutido por esa sola palabra, y esa palabra es la que Lear defiende. Lo que sus hijas pretenden arrebatarle (la conveniencia o no de un séquito numeroso) es para el monarca su valor pertinente, el tener o no tener esa corte es la que le hace ser rey; si se la arrebatan, entonces, ha perdido su espacio anterior: el emplazamiento del poder, el del supremo mandatario. Su nuevo espacio es, como en el caso de Hidetora, también dilucidado por el anciano: viejo, miserable, solo, pobre y con un futuro desconocido. El nuevo emplazamiento de los dos héroes es el mismo: la naturaleza incierta que propicia el encuentro con uno mismo, pero para eso hay que descender aún más. Estamos en el principio del descendimiento.

Volvamos a la película. El peldaño final espera a Hidetora en el tercer castillo donde intenta un último refugio. Cuando llega a esta fortaleza, abandonada por su hijo Saburo, con su séquito de viejos samuráis y el harén indefenso, toda la construcción está cubierta por una espesa niebla; de nuevo, el emplazamiento de la incertidumbre (de algo que está al otro lado, pero que no es posible verse), simbolizado en esa niebla que no transparenta lo que hay detrás, ni delante, ni alrededor

del héroe. La significación de incertidumbre materializada en la niebla adelanta los peldaños del Hidetora, puesto que, una vez que se ha consumado la batalla, que se ha consumado el nuevo emplazamiento, Hidetora desciende desde lo más alto hacia lo más bajo.

Nos encontramos con la segunda significación según el eje vertical. Arriba estaría el emplazamiento de lo positivo, del amor, del poder; lo que está arriba está cerca del sol y del cielo –Dios está en las alturas– Abajo se encuentra la abyección, el abandono, la oscuridad, la soledad; abajo se emplaza el infierno. Hidetora baja las escaleras del tercer castillo; ya está loco, está debajo de la razón; ya está solo y abandonado, está debajo del espacio del poder. Está en un nuevo emplazamiento: abajo, muy abajo, y ese nuevo emplazamiento, tal como señalamos al principio, “impone la caracterización (...) sugiere la conducta” (Gullón, 1980:57). La conducta ahora será bien distinta, porque, entre otras cosas, está emplazado en un nuevo tiempo y en un nuevo lugar (el de total abandono, el de un mendigo); ambos totalmente desconocidos para Hidetora, imposibles e inimaginables cuando habitaba el emplazamiento primigenio (el del mando más absoluto). Hidetora, patriarca de los Ichimonji, se encuentra ahora en el espacio de la dispersión. Sus vástagos, encargados de la continuación del clan, han desmembrado lo que estaba unido. En *Ran*, el infierno se representa por medio de imágenes estremecedoras vinculadas a imponentes espacios naturales donde las figuras humanas apenas son pequeños puntos en medio de un decorado tremendamente hostil. Kyoami, el bufón, describe perfectamente el nuevo emplazamiento: “El cielo está lejos pero el infierno no tanto”.

El infierno en *Ran* y en *El Rey Lear* tiene forma de cabaña: los otrora poderosos señores que habitaron castillos y palacios sólo tienen ahora para refugiarse de una naturaleza poco favorecedora (oscuridad, viento, frío, lluvia, tormenta...) una humilde cabaña que, además, ni tan siquiera les pertenece. Llegan a ella mendigando hospitalidad. En *Ran* las respuestas al nuevo emplazamiento (el del hundimiento, el de la bajada) la da el bufón, Kyoami: “En este mundo loco, volverse loco es estar cuerdo”. Para el muchacho la única manera de dilucidar la verdad de una realidad cruel es pasar al otro lado, emplazarse en el otro bando, para, desde allí, poder ver con claridad lo que está pasando. “No podemos escapar de a/de nuestro emplazamiento. Y sólo cabe la objeción de la marginalidad (que es otro modo muy cualificado de emplazamiento) o la sumisión de la locura o del suicidio, única manera radical de desemplazarnos, de anular el tiempo y el espacio que nos emplazan a través de la muerte” (Vázquez Medel, 2000: 127). Hidetora ha esca-

pado de su emplazamiento mediante la locura, Lear ha escapado de su emplazamiento, también, mediante la locura. Para conocer la verdad han tenido que entrar en ese otro lado de las cosas, de los hechos, de las razones de las personas. Si en *Ran*, “volverse loco es estar cuerdo”, en *El Rey Lear*, la locura es la asunción de un destino, el dejarse llevar a los elementos, el salir de sí y asumir la vida y sus avatares tal como se presenten, llegando a ser una suerte de sometimiento religioso: “Bufón [Canta] / Quien tiene poco juicio y sensatez, / do, re, mi, do, hay viento y lloverá, / a su destino se ha de someter, / pues un día y otro lloverá” (Shakespeare, 1999: 404).

El nuevo emplazamiento es para los dos ancianos la locura; el nuevo emplazamiento es no poder controlar absolutamente nada. El nuevo emplazamiento es para Lear e Hidetora una humilde cabaña; el nuevo emplazamiento es la pobreza más extrema. El nuevo emplazamiento es la soledad que propicia el encuentro con uno mismo. Mientras que para Hidetora ese encuentro consigo mismo se presenta en forma de remordimientos, para Lear será totalmente distinto, será el sentimiento de la absoluta pena.

1.1.5. Teatro y danzas de la muerte

Tanto en *El Rey Lear* como en *Ran* es el bufón quien, de manera individualizada, realiza las auténticas danzas de la muerte. En la película, estas danzas se inscriben en la escena primera –con los invitados de Hidetora–; luego, ante Hidetora solo para hacerle ver de una manera cómica, pero especialmente lúcida, cual va a ser el destino del anciano; y sobre todo, en la escena de la pelea de golfos –entre varios miembros borrachos del séquito de Hidetora y la guardia de Taro– en el primer castillo, cuando divierte a la tropa. Esta danza de la muerte se va diluyendo, se va convirtiendo en unos compases mucho más suaves y lentos y, conforme avanza el descendimiento de Hidetora, va tomando el cariz de un auténtico asomarse al pozo de la verdad.

Por su parte, en el texto teatral la danza es interpretada por el bufón antes y durante el destierro del Rey. Es el supuestamente loco –de hecho, en inglés bufón tiene la misma acepción que loco, “fool”– el que “baila” alrededor del rey, contándole su verdad, la verdad de lo que van a hacer las hijas –antes de que se consume la traición– y la auténtica verdad de lo que le sucede a Lear, una vez que ha sido desterrado. La “danza” que describe esta realidad está realizada, por parte del bufón

de *El Rey Lear*, con un abundante uso de la metáfora, del lenguaje figurado y del doble sentido. Volvemos, de nuevo, al concepto de plurisignificación de todo texto literario, que en la obra de Shakespeare actúa, unas veces, a la manera de coro, y otras, tomando la forma de contrapunto, cuando no y, en repetidas ocasiones, revistiéndose de estas dos características a la vez: “Bufón.- La verdad es el perro que se manda a la perrera. Se le sacude en la calle, mientras que la señora perra se la deja junto al fuego apestando” (Shakespeare, 1999: 360)

1.1.6. Espacios míticos y metafóricos

Para el análisis de estos lugares nos centraremos, sobre todo y especialmente, en las escenas de la película puesto que es en el film donde se desarrollan estos espacios con mayor relevancia y claridad. Aunque en *El Rey Lear* también se intuyen estos emplazamientos, Kurosawa, en *Ran*, ha realizado un auténtico despliegue de estos recursos; despliegues que, por otra parte, son utilizados con frecuencia en sus películas. Pasamos a detallarlos.

- *Los significados de los estandartes.* Si, como veremos con mayor detenimiento más adelante, la unidad, la perfección, estaba representada por la conjunción del sol y la luna, por la conjunción de los principios femeninos y masculinos; los hijos de Hidetora acaban con esa unidad. Acaban con esa unidad, no sólo mediante la guerra, sino también en un imaginario simbólico mucho más sutil. Si el estandarte de Hidetora, ahora perdido, lo constituía la representación del sol y la luna, la representación simbólica de la totalidad del universo, de la unidad; su hijo mayor, Taro, sólo se hace representar por uno de los símbolos –el sol–, mientras que el segundo, Jiro, enarbola la imagen de la luna. Uno de los hermanos posee el elemento masculino, Taro, el mayor; mientras que Jiro, sólo tiene el femenino, lo negativo, la oscuridad, las tinieblas a las que ha precipitado, incitado por Kaede, a toda su familia. La perfección de la naturaleza se ha roto; los estandartes están divididos y, además, Caín ha matado a Abel. La última esperanza de recomposición de la unidad perdida recae, en *Ran*, en la figura de Saburo, pero su insignia, también, nos introduce en este nuevo emplazamiento de caos: es un círculo, símbolo de la perfección matemática, pero a esta figura le falta una parte. Es como si se hubiera amputado el espacio y el tiempo que necesita para consu-

mar la salvación de su familia, de su territorio y de sus posesiones y, de paso, de él mismo.

- *Las flechas*. Por otra parte, Hidetora, al inicio de la película, enarbolaba un haz de flechas como símbolo de la unidad. Si las flechas permanecen juntas, es imposible que alguien las rompa. El propio Saburo se encarga de demostrar a su padre que, forzándolas, esta supuesta unidad no es tal. Las flechas, en el imaginario simbólico, se erigen en representación de lo fálico, de lo masculino y, por tanto, de todos los caracteres tradicionalmente asimilados al varón –fuerza, fortaleza, decisión...– Las flechas son, para Hidetora, la materialización de todas las virtudes de un guerrero, virtudes que llegan a convertirse en dogma inamovible si forman parte de una colectividad que camina en el mismo sentido. Pero esa unidad que se sustenta en el apoyo mutuo –representada por las masculinas flechas– es puesta en entredicho muy pronto, puesto que el menor de los hermanos demuestra que también la masculinidad puede forzarse y romperse.

1.1.7. *El no lugar según Augé*

Una categoría no tenida en cuenta por Ricardo Gullón y expuesta con bastante éxito por parte de Marc Augé, sería el concepto de no-lugar. Si el no-lugar para el estudioso francés lo constituyen todos esos espacios de paso donde el ser humano “sabe” que se encuentra provisionalmente; podríamos decir que, en la pos-modernidad impuesta en los albores del siglo XXI, el no-lugar podría extenderse a todos aquellos espacios que el ser humano entiende como no suyos, como no propios, como los lugares que no le pertenecen y que nunca le pertenecerán. Elevaríamos, entonces, la concepción del no-lugar a una categoría mucho más amplia, más extensa; en definitiva, la elevaríamos a un concepto no limitado por fronteras “físicas” sino por fronteras “psicológicas”. Un no-lugar sería aquel espacio que el individuo en cuestión sintiera como ajeno a él/ella, e independientemente de la pertenencia o propiedad del mismo.

En *El Rey Lear*, como en *Ran*, los no-lugares serían esos sucesivos espacios que Lear e Hidetora recorren buscando su “sitio”, su lugar en el mundo, su emplazamiento, una vez que han perdido, y que saben que han perdido, sus emplazamientos primigenios –el del poder– En *Ran*, el patriarca de los Ichimonji se ve abocado a la soledad, al refugio

en una cabaña donde vive un muchacho que ha sido torturado bajo sus órdenes, al amparo precario entre unas ruinas de lo que antaño fue un castillo –una construcción que él mismo mandó destruir– El campo solitario, la cabaña humilde, los desolados restos de una construcción poderosa son espacios en sí, pero en *Ran* son no-lugares dilucidados por el alma de Hidetora. El anciano ya sabe que no tiene sitio, que ha perdido su emplazamiento, que le han robado su espacio, que ya nada le queda si no son esos no-lugares y es así como entiende esta nueva situación. Estos no-lugares están muy cerca del infierno, del averno al que el héroe ha descendido buscando, sin desearlo y llevado por otras circunstancias, su verdad más íntima. Lo más duro de la comprensión de esa verdad es la de hacer patente el verdadero carácter de sus acciones pasadas y es, quizá, esto lo que más atormenta al viejo samurai: el hacer suyo su propia crueldad.

Hidetora sabe que no tiene espacio, que vive en un no-lugar y, por ello, reconoce que lo único que le queda es la muerte física. Del no-lugar de un individuo sin emplazamiento se pasa al lugar de la muerte, de la tumba; a la posición yacente en la que lo encuentra su hijo Saburo y su servidor Tango. Cuando se sabe muerto –y para el patriarca de los Ichimonji estar muerto es haber perdido su emplazamiento de poder– adopta la posición de un difunto; ocupa el espacio de quien no pertenece a los vivos. (“Estoy en otro mundo (...) dejadme. Es que queréis arrancarme de la tumba”) Pero su hijo y su fiel servidor intentan que comprenda su nuevo espacio sin que se anule de esa manera y, para ello, obligan al anciano a que dirija su mirada a otro lugar, a otro lugar fuera de él pero revestido de la misma esencia psicológica. Tango le dice a Hidetora: “...mírale en los ojos [de Saburo]. Encuentra la verdad en su corazón”. Hemos cambiado el espacio, hemos pasado del no-lugar psicológico a todos-los-lugares espirituales; un espacio en el que reside, nada más y nada menos, que la verdad. Pero ésta será la verdad de Saburo; sólo la verdad del menor de los Ichimonji; una verdad que su padre hace suya buscando, de nuevo, otro espacio en el que “emplazarse”, otro espacio distinto a ese infierno de olvido al que ha descendido.

En *El Rey Lear* sucede un tanto de lo mismo. El anciano monarca se ve expulsado de sus propiedades y comienza su vagabundeo bajo el fragor de una tormenta. Ha perdido su emplazamiento y se ve abocado a errar por distintos no-lugares. Cuando reconoce a su hija Cordelia, en su desesperación, acepta, incluso la cárcel. Para Lear cualquier lugar puede ser bueno si allí hay un poco de amor, de comprensión, de grati-

tud filial. Se encuentra emplazado en el más absoluto de los no-lugares: “...Ven, vamos a la cárcel. / Cantaremos como pájaros en jaula. / Si me pides la bendición, me pondré de rodillas /pidiéndote perdón. Viviremos así...” (Shakespeare, 1999: 456).

1.2. Estudio del contrapunto y de las diversas acciones ocurridas al mismo tiempo en distintos topoi

Ran, a pesar de su fuerte e ineludible temporalidad, es una película eminentemente espacial tal como estamos viendo. Los planos congelados y la importante carga de significación de los sucesivos emplazamientos así lo confirman. Una de las características de la película, que inciden en esa preeminencia de los lugares sobre el tiempo de la narración, es la recurrencia frecuente del contrapunto –del uso de distintas acciones ocurridas al mismo tiempo en distintos lugares– Para no extender demasiado este trabajo, enumeraremos tan sólo alguna de ellas. Así, mientras se sucede el drama del reconocimiento de Saburo y de los sucesos recientes por parte de Hidetora, en la llanura se prepara una nueva batalla –esta vez a campo abierto y entre las tropas de Jiro y de Saburo–, al mismo tiempo que, en la cabaña, donde el patriarca de los Ichimonji se refugió la noche anterior, se representa el cruel asesinato de Sué, ordenado por su cuñada Kaede –con el fin de ocupar el emplazamiento de la legítima esposa de Jiro– Al final de la película se nos dice que, además, mientras que se sucedían estas pequeñas tragedias, una tragedia de mayor destrucción se estaba preparando: el ejército de Ayabé, a hurtadillas, se dirige al primer castillo con la finalidad última de hacerse con él.

También al final de la cinta se precipitan los acontecimientos condensados en un mismo tiempo, pero expuestos en distintos lugares. Mientras se produce el inesperado ataque al primer castillo, Kurogane acaba con la vida de Kaede al tiempo que Tsurumaru –muy lejos de allí– se asoma al borde de un precipicio un poco antes de que el icono de Buda, regalado por su hermana, se precipite en el vacío. Si bien, son distintos los lugares, son distintas las acciones ocurridas al mismo tiempo, la simbología utilizada para todos ellos es la misma. De forma recurrente, el recurso de la niebla nos introduce en la incertidumbre del nuevo emplazamiento generado y los grandes espacios desérticos, en los que el horizonte casi no puede verse, contribuyen a generar en el lector-espectador esa sensación, esa lectura de un nuevo lugar aún por

nacer y totalmente desconocido; un nuevo orden por inventar. El caos, la sangre derramada, crea un nuevo espacio que no podemos intuir.

Lo mismo sucede en *El Rey Lear*, característica que, por otra parte, es bastante usual y frecuente en el teatro isabelino. En el texto se suceden, en esencia, dos tramas bien distintas, aunque unidas de forma temática: por un lado, la tragedia del rey y la maquinación de sus hijas mayores y, por el otro, el engaño de Edmond. Aunque, tanto la representación como la lectura del guión, siempre debe hacerse de una forma lineal (una escena tras otra, un acto tras otro) en el desarrollo de la historia, del drama, se expresan o se adivinan esos acontecimientos que están sucediendo al mismo tiempo en distintos espacios. Mientras que, por ejemplo, Lear vaga entre la tormenta; Edgar huye de la supuesta ira de su padre y las hijas del rey aprovechan este tiempo para urdir sus respectivas intrigas –en distintos espacios, pero al mismo tiempo– junto a Edmond.

1.3. *El caos como fragmentación del discurso*

Y en relación con esto último tenemos el caos como fragmentación del discurso. Las sucesivas secuencias acaecidas en distintos lugares pero todas al mismo tiempo –secuencias que, por otra parte, nos remiten a hechos fundamentales para los personajes y protagonistas de la película puesto que, en la mayoría de ellos, les va, nada más y nada menos, que la vida– acentúan la espacialidad de este discurso. En *Ran*, además, la fragmentación es muy acusada, puesto que no se recurre al recurso de la elipsis y los distintos planos y secuencias se suceden unos a otros sin interrupción, utilizando, en definitiva, la técnica del resumen. Kurosawa, por otra parte y para conseguir este efecto, utilizó en el rodaje tres cámaras situadas en distintos puntos para filmar las mismas escenas. Estas escenas, posteriormente, en el proceso de montaje, fueron cuidadosamente seleccionadas y enlazadas sin interrupción, configurando esta lectura de la película. Con ello, el mismo Kurosawa ha reconocido que se propuso, en todo momento, acentuar el dramatismo y la intensidad simbólica de la película.

Por su parte, en *El Rey Lear*, el caos viene representado por esa multitud de escenas, de acontecimientos, de hechos, de intrigas, de conspiraciones fragmentadas y, en apariencia deshilvanadas e inconexas pero que al unirlas, al recomponerlas en sus distintos fragmentos, da lugar a la tragedia.

1.4. *La importancia de la descripción frente a la narración*

Esta característica espacial es, como en el caso de los lugares míticos y metafóricos que hemos tratado anteriormente y, tal como veremos a continuación en el apartado siguiente, especialmente notable en la película por su especial visualidad en la puesta en escena. Por tanto, pasamos a detallarla sólo en su relación con la película y obviamos el discurso textual de *El Rey Lear*, puesto que se presenta de una forma menos latente.

Ya hemos visto que, ni tan siquiera en una lectura superficial, en *Ran* se coloca el énfasis en la narración en detrimento de la descripción. De hecho, el *tempus* de la narración se sucede a un ritmo muy lento ayudado por planos congelados en un espacio en los que la significación se produce en un profundo nivel simbólico. El tiempo se detiene para acentuar el drama de los protagonistas y es ese tiempo detenido el que se dota de significación, de lenguaje propio, aunque el lenguaje sea el mismo silencio. Un ejemplo de esto último sería el vacío –correlato del silencio– que rodea a todos los castillos. Más bien que vacío, podríamos denominarlos desiertos: paisajes que se nos antojan fuera de la superficie terrestre y tan ajenos a nuestro planeta por su extrema sencillez y soledad, por la textura y el colorido de los mismos, que de inmediato se asocian como pertenecientes a un espacio interior; al lugar del espíritu donde se produce la duda y el miedo. Cuando hay un elemento natural –la hierba, por ejemplo– éste también está representado de forma poco convencional, de tal manera que nos hace preguntarnos sobre el significado, sobre la lectura profunda, simbólica, de la imagen que se nos representa en la pantalla. Todo ello, por supuesto, son elementos puramente descriptivos que acentúan la temporalidad del discurso que estamos estudiando.

1.5. *El detallismo descriptivo*

Para el análisis de esta característica, nos detendremos en la escena inaugural, tanto de la película como del texto teatral, por la importancia significativa con la que se reviste la misma. En el *El Rey Lear* shakesperiano, el reparto de los bienes se realiza sin más explicación; el rey lo había decidido y lo anuncia, así, entre sus hijas y sus yernos. No hay ningún detonante de la decisión, más bien, parece como si estos hubieran sido los planes del monarca durante mucho tiempo y lo que

pretende es “evitar futuras disecciones” (Shakespeare, 1999: 335). Lear se nos presenta sin pasado, se nos aparece en ese “ahora” en el que hace público su testamento en vida, pero no sabemos nada (de amores, conquistas, guerras, problemas con los súbditos) de su biografía anterior al acto de la partición de su territorio. Es, en este sentido, un personaje plano, un personaje que comienza con ese parlamento, con la división de su reino entre sus tres hijas que, además, quiere hacerlo en base al amor que éstas le profesan, por lo menos el declarado: “...cuál de vosotras / diré que me ama más, para que mi largueza / se prodigue con aquélla cuyo afecto / rivalice con sus méritos”. (Shakespeare, 1999: 335) Realiza una pregunta y espera una respuesta de sus hijas. La decisión del testamento se hace, además, en privado; sólo asisten las herederas, sus yernos y, el que suponemos su mano derecha, el duque de Kent. El rey hace lo que cree que debe hacer, lo que es su obligación y no se mueve embargado por remordimientos o malos presagios, tal como sucede en la película *Ran*.

En *Ran* esta escena se realiza con un despliegue de mayor simbolismo. Detengámonos en la imagen que presagia la escena. El señor Ichimonji ha organizado una cacería para sus súbditos, hijos y vecinos y tras ésta, todos se refugian en un recinto cerrado levantado para la ocasión. En el interior del mismo se reúne con sus hijos, su mano derecha, el bufón y los señores de Ayabé y Fujimaki que ofrecen la mano de sus hijas respectivas para el menor de los hermanos Ichimonji. Este recinto se encuentra enclavado en plena naturaleza y lo forma un cuadrado perfecto sin techo. En las telas que lo conforman aparece repetido el emblema de la casa de los Ichimonji. El escudo está formado por la unión del sol y la luna, que, en simbología, se entiende como la unión del principio femenino (la luna) y del principio masculino (el sol); como la unión de lo frío y lo oscuro (la luna) y de lo cálido y lo luminoso (el sol). La conjunción del sol y la luna, como el rey y la reina, el hermano y la hermana, el hombre y la mujer, es el símbolo de la totalidad, la unidad de la naturaleza, donde los contrarios no se niegan sino que se afirman en una continua sinergia. Tenemos, pues, que los Ichimonji y sus huéspedes se encuentran bajo el amparo del principio del todo, en un lugar elevado, y protegidos por la madre naturaleza, que, en esta escena de la película, aparece de manera apacible, dominada por un cielo claro. Más imágenes abundan en este sentido de unidad. Nos referimos a la conjunción en las mismas telas que conforman la carpa de los colores azul (negro) y oro (blanco), considerados en simbología, también, como la representación del *ying* y del *yang*, del hombre y

de la mujer, de lo positivo y de lo negativo, de la totalidad, cuando se representan juntos. Por otra parte, los personajes se encuentran resguardados por un cuadrado de lados iguales, representación de los cuatro puntos cardinales, del todo universal. Están emplazados (el lugar y sus símbolos, el tiempo y la naturaleza así nos lo revelan) en la seguridad, en la protección, en la unidad y en la perfección. Están a salvo... por poco tiempo. Inmediatamente deviene un extraño sueño al patriarca de la familia y los asuntos que se habían venido a tratar se aplazan para respetar la siesta del anciano. La decisión de la repartición de las tierras se toma tras el sueño, tras la pesadilla, más bien, en la que Hidetora Ichimonji ha presentado la soledad y el destierro que le espera. Aquí, al contrario que en *El Rey Lear*, conocemos el pasado del patriarca, un pasado protagonizado por cruentas y largas guerras con sus vecinos; un pasado manchado de sangre y dominado por las injusticias del más fuerte. Lo que Hidetora pretende es la continuidad de un reino que ha conquistado a fuego y espada de una manera sanguinaria y, además, acuciado por un fuerte remordimiento debido a los desmanes de su biografía pasada. La decisión de la partición de su señorío se realiza fuera del recinto de la carpa.

Hidetora está dentro del cuadrado y sale, perseguido por sus propios fantasmas oníricos, hacia el exterior, donde le esperan su séquito y sus invitados y es aquí, fuera del recinto protector, donde decide la división del reino. Es, más que un sueño, una premonición: se encontraba en un campo vacío donde no había nadie más. “Estaba solo, totalmente solo. Sentí un escalofrío que recorría mi cuerpo”. La naturaleza comienza a quejarse de las decisiones del hombre y el cielo apacible amenaza con una tormenta que se oye a lo lejos. Y es ya en esta escena donde nos encontramos el primer significado según el eje de horizontalidad. Veamos: el escudo, el emblema de los Ichimonji que simboliza la unidad, se encuentra detrás del anciano. Es en este emplazamiento donde y cuando el jefe del clan hace pública su decisión de división del reino. Detrás está la unidad, la perfección, lo masculino y lo femenino, lo positivo y lo negativo, lo frío y lo cálido representado en armonía; detrás está el pasado y delante está Hidetora Ichimonji con su decisión, con un futuro que él ni siquiera quiere reconocer que es, cuanto menos, incierto. Tenemos, por un lado, el emplazamiento del sueño, de las imágenes oníricas: “...son simbólicas en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados y manifiestos en ellas. Al descifrarlas se descifra el mecanismo de la imaginación” (Gullón, 1980:32) y, por el otro, la primera significación del eje de horizontalidad: el delante y el detrás.

Esta significación simbólica del “el detrás” y “el delante” se repetirá con insistencia a lo largo de toda la película. En la obra de Kurosawa, con bastante frecuencia se resuelve este discurso simbólico colocando un muro (representación del desconocimiento, del olvido o del engaño pasados) detrás de un personaje que, precisamente, en ese emplazamiento, en ese lugar y en ese tiempo, se da cuenta, analiza, entiende, recuerda, o hace suyo sus propios actos. Lo encontramos, por ejemplo, en el sueño cuarto, “El Túnel”, de su película *Los sueños*. Nos remitimos, de nuevo, a Ricardo Gullón, para explicar el significado simbólico de este emplazamiento del “detrás” y el delante”, tan repetido a lo largo de la película, tal como hemos mencionado en este estudio: “El espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante; el detrás constituido por la historia, que no es tan sólo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a paralela variación en el ser. Espacio en el que lo actual contiene lo pasado como presente operante y no sólo recordable, y lo futuro se incorpora al hoy no como anticipación imaginativa, sí como parte de la realidad” (Gullón, 1980:23).

Por otro lado, *Ran* nos remite a un universo simbólico bastante rico y extenso. Mientras que el séquito y los invitados de los Ichimonji llevan ropas con colores no diferenciados, los distintos miembros del clan ya se individualizan mediante el uso en sus atuendos de sus respectivos colores simbólicos. El anciano Hidetora viste de blanco, el no-color que contiene todos los colores; en él está la totalidad, la unión, como en su escudo. El mayor de los hijos, Taro, se arroja con el color amarillo (el color del sol, de la fuerza, del rey, del primogénito); mientras que Jiro, que ya se señala en su papel de Caín, el que mata a su hermano por envidia y por celos, deseando las posesiones del otro, se caracteriza con el color rojo –el color del fuego, de la guerra y de la sangre, que va a derramar en su carrera hacia la usurpación– El menor de todos, Saburo, se reviste de ropajes de color azul celeste, anunciando, desde un principio, sus sentimientos de espiritualidad elevada, en contraposición a los deseos de poder y a la doblez de sus hermanos.

Como en *El Rey Lear*, Saburo, queda desheredado y Tango, trasunto del duque de Kent, desterrado. Al igual que en la obra de Shakespeare, el señor Fujimaki, que asume el papel del Rey de Francia, acepta al menor de los Ichimonji como yerno. El matiz diferencial en esta primera escena entre *El Rey Lear* y *Ran* estriba en ese pasado –inexistente en el monarca británico y sangriento en el señor feudal japonés– puesto que, mientras que el primero hace lo que cree que debe hacer y sólo le pide

a sus hijas agradecimiento y amor; el segundo exige obediencia, respeto y además y esto es quizá lo más importante empieza a estar invadido por fuertes remordimientos; que le conducen a la decisión de desprenderse de sus territorios y de la gestión de los mismos.

1.6. *El espacio de la distancia como imposibilidad de entendimiento*

Tal como señala Ricardo Gullón, la distancia en el espacio puede entenderse como una imposibilidad de entendimiento entre los seres humanos; una imposibilidad de entendimiento que, tanto en *El Rey Lear* como en *Ran*, se hace patente en la escena final de la película. En la película, cuando Kyoami y Tango son apartados de la comitiva del patriarca Ichimonji por espetar al viejo Hidetora la verdad, la verdad ocurrida al anciano y que éste aún no ha dilucidado; el bufón, en su tremenda lucidez, nos dice “El cielo está lejos pero el infierno no tanto”, rodeado de una naturaleza inmensa; tan inmensa, tan elevada, que los personajes apenas son unos puntos débiles y lejanos. El cielo y la tierra –formada sólo por unas cuantas piedras de aspecto lunar– son de un color gris, y la toma de la escena se hace de tal manera que es difícil entrever una distinción en la línea del horizonte que divida el arriba y el abajo. Los humanos son representados como unos pequeños puntos perdidos en el espacio. Quien impone las reglas del juego es el espacio natural, la madre naturaleza, y los hombres, con sus grandes o pequeña cuitas, con sus miserias o posibles grandezas, apenas se representan como meros accidentes en un universo inmenso.

Casi todos los exteriores de la película están realizados a vista de pájaro, pero este carácter de distancia es subrayado, especialmente, en la escena final cuando el desastre y la destrucción se han consumado. El final es muy parecido con *El Rey Lear*: es el mundo de los hombres el que engendra la crueldad; no son los dioses ni la naturaleza; son los propios hombres los que se precipitan ellos mismos en su propio desastre. En la película, ese espacio de la crueldad humana está plasmado en un diálogo, el diálogo, que tal como indica Gullón, se constituye en un auténtico espacio. Es el de Tango y Kyoami: “[Kyoami] ¿Es que no hay Dios ni Buda en este mundo? Que me escuchen si existen. ¿Acaso se aburren tanto que tienen que ver a los hombres morir como gusanos? Santo Dios tan divertido es ver y oír los hombres llorar y gemir. [Tango]: Basta. No blasfemes. Por tanto y tanto daño que hacen los hombres es por lo que se derraman tantas lágrimas. No llores. No llores. No llores

Kyoami. Los humanos buscan el dolor y no la alegría”. Un tanto de lo mismo sucede en *El Rey Lear* cuando Kent, en la última escena, le pide a los que están presentes que “No le turbéis el alma. Dejad que se vaya. / No perdonará al que siga estirándole / en el potro de un mundo tan cruel”. (Shakespeare, 1999: 471).

Pero si hay una escena que simbolice la distancia espacial como imposibilidad de entendimiento, ésta es la última toma de *Ran*, la que permanece sobre la pantalla antes de los títulos de crédito. Asistimos a la soledad y a la pequeñez del más solo y del más pequeño de los personajes, del más débil y desvalido, Tsurumaru, perdido en medio de un paisaje desértico –que se nos antoja peligroso y desconocido, aunque ese paisaje lo constituyan las ruinas de lo que en otro tiempo fue su casa–. Es el lugar, el espacio del muchacho ciego; pero Tsurumaru, aunque lo reconoce como tal, como su verdadero lugar, su casa, su hogar; no sabe ni puede moverse en ese espacio, puesto que sus limitaciones físicas se lo impiden. La soledad, la crueldad y el egoísmo del hombre han llevado a que, ni tan siquiera, pueda desplazarse en su propio emplazamiento. Esta escena ha sido tomada desde la distancia y en el centro de la misma, al borde del precipicio, se erige la figura casi invisible y sin importancia de Tsurumaru. La distancia, la soledad, la pequeñez del muchacho simbolizan la imposibilidad manifiesta para alcanzar el mínimo entendimiento y concordia entre los hombres.

2. CONCLUSIONES

Los espacios, tanto en *El Rey Lear* como en *Ran*, tal como hemos visto, adquieren significados pertinentes, de tal manera que, su profunda simbología constituye parte integrante y fundamental de texto teatral y del discurso fílmico. Tenemos, por un lado, los lugares de Cornwall/Sué y Edgar/Tsurumaru, que no se reconocen en ningún lugar. Por otro, asistimos a la bajada al infierno –desde un emplazamiento de poder– de Lear/Hidetora. Y, por último, nos adentramos en el espacio de poder representado por Edmond/Kaede, del que no se moverán si no es para morir. Estos lugares, estas significaciones, están representadas, con mayor claridad, sobre todo, en la película, utilizando, por una parte, un eje vertical –abajo, el infierno y la soledad aunque, también, la verdad; arriba, el poder junto a la perversión y la maquinación– y por otra, un eje de horizontalidad: atrás, el pasado, la ocultación e, incluso, la protección inconsciente; y, delante, los hechos dilucidados y el futuro difuso.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa.
- CARMONA, Ramón (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- CASSETI y DI CHIO, F. y F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.
- Gil-DELGADO, Fernando (2001). *Introducción a Shakespeare a través del cine*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- GIMFERRER, Pere (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch.
- KUROSAWA, Akira (1989). *Autobiografía*. Madrid, Fundamentos.
- LOTMAN, Yuri M (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- SHAKESPEARE, William (1999). *Obras selectas*. Madrid, Austral.
- SHAKESPEARE, William (1994). *King Lear*. Londres, Penguin Popular Classics.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2000). "Del escenario espacial al emplazamiento" en *Sphera Pública*, nº 0. pp. 119-135.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2003). *Teoría del Emplazamiento: Aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar.
- VIDAL ETÉVEZ, Manuel (1992). *Akira Kurosawa*. Madrid, Cátedra.