



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD FILOSOFÍA Y LETRAS**

TEATRO EN EL CINE Y CINE EN EL TEATRO. SEIS ELEMENTOS  
CINEMATOGRAFICOS EN MACBETH DE WILLIAM SHAKESPEARE,  
TRASPOSICIÓN EN TRONO DE SANGRE DE AKIRA KUROSAWA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

P R E S E N T A:

JUAN EDGAR SÁNCHEZ HERRERA

Asesor:

MTRO. EMILIO ALBERTO MÉNDEZ RÍOS

Ciudad Universitaria, CDMX

2016



Facultad de Filosofía  
y Letras



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A mi Madre por su fuerza e inspiración constante.***

***A mi padre por su tenacidad y apoyo.***

***A mi hermano por su lucha diaria.***

***A la memoria de mi abuela, a quien le dedico todo.***

***Gracias Paloma, por ayudarme a emprender el vuelo.***

***Gracias Emilio, por tu guía y tu tiempo en la revisión de la tesis.***

***Muchas gracias a mis sinodales:***

***Mtro. Ignacio Escárcega***

***Querido Otto Minera***

***Dra. Norma Lojero***

***Araceli Rebollo***

***Gracias a quienes de una u otra forma han sido parte del viaje.***

***Gracias al Teatro, por enseñarme a amar también al cine.***

|                          |          |
|--------------------------|----------|
| <b>Introducción.....</b> | <b>1</b> |
|--------------------------|----------|

## **Capítulo I. El teatro en el cine y el cine en el teatro.**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1.1 . Teatro y cine: simbiosis inherente.....</b>                                 | <b>5</b>  |
| <b>1.2 Macbeth de William Shakespeare, de lo dramático a lo cinematográfico.....</b> | <b>14</b> |
| <b>2.2.1. Macbeth de Orson Welles.....</b>   | <b>17</b> |
| <b>2.2.2. Macbeth De Roman Polanski.....</b>   | <b>19</b> |
| <b>2.2.3. Macbeth De Peter Moffat y Mark Brozel.....</b>                             | <b>22</b> |
| <b>2.2.4. Macbeth de Justin Kurzel.....</b>  | <b>25</b> |

## **Capítulo II. Seis elementos cinematográficos en la tragedia de Macbeth.**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2.1. Las “Weird sisters” Estímulo etéreo de lo real.....</b>         | <b>28</b> |
| <b>2.2 La antesala de la muerte: Interpretación de la daga.....</b>     | <b>30</b> |
| <b>2.3. El fantasma de Banquo.....</b>                                  | <b>32</b> |
| <b>2.4. La mancha maldita. Visión de la sangre en Lady Macbeth.....</b> | <b>34</b> |
| <b>2.5. Presagio mortal. El bosque de Birman.....</b>                   | <b>36</b> |
| <b>2.6. Mañana, y mañana, y mañana. Muerte de Macbeth.....</b>          | <b>38</b> |

## **Capítulo III. Trono de sangre. Akira Kurosawa y su transposición de Macbeth.**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>3.1. Akira Kurosawa y la poética cinematográfica.....</b> | <b>41</b> |
|--|-----------|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>3.2. Trono de sangre a partir de seis elementos cinematográficos en Macbeth de Shakespeare.....</b> | <b>45</b> |
| <b>3.2.1. El Espíritu, trasposición de las weird sister.....</b>                                       | <b>47</b> |
| <b>3.2.2. Estímulos psicológicos y auditivos. Trasposición de la daga.....</b>                         | <b>50</b> |
| <b>3.2.3. La presencia de Miki, trasposición de Banquo.....</b>  | <b>53</b> |
| <b>3.2.4. Asaji y la visión de la sangre.....</b>  | <b>54</b> |
| <b>3.2.5. Presagio funesto. Trasposición del bosque de Birnam en Trono de sangre.....</b>              | <b>57</b> |
| <b>3.2.6. La muerte de Washizu (Macbeth).....</b>  | <b>58</b> |
| <br>   |           |
| <b>Conclusiones.....</b>   | <b>62</b> |
| <br>   |           |
| <b>Bibliografía.....</b>   | <b>65</b> |
| <br>   |           |
| <b>Filmografía.....</b>  | <b>67</b> |

*"Para cualquiera que trabaje con la creatividad y la fantasía,  
los sueños son una reserva de energía  
y capacidad imaginativa"*

Win Wenders

## **Introducción.**

Realizar un estudio sobre Shakespeare en el cine podría resultar una tarea titánica debido a la gran cantidad de filmes que se han producido hasta ahora, pero también una labor enriquecedora de quien estudia el tema, ya que se puede envolver en un mundo fantástico, lleno de imágenes y líneas cargadas de poesía.

La decisión de realizar la presente tesis fue marcada por mi gran pasión e incluso forma de vida, de este complejo mundo llamado *Cine*. Mis estudios en la carrera me llevaron poco a poco a involucrarme con el cine, sin darme cuenta en un punto paré para reflexionar y el cine era ya mi forma de trabajo. Vino entonces a mí la duda perspicaz de por qué la dirección escénica me había llevado, de alguna forma, directo al camino de las imágenes en movimiento. Ese análisis personal me llevó a comenzar el estudio de las relaciones que existían entre teatro y cine.

Curiosamente me he encontrado con cierto rechazo de los hacedores de cine hacia el teatro, el término "teatral" se utiliza, en muchas ocasiones, para acercarse a la significación de algo no real en la escena o también de una actuación exagerada. Sin embargo el cine le debe mucho al teatro y también de ello va este estudio. Estrictamente el teatro no es igual al cine y viceversa, sin embargo la relación entre las dos disciplinas genera una similitud que vale la pena estudiar en esta tesis.

Le llamo *elementos cinematográficos* a aquellas escenas, imágenes o acciones que tienen un potencial desde el texto dramático para ser llevados a pantalla. La naturaleza dramática tienen por ende un potencial cinematográfico, sin embargo deseo exponer seis puntos que muestran a mi parecer, una clara línea que ha llevado al cine a apasionarse por Shakespeare, a pesar de ser autor de naturaleza teatral.

*¿Por qué escoger específicamente esos seis elementos?* La presente tesis se fundamenta con el argumento de igualdad entre teatro y cine, y en la posibilidad de que uno se nutra del otro. Personalmente decido tomar esos seis elementos que a mi parecer tienen cualidades cinematográficas:

**Las “Weird sisters” Estímulo etéreo de lo real.** Estos seres adquieren una cualidad mítica, las brujas como seres etéreos siempre han sido un tema amplio, como sabemos durante el periodo medieval prolifero la brujería, quienes la practicaban eran seres humanos, es ahí donde siempre ha estado la discusión, ¿existen las brujas como seres fantasmales? Cada tema que sobrepase la realidad siempre tendrá una capacidad interpretativa, es decir, la semiótica entra en juego. Es por ello que estos personajes forman parte de los elementos cinematográficos de estudio, mi deseo es también conocer cuál fue el planteamiento de cada uno de los directores adaptaba a las brujas en su filme. Re-significar a las weir sister es un elemento cinematográfico digno de estudio.

**La antesala de la muerte: Interpretación de la daga.** La visión de la daga nos hace cuestionarnos si lo que el protagonista está viendo es en realidad una daga o es parte de la alucinación por la excitación del momento. Acudimos pues, como lectores, a un sin fin de cuestionamientos, pero al tomar el lugar de un director de escena, quizá lo primero que nos cuestionamos es cómo representar la daga, incluso si es necesario representarla o basta con la interpretación del actor para que el público entre en la convención. En el caso del director de cine, quizá opté por presentar la daga en una secuencia donde el espectador puede verla pero Macbeth no. En el cine el montaje es un aspecto fundamental, la forma más clara de resolver esta escena con la edición es, por ejemplo, la versión de Polanski y un caso totalmente contrario de signos es Kurosawa, que no pone la daga, pues decide trasponer ese elemento a estímulos principalmente sonoros.

**El fantasma de Banquo.** La aparición de un espíritu en Macbeth sin duda nos lleva siempre a pensar en Hamlet, obra de la cual podríamos realizar un estudio y resaltar también varios elementos cinematográficos, pero en el caso de Banquo se potencializa por ser un asesinato planeado por el protagonista.

El fantasma de Banquo termina por plantearnos que Macbeth no es una obra realista (en el estricto sentido), sin embargo también nos plantea la duda si lo que estamos leyendo, presenciando o viendo, es sólo una visión del personaje. Es posible que en ello estribe su posibilidad discursiva, nuevamente entramos en el pantano de dos realidades, la de un ser incorpóreo (el cual nosotros vemos), o un ser creado por la insolación de Macbeth (el cual observa el personaje y por consiguiente nosotros vemos esa parte de su visión).

**La mancha maldita. Visión de la sangre en Lady Macbeth.** Nuevamente una visión, en este caso es la mujer de Macbeth quien tiene esa desafortunada experiencia. Si analizamos hasta este punto se puede definir de la siguiente forma: Las weird sisters son una visión de Macbeth y Banquo, Banquo es una visión de Macbeth y la sangre es una visión de Lady Macbeth. La sangre que sólo puede ver Lady Macbeth es la de Duncan, es decir, todo es una consecuencia de motivar a Macbeth al crimen. Introducirme a la interpretación femenina de Lady Macbeth es un punto que también deseo connotar, sin embargo la opinión en este trabajo se puede volver subjetiva, los criterios de interpretación actoral siempre son dignos de debate, las actrices que interpretaron a Lady Macbeth en las versiones de estudio son dignas de admiración: Marion Coitillard, Jeanett Nolan e Izusu Yamada.

**Presagio mortal. El bosque de Birman.** En este caso menciono con certeza que mi interés mayor es hablar de este elemento como imagen, es decir, en los anteriores puntos existen personajes: weird sisters como entes, Macbeth teniendo la visión de la daga, Macbeth teniendo la visión de Banquo, Lady Macbeth percibiendo una mancha que sólo ella puede ver y en este caso el bosque de Birnam es una imagen, sírvase este espacio para llamarle incluso, una fotografía. El Bosque de Birnam es una estampa, el bosque moviéndose es una escena, escena que no existe como tal en el texto, porque nos enteramos por un mensajero que ha visto el bosque moverse. No existe la escena “bosque de Birnam moviéndose” existe la promesa, pero en el cine existe la imagen, la estampa es plasmada en una secuencia, que si

tuviéramos acceso al guión cinematográfico, por ejemplo en Kurzel observaríamos que existe una escena llamada “Bosque de Birnam”. Sin duda es una imagen que Shakespeare sugiere y que es un reto teatral llevarlo a la escena y cinematográfico, plasmarlo fotográficamente.

**Mañana, y mañana, y mañana. Muerte de Macbeth.** “Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow” nos dice Shakespeare, sin embargo no hay un mañana para Macbeth, este verso da pie a un soliloquio en el que el protagonista es conciente que su muerte se acerca, el mañana es la duda pero también el mañana es la certeza del día que Macbeth no verá. En todas las versiones filmicas analizadas en esta tesis, Macbeth muere como un guerrero. Macbeth pierde la vida y por consiguiente existe un desenlace en la historia, en el caso de este sexto elemento tomo en cuenta toda una escena, y hablo de su riqueza cinematográfica como desenlace e importante incursión de Macduff como restaurador del orden. La secuencia que plantea Akira Kurosawa en la que le da muerte a su Washizu (Macbeth) es también motivo de desarrollo de este punto.

Mi estudio se basa en las relaciones entre teatro y cine, tomando como punto de partida la trasposición de un clásico de William Shakespeare, *Macbeth*, por último estudia de manera más profunda la versión de Akira Kurosawa, *Trono de sangre*.

*"Nos convertimos en lo que somos,  
pero seguimos siendo lo que éramos,  
a pesar de los años"*

*Paul Auster*

## **Capítulo I. El teatro en el cine y el cine en el teatro.**

### **1.1. Teatro y cine: simbiosis inherente.**

Si “el bien es mal y el mal es bien”<sup>1</sup> entonces propongo a partir del estudio en el que se enfoca el presente tratado, la siguiente postura: “el teatro es cine y el cine es teatro”. Con ello surge la pregunta entonces ¿el teatro es cine y el cine es teatro? Una respuesta inexorable y a su vez cuestionable, es que sí, dado que la relación entre ambas disciplinas crea una simbiosis por su carácter estrictamente artístico; teatro y cine se nutren en diferentes sentidos uno de otro, sin embargo difieren en varios aspectos. Retomo la ambivalencia que postula Shakespeare en su tragedia *Macbeth*, pues da pauta a adentrarse al estudio de las relaciones que existen entre teatro y cine; los valores que nos establece la frase del dramaturgo inglés “el bien es mal y el mal es bien”, bifurcan entre una relación inherente y un contraste simbólico, el poder del mal y del bien son opuestos; sin embargo su mismo carácter deviene de la mutación de los dos conceptos; se constituyen el uno a partir del otro, si no hay bondad no es posible que exista la maldad y viceversa. El teatro y el cine establecen una relación real y sustancial, los dos se circunscriben bajo una misma premisa: el arte de contar historias.

Las dos disciplinas tienen el fin último de contar una historia con los propios elementos que componen el discurso artístico, en el caso del teatro el hecho innegable y vívido de relatarse en tiempo real, se basa por lo general en el texto dramático y la puesta en escena. En el caso del cine se basa en el guión cinematográfico y la puesta en imagen. Se puede mencionar de inicio como punto de intersección inmediato entre teatro y cine, la base argumental en la mayoría de los casos, es decir, un texto que justifica la historia y el esqueleto

---

<sup>1</sup> “Fair is foul, and foul is fair” Diálogo de las Weird sister en *Macbeth*.

interpretativo, se establece en la forma en la que se cuenta la historia y en quiénes la cuentan.

Como disciplinas artísticas el teatro nace mucho antes que el cine, si bien su origen se remonta al siglo VI a.C. en Grecia con el dramaturgo y actor Téspis, también se puede encontrar su nacimiento en el ditirambo, que era un himno coral que se realizaba en honor a Dionisos. Aristóteles menciona “[...] tanto la comedia como la tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una de los entonadores del ditirambo; la otra de los cantos fálicos”. (Aristóteles, 2000, p. 136). El estudio que realiza Aristóteles en *la poética* da pie a dos conceptos fundamentales en el análisis de la relación entre teatro y el cine: la diégesis y la mimesis. En su estudio sobre cine y literatura el autor Agustín Faro, escribe:

Un buen punto de partida para mediar en la polémica entre cine y teatro es la idea aristotélica de diégesis, es decir, el discurso contado, frente a la mimesis, la imitación de la acción y, por lo tanto, lo opuesto a la narración. Según esta oposición lo diegético estaría relacionado con lo narrativo, mientras que lo mimético con el teatro. (Faro, 2006, p. 28)

Si bien los conceptos de diégesis y de mimesis establecen una relación directa al razonar sobre la estructura de una tragedia o comedia, también son punto de partida para una narración cinematográfica y de tal forma establecer una coordenada en la que concuerdan el teatro y el cine. Las dos disciplinas artísticas se basan en una narración de hechos o de acciones, todas ellas tomadas del proceso imitativo de la humanidad.

Me resulta importante establecer las relaciones entre dichas disciplinas también en un proceso evolutivo. El cine nace en Francia a partir de que se conoce el experimento de los hermanos Lumière en 1895, el llamado cinematógrafo que tenía como antecedente directo el kinetoscopio de Thomas Alva Edison. George Sadoul comenta al respecto lo siguiente:

El quinetoscopio se había contentado con fabricar mecánicamente cintas zootrópicas; el cinematógrafo de Lumière era una “máquina para rehacer la vida”. Ya no eran títeres los que se agitaban en la pantalla, sino personajes de tamaño natural, cuyas expresiones y cuya mímica se distinguían mejor que en el teatro. Y, por un milagro que nunca tuvo equivalente en la escena, las hojas se movían con el viento, el viento se llevaba el humo, las olas del mar rompían la

orilla, las locomotoras se lanzaban contra la sala, las caras se acercaban a los espectadores. “Es la naturaleza misma sorprendida *in fraganti*”, exclamaban con asombro admirado los primeros críticos. El realismo de la obra de Louis Lumière determinó su éxito. (Sadoul, 1972, p. 18)

Como lo menciona Sadoul, la percepción del mundo cambia, el proceso de industrialización lleva también al ser humano a mirar distinto, la mirada cambia, la pantalla muestra aspectos más específicos de la vida cotidiana, existe una conexión con la realidad que el teatro no permitía por la distancia que creaba su propia ficción. Hay que mencionar que la llegada del cinematógrafo coincide con el periodo romántico y postromántico en Europa y con ello podemos crear un paralelismo con las primeras experiencias dramáticas en pantalla las cuales por muchos fueron también conocidas como *teatro filmado*.

Uno de los precursores en introducir la ficción en el cine es George Méliès<sup>2</sup> que por su afinidad con el teatro realizó diferentes experimentaciones que lo hicieron pionero en el montaje cinematográfico, llevando a cabo la filmación de historias que tenían un planteamiento aristotélico en su mayoría. Existe en el prestidigitador francés una importante introducción de elementos teatrales a la pantalla, con lo cual también agrega beneficios y aportes a la evolución del cine. A esto deseo agregar una cita que realiza González Dueñas acerca de la relación entre Méliès y sus aportaciones teatrales al cine:

La originalidad de Méliès estriba, justamente, en esta simbiosis entre los recursos típicamente teatrales (maquillaje, mímica, decorados, complicada tramoya y división en actos y escenas, ya que no en secuencias y planos) y los medio y trucajes de naturaleza fotográfica. Esta concepción teatral lo lleva a emplazar siempre la cámara tomavistas ante el escenario, ofreciendo el punto de vista de un espectador de platea perfectamente centrado, abarcando todo el decorado. (González, 2001, p. 65)

---

<sup>2</sup> Georges Méliès (París, Francia 1861-1938) Mago y cineasta, prolífico innovador en el uso de efectos especiales. Uno de los primeros cineastas en utilizar múltiples exposiciones, la fotografía en lapso de tiempo, las disoluciones de imágenes y los fotogramas coloreados a mano. Dos de sus películas más famosas, *Viaje a la Luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904), narran viajes extraños, surreales y fantásticos inspirados por Julio Verne. Méliès fue también un pionero del cine de terror con su temprana película *Le Manoir du Diable* (1896).

Si bien es cierto que es hasta años después que la cámara empieza a realizar desplazamientos sobre su eje, Méliès experimenta con la concepción teatral de frontalidad, es en este punto que el espectador en una sala de cine identifica esa relación con el teatro, trazando incluso en algunas cintas, telones para el inicio de su film y generando una conciencia visual en la cual se interpreta que el público está presente, sin embargo existe un intermediario: la cámara. No olvidemos también que el teatro emplea actores en vivo, mientras que la imagen proyecta algo que fue grabado en otro momento. Más adelante de dicha cita también se menciona un punto importante que se enfoca en la actuación:

La interpretación de los actores está basada en la mímica y su gesticulación es exagerada, porque Méliès no ha comprendido, y el cine tardará todavía unos años en comprenderlo, que en el arte de la pantalla, a diferencia de lo que sucede en el teatro, la lejanía de las localidades no modifica sensiblemente la percepción del espectador.  
(González, 2001, p. 65)

Es así como George Méliès inicia el camino de la narración cinematográfica, tomando conceptos teatrales como los ya mencionados. Hago un paréntesis en esta tesis para dejar clara la concepción de lo “cinematográfico” como concepto que engloba un todo dentro del lenguaje de imágenes en movimiento. Sergei Eisenstein lo divide en dos, “*Primo*: Se graban fragmentos de foto de la naturaleza; *Secundo*: estos fragmentos se combinan de diversas maneras. De ahí la toma (o cuadro), y de ahí el montaje”. (Eisenstein, 1986, p. 11)

Si generalmente se plantea que en el teatro la base es el actor, en el cine podemos exponer que la base es la fotografía, de tal forma que en el cine se vuelve necesario el elemento que guarda la imagen para su posterior reproducción, la cámara. El mismo autor ruso enfatiza:

La fotografía es un sistema de reproducción para fijar acontecimientos reales y elementos de actualidad. Estas reproducciones, o fotorreflexiones, se pueden combinar de varias maneras. Tanto como reflexiones como en la manera en la que están combinadas permiten cualquier grado de distorsión, ya sea inevitable técnicamente o deliberadamente calculada. Los resultados fluctúan desde las combinaciones naturalistas exactas de las experiencias visuales

interrelacionadas, hasta las alteraciones completas, arreglo no previsto de la naturaleza, incluso hasta un formalismo abstracto con residuos de realidad. (Eisentein, 1986, p. 11)

La fotografía es la representación de la realidad, la cual puede ser incluso distorsionada para conveniencia de quien lleve a cabo el uso de la misma, como bien se mencionó la fotografía se representa a través de un cuadro o toma, que tiene una relación directa con el discurso que se quiere generar. El montaje entonces es la conjunción de la toma y el discurso, pues es éste el que genera el discurso final y le da un significado, Eisenstein reflexiona “La toma y el montaje son elementos básicos del cine [...] en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes – tomas incluso opuestas una a otra: el principio dramático”. (Eisenstein, 1956, p. 51)

El cine soviético aporta con sus ideales revolucionarios una excelsa dosis de realidad al lenguaje cinematográfico, su necesidad de entender al hombre a partir de mostrarle cómo un ente social y racional es la misma necesidad que impulsa a la creación de nuevas posibilidades discursivas. El precursor de una teoría más estable sobre la rítmica en el montaje<sup>3</sup> era casualmente un hombre que había comenzado en el teatro, Sergei Eisenstein<sup>4</sup>, quien también es parte del paso del teatro al cine. En su incursión teatral Eisenstein buscaba una mayor verosimilitud en la estética del discurso escénico. En una de sus experimentaciones teatrales *Máscaras de gas*, de Tretiakov, decidió representar la obra en un escenario real, una fábrica; sin embargo como comenta Jaques Rancière. “La realidad de la fábrica reveló la vanidad de su proyecto escenográfico y, de manera más amplia del proyecto de un teatro revolucionario cuyas puestas en escena fueran directamente homologables a los gestos y las operaciones técnicas del trabajo”. (Rancière, 2001, p. 33)

Este ejemplo devela la inasible relación en la proximidad entre el lenguaje teatral y el cinematográfico, Eisenstein buscaba un acercamiento mayor y por ello lleva a cabo su obra en un lugar real, con lo cual se acerca al realismo

---

<sup>3</sup> *Montaje cinematográfico*. Consiste en la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato. Se escogen, ordena y une una selección de los planos, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guión, la idea del director y el aporte del montador.

<sup>4</sup> Sergei Eisenstein (Letonia 1898- URSS 1948) Dirigió *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), *¡Qué viva México!* (1932).

que aporta el lenguaje de imágenes en movimiento, un realismo que trastoca más allá de la cercanía del teatro, y que lo consigue más adelante en su paso definitivo por el cine. El mismo Rancière menciona más adelante, “La <<transición del teatro al cine>> no es entonces el relevo de un arte por otro sino la manifestación de un nuevo régimen del arte” (Rancière, 2001, p. 33) Serguéi Mijáilovich pone entonces el dedo sobre el renglón en cuanto a la simbiosis entre teatro y del cine, si bien es cierto el cine es en su conjunto una mezcla de diferentes artes, entre ellas y de mayor aportación el teatro, el cine siguió en la búsqueda de su independencia, pero no ha dejado de valerse del arte escénico para formar su discurso crítico, analítico y discursivo. Si estudiamos el fin último de los dos lenguajes, teatro y cine, se puede llegar a una conclusión como a la que llega Rancière al indagar sobre esa convulsión y sus consecuentes resultados. “Pero ese morfema abstracto (el cine) también es un estímulo sensorial que responde a ese deseo expresado por Artaud: llegar directamente al sistema nervioso sin pasar por la medición de una trama guiada por unos personajes que expresan sentimientos”. (Rancière, 2001, p. 33)

La película emblemática de Einsenstein *El acorazado Potemkin* es resultado de lo que menciona Artaud citado por Rancière en el texto anterior, y con ello a pesar del deseo de la desteatralización del cine, se vuelve a generar una relación, los paralelismos siguen y seguirán siendo evidentes.

Es también Sergei Eisenstein el primer cineasta en teorizar sobre la influencia de la literatura en el cine, en su tratado *La forma del cine*, dedica un capítulo completo a la importancia de Chales Dickens en la narrativa cinematográfica, basándose en el trabajo que expone el cineasta David Griffith quien también tenía sus raíces teatrales como lo menciona el mismo Eisenstein.

Como el melodrama en la tierra norteamericana alcanzó su punto máximo de madurez exuberante hacia finales del siglo XIX, sin lugar a dudas debe haber tenido una gran influencia en Griffith, cuyo arte inicial era el teatro, y los métodos de éste deben haber estado almacenados en su fondo de reserva con no pocos rasgos y características maravillosas. (Eisenstein, 2003, p. 208)

Durante el desarrollo del cine, comienza la globalización del mismo, en Estados Unidos nos encontramos a un creador como David Griffith<sup>5</sup> que con su cinta *El nacimiento de una nación* (1915), marca un principio importante en el lenguaje cinematográfico, pues impone el primer plano y es pionero en utilizar el recurso de flashback. En Alemania otro artista, Fritz Lang<sup>6</sup> con su cinta *Metrópolis* (1927), pieza clave del expresionismo y en la cual existen elementos teatrales como el decorado y la actuación exacerbada acorde con la época.

Griffith es considerado el “Padre del cine moderno”, este término se le ha dado principalmente por sus aportes que resultaron innovadores en materia discursiva, ya que combina la imagen con la narración de una forma más poética, es el precursor del relato cinematográfico. Eisenstein en su estudio sobre la influencia de Dickens, menciona lo siguiente:

Las imágenes visuales de Dickens son inseparables de sus imágenes auditivas [...] Podemos ver con toda claridad que sus descripciones nos ofrecen no sólo una total exactitud de detalle, sino también un total bosquejo exacto del comportamiento y actos de sus personajes. Y esto es tan cierto respecto los más mínimos detalles de comportamiento, los gestos incluso, como de las características básicas más generales de la imagen. (Eisenstein, 2003, p. 195)

Tanto en el teatro como en el cine, el discurso visual se basa en el discurso textual, obviamente existen excepciones. Asumiendo la importancia de la literatura como fuente creativa en el campo audiovisual, como ejemplo lo ya citado; surge también la necesidad de establecer los puntos en los cuales se basa el cine para la trasposición de una obra teatral.

En la búsqueda de fundamentar conexiones directas entre el texto dramático y la versión del mismo en el cine, existe un concepto que debe ser el más correcto para definir este hecho; la *trasposición*, valiéndonos de este término como concepto más amplio podemos omitir otros también

---

<sup>5</sup> David Griffith (Kentucky 1875- Hollywood 1948) Director cinematográfico estadounidense. Realizó más de 500 filmes. Junto con Charles Chaplin y otros artistas fundó la United Artists.

<sup>6</sup> Fritz Lang (Viena 1890- Los Ángeles 1976) Director de cine austriaco que desarrolló su carrera en Alemania y Estados Unidos. Concluye sus estudios en la escuela de Bellas Artes de Múnich. En sus inicios da una contribución al cine expresionista alemán con su película *Metrópolis*.

utilizados como traducción, traslación o incluso “hacer una versión”. Sergio Woolf menciona, “La idea de “trasposición” designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos pero pensando en otro registro o sistema”. (Wolf, 2002, p. 37) Este concepto lleva implícito un análisis mayor para su conversión de lo dramático a lo cinematográfico, pues se vislumbra una disección del texto dramático para generar una versión cinematográfica.

Me fundamento en el estudio que realiza Agustín Faro, quien hace un análisis más desglosado sobre la adaptación. En principio divide la acción de adaptar en dos bloques: la adaptación interaccional y la adaptación libre, “La primera consiste en una adaptación bastante fidedigna de la original y casi caligráfica”. (Faro, 2006, p. 48) La segunda se basa en sólo tomar elementos, conceptos o ideas. Estos dos bloques generan ramificaciones específicas, en el caso de la adaptación interaccional son los siguientes:

Adaptación interaccional pura: Respeta al máximo el texto, no existen modificaciones.

Adaptación interaccional por transición: "Mantiene el armazón del texto literario pero aporta modificaciones que permiten desarrollar los nuevos puntos de vista que quiera aportar el adaptador".

Adaptación interaccional por reducción: En ésta opera un proceso de selección, el texto es el mismo pero el adaptador puede elegir cortar partes que no se adecuen a su versión.

En el caso de la adaptación libre encontramos de igual forma tres ramas: Adaptación libre por motivo: "Lo que comparte relato literario y filme es uno de los motivos que aparecen en el texto literario y que se desarrolla en el relato fílmico a la par que se obvian el resto de tramas o motivos que aparecen en la novela u obra de teatro".

Adaptación libre por conversión: Mantiene la idea principal del relato literario, pero se incorporan nuevos acontecimientos.

Adaptación libre por ampliación: Parte sólo de la idea literaria, crea su propia historia a partir de la misma. (Faro, 2006, p. 48)

Considero de suma importancia plantear los puntos expuestos en tanto a la trasposición de un film, ya que en ello se basa también gran parte del discurso del presente trabajo. Las versiones cinematográficas de *Macbeth*, tienen un origen en su adaptación y con el estudio de Agustín Faro se puede entender de mejor manera la versión que aquí se revisará puntualmente, *Trono de Sangre* de Akira Kurosawa.

Cuando el cine se convirtió en una industria, la demanda rebasó la oferta, por ello una gran cantidad de dramaturgos eran contratados como guionistas. El modelo dramático para crear historias es la base del estándar estructural del guión hasta nuestros días y no se puede dejar de mencionar la infinidad de adaptaciones que se han realizado a partir de una obra de teatro para llevarla a la pantalla, además de las obras de Shakespeare, se pueden mencionar autores como Sófocles<sup>7</sup>, Eurípides<sup>8</sup>, Ibsen<sup>9</sup>, Samuel Beckett<sup>10</sup>, hasta dramaturgos contemporáneos como Tennessee Williams<sup>11</sup>, Edward Albee<sup>12</sup>, Arthur Miller<sup>13</sup>, en el panorama nacional podemos mencionar dramaturgos como Jesús González Dávila<sup>14</sup> y Vicente Leñero<sup>15</sup>.

La mixtura entre teatro y cine ha hecho de algunos artistas su propio estilo de trabajo, menciono un caso muy contemporáneo y fácilmente identificable, Julie Taymor. Su educación fue principalmente teatral, es egresada de la academia de Jacques Lecoq, actualmente (2016) es una de los grandes referentes de Broadway, pero también lo es de Hollywood, sus musicales combinan la concepción teatral con la fuerza visual del cine; sus cintas también son una combinación clara entre teatro y cine, e incluso hago mención especial de ella ya que dos de las más actuales adaptaciones de William Shakespeare al cine le pertenecen, me refiero a sus versiones de *Tito andronico, Titus* (1999) y *La tempestad, The tempest* (2010), la misma cineasta y creadora escénica reafirma en una entrevista.

Lo que más me gusta es que cada vez hay mucho más maneras de hacer un mejor teatro y me encanta. En el teatro tenemos la poesía en vivo y también me permite jugar con las imágenes. Ahora, al trabajar en cine me gusta mucho poder trabajar la transición de tiempo de una manera tan diferente, lo que en el teatro no se puede hacer (De la Cruz Polanco, Fabián (2012). *Cine Toma*, Año 5, Núm 24, p. 101)

---

<sup>7</sup> *Oedipus Rex* (1967) Dirigida por Pier Paolo Pasolini

<sup>8</sup> *Ifigenia* (1977) Dirigida por Michael Cacoyannis, *Medea* (1969) Dirigida por Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1988) Dirigida por Lars von Trier.

<sup>9</sup> *Casa de muñecas* (1973) Dirigida por Joseph Losey.

<sup>10</sup> *Film* (1964) Dirigida por Alan Schneider.

<sup>11</sup> *Un tranvía llamado deseo* (1951) Dirigida por Elia Kazan.

<sup>12</sup> *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Película estadounidense de 1966, dirigida por Mike Nichols.

<sup>13</sup> *Las brujas de Salem* (1996) Dirigida por Nicholas Hytner.

<sup>14</sup> *De la calle* (2001) Dirección de Gerardo Tort.

<sup>15</sup> *Los albañiles* (1976) Dirigida por Jorge Fons.

El trabajo de Julie Taymor es un ejemplo contemporáneo de la simbiosis entre cine y teatro, tanto en sus puestas en escena como en sus películas existen elementos de lo mencionado anteriormente; una base dramática en un discurso audiovisual, así como también una marcada influencia de la imagen en la puesta en escena. Las dos versiones de Shakespeare llevadas al cine por Taymor son ejemplo de una *Adaptación interaccional por transición*, es decir, mantiene el armazón del texto, sin embargo aporta modificaciones que permiten desarrollar los nuevos puntos de vista que quiera aportar el adaptador, en este caso Julie Taymor.

Cine y teatro tienen, han tenido y seguirán teniendo un proceso simbiótico, la relación entre las dos disciplinas sigue y seguirá siendo inherente. Por su conexión, relación y origen: “El teatro es cine y el cine es teatro”.

## **1.2 Macbeth de William Shakespeare, de lo dramático a lo cinematográfico.**

Para comenzar este apartado planteo la anécdota de la obra del dramaturgo inglés. Es importante señalar que varios críticos sitúan su origen entre los años 1603 y 1606, además de que una de las fuentes directas de la obra son *Las crónicas* de Raphael Holshed que se remontan al año 1587. La obra de William Shakespeare inicia cuando Macbeth y Banquo, generales al servicio de Duncan, vuelven victoriosos tras ser vencedores de una batalla. En su camino encuentran a tres brujas que le anuncian a Macbeth será Thane de Cawdor y posteriormente se convertirá en rey; mientras que a Banquo le profetizan que engendrará reyes aunque él mismo no lo será. Cual si se tratase de un hechizo llega inmediatamente después de este encuentro, la noticia de que Macbeth recibe el grado de Thane, pues quien tenía ese puesto ha traicionado al rey. Este hecho le provoca a Macbeth confusión ya que las palabras sentenciadas por las brujas comienzan a ser realidad. Lady Macbeth al enterarse del hecho por una carta que su esposo le hace llegar, maquina la muerte de Duncan. Al verse presionado por su mujer Macbeth asesina al rey mientras éste duerme, después del acto ejecutado, el mismo Macbeth

comienza a ser presa de sus remordimientos. Posteriormente de la muerte de Duncan sus hijos, Malcolm y Donalbain huyen por temor a ser también víctimas, mientras Macbeth es proclamado rey. Temeroso de la profecía de las brujas, Macbeth manda a matar a Banquo junto con su hijo (Fleance), sin embargo este último logra escapar. El espectro de Banquo hace su aparición en una cena brindada por el nuevo rey Macbeth, espectro que sólo puede ver el mismo Macbeth, lo cual provoca un momento de ofuscación ante todos los invitados al festejo. El tormento y la duda de Macbeth lo llevan a regresar con las brujas a buscar nuevas certezas. Las brujas le profetizan que nadie nacido de mujer podrá causarle daño y que sólo será vencido cuando el bosque de Birnam vaya a Dunsinane, por último le advierten que tenga cuidado con Macduff. Esa última advertencia hace que Macbeth mande matar a la esposa y al hijo de Macduff. Posteriormente al saber que el reino de Macbeth está convertido en una tiranía, Malcolm con la ayuda de Macduff deciden enfrentarse a Macbeth, en su camino pasan por el bosque de Birnam y cada uno de los hombres corta una rama que llevan para así confundirse. Mientras tanto Lady Macbeth sucumbe por sus alucinaciones y por el tormento de ver una mancha de sangre indeleble en sus manos, su locura la lleva a la muerte. El bosque de Birnam se acerca cual presagio funesto; al enterarse Macbeth, se impresiona, pero decide enfrentarse a quien sea necesario, es así que el primero que se le interpone en combate es el joven Siward, quien es abatido rápidamente por Macbeth. Posteriormente enfrenta a Macduff quien en la misma batalla le confiesa haber sido arrancado del vientre materno antes de tiempo, a pesar de su esfuerzo Macbeth es finalmente derrotado por Macduff. Al ser derrotado Macbeth, Malcolm restablece la calma en su nuevo reinado.

La narración de los hechos dramáticos incita a cuestionarse ¿dónde radica lo cinematográfico? La respuesta es sencilla: en toda la obra. Debido a que cada escena está escrita con tal riqueza representativa que maneja un sinfín de posibilidades en principio para la escena y siguiendo una lógica narrativa también para sucesos cinematográficos, o como ya lo mencioné, posibilidades fotográficas que generan un discurso a través del montaje. Los valores imaginativos que genera la escritura shakesperiana dan paso a la creatividad también en la puesta en imágenes.

William Shakespeare es el dramaturgo más llevado a la pantalla, todas sus obras sin excepción han sido llevadas al cine o a la televisión. En el caso de la obra que nos concierne, *Macbeth*, son tres versiones en las que enfoco este estudio, por orden cronológico se encuentran el *Macbeth* (1948) de Orson Welles<sup>16</sup>, *Trono de sangre* (1957) del maestro del cine japonés Akira Kurosawa y por último la versión de Roman Polanski<sup>17</sup> *Macbeth* (1972).

Como fenómeno editorial se encuentra entre los autores más editados de todos los tiempos; como dramaturgo el más representado y como guionista ha sido llevado al cine cientos de veces desde hace más de cien años; sin contar las versiones parciales y las adaptaciones más o menos libremente inspiradas y versiones de radio y televisión [...] He localizado 392 versiones de obras de teatro de Shakespeare (y la lista no para de crecer) de las cuales 91 son mudas, 147 son producciones televisivas. (Gil-Delgado, 2001, p. 17)

Por su importancia y trascendencia es imprescindible mencionar la versión para televisión que realizó Trevor Nunn<sup>18</sup> en 1979, protagonizada por Ian Mckellen<sup>19</sup> y Judi Dench<sup>20</sup>, siendo ésta una producción de la Royal Shakespeare Company, en la cual se observa la acción en un espacio vacío con aforo de un cuarto oscuro o caja negra, con elementos mínimos y enfocando la atención en el trabajo actoral de los protagonistas. La propuesta

---

<sup>16</sup> George Orson Welles (Kenosha, Wisconsin, Estados Unidos, 6 de mayo de 1915 Hollywood, 10 de octubre de 1985) Actor, director, guionista y productor de cine estadounidense. Otras películas dirigidas son *Ciudadano Kane* (1941), *Otello* (1952), *El proceso* (1962) y *Una historia inmortal* (1968).

<sup>17</sup> Roman Polanski (París, 18 de agosto de 1933) Es director de cine, productor, guionista y actor polaco nacido en Francia. Algunas de sus películas son *Repulsión* (1965), *Callejón sin salida* (1966), *El baile de los vampiros* (1967), *Chinatown* (1974), *El pianista* (2001), *Oliver Twist* (2010) y *Un Dios salvaje* (2012)

<sup>18</sup> Trevor Robert Nunn (n. 14 de enero de 1940) es un director de cine y de teatro británico. Ha trabajado en Broadway, dirigido cine y también televisión.

<sup>19</sup> Ian Mckellen. Actor británico de teatro y cine, nominado al Óscar en dos ocasiones y ganador de los premios Globo de Oro y Tony. Su labor ha abarcado géneros de Shakespeare y moderno teatro popular a la fantasía y ciencia ficción. En su amplia filmografía destacan películas como *Ricardo III* (1995), *X-Men* (2000, 2003 y 2006), *El código Da Vinci* (2006) *El Señor de los Anillos* (2001, 2002 y 2003) y *El hobbit* (2013).

<sup>20</sup> Dame Judith Olivia (n. 9 de diciembre de 1934) es una actriz británica ganadora de los premios Óscar, Globo de Oro, Tony y BAFTA. Entre su filmografía se encuentran películas como *Enrique V* (1989), *Hamlet* (1996), *Shakespeare in love* (1998), *Chocolate* (2000), *Iris* (2002), *Casino Royal* (2006), *Nine* (2009), *Piratas del Caribe* (2011) y *Skyfall* (2013).

de audiovisual de Nunn se enfoca en la teatralidad, enfatizada en el carácter de los personajes y en la importancia del texto.



**Fotograma 1.** *Macbeth* De Trevor Nunn. Macbeth interpretado por Ian McKellen y Judi Dench interpretando a Lady Macbeth

### 2.2.1. *Macbeth* de Orson Welles

*Macbeth* de Orson Welles destaca por ser una versión cinematográficamente expresionista, es decir, exagera los sentimientos y juega con las formas de planos y líneas para inducir a los personajes, la tonalidad encuentra en el blanco y negro su forma de expresión más coherente ante el discurso basado también en la geométrica expresionista, la estética opresora en sus juegos geométricos dan pauta a vislumbrar un *Macbeth* empujado por la desolación e injusticia que le rodea, de igual manera un ente opresor en forma apabullante es Lady Macbeth, interpretada por Jeanette Nolan<sup>21</sup>.

En este film un punto importante a destacar es el valor que se le da a Duncan, el cual es necesariamente importante, sin embargo de tres versiones cinematográficas ya mencionadas, es en ésta en la cual se le da una importancia mayor, esto guiado significativamente casi hasta darle un carácter de “santidad” por su liderazgo e idolatría, lo que coincide con varios

---

<sup>21</sup> Jeanette Nolan (30 de diciembre de 1911 – 5 de junio de 1998) fue una actriz radiofónica, cinematográfica y televisiva de nacionalidad estadounidense.

estudiosos de la obra quienes mencionan el poder casi religioso de este personaje, incluso dentro del discurso religioso que existe en Macbeth, como lo menciona Bloom por ejemplo, “Rey Lear era precristiano, mientras que Macbeth, abiertamente católico medieval” (Bloom, 1998, p.604)

Orson Welles traslada esta adaptación a Tahití, específicamente en la época del emperador negro Jean Cristopher, hecho que el director utiliza para trasponer las brujas a hechiceras vudús. La actuación de Orson Welles nos lleva por un sendero de desolación acompañados por el ambiente y la trama que se genera hasta llegar a su desenlace. Para Francois Truffaut la interpretación de Welles como Macbeth lleva significantes mayores:

[...] La mirada no se dirige casi nunca a los ojos del compañero, sino por encima de su cabeza, como si el héroe de Welles sólo pudiera dialogar con las nubes. La expresión de la mirada también resulta muy particular, se trata de una apariencia distraída a la par de melancólica, dolorosamente preocupada, que sugieren pensamientos secretos que vienen a sumarse a las palabras pronunciadas. (Bazin, 1998, p. 56)

A lo largo del filme Orson Welles en su interpretación de Macbeth adquiere con su mirada fuerza interpretativa (Fotograma 2) que da, como lo menciona Truffaut, melancolía y dolor. Como es bien conocido, Orson Welles también trabajó en teatro donde llegó a interpretar *Macbeth*, obra y personaje que conocía y admiraba. Su gusto por Shakespeare es evidente, además de *Macbeth* y *Otello*, en los albores de su carrera realizó también la adaptación cinematográfica de *El mercader de Venecia*:

En efecto, no se sabría comprender Macbeth y Otello sin hacer referencia a la experiencia escénica de su realizador. Pero más allá de estas evidentes filiaciones, y más que por la elección de los temas. El teatro informa interiormente muchos aspectos del estilo de Welles. (Bazin, 1998, p 78)

La figura de Welles siempre estará vinculado al teatro. En sus propias palabras define esta disciplina como su mayor referente para hacer cine:

En mis filmes ha influido mucho más el teatro que el cine, porque en la época que yo era fácilmente influenciado, veía teatro y no cine. Realmente no hay cineastas que me hayan impresionado o más bien unos pocos que no están bien vistos por los intelectuales. (Bazin, 1998, p. 204)

Me resulta necesario destacar la influencia del teatro en el cine, la figura de Orson Welles como símbolo de la cinematografía mundial, es decir, su

formación teatral influye en el estilo discursivo de su trabajo, es imprescindible mencionar que *Ciudadano Kane* es considerada la mejor película de la historia<sup>22</sup>, hecho debatible claro está. Empero pensar que la mejor película realizada hasta el momento, pertenece a un hombre de teatro es motivo de estudio pero personalmente también de un enaltecimiento del arte escénico como forjador de discursos que llegar de la dramaturgia a la pantalla o de los escenarios a una proyección, claro está, como artes que se nutren de una a otra.



**Fotograma 2.** *Macbeth* De Orson Welles. Su mirada siempre se dirige hacia arriba y pocas veces observa directamente a su interlocutor.

### 2.2.2. Macbeth De Roman Polanski

Roman Polanski comienza su andar artístico sobre las tablas, en el teatro, como actor dramático conoce y admira las obras de William Shakespeare:

Su temprana afición teatral se me antoja increíble y digna de todos los elogios, por varios motivos: por ser un niño con dotes culturales, lo cual es muy raro, y por superar sus dificultades económicas acudiendo a los teatros como fuese, incluso de métodos ilegales [...] yo iba al teatro siempre que podía. Las producciones polacas eran sobre todo adaptaciones de Goldini, García Lorca, Chejov y Gorki. No obstante

---

<sup>22</sup> La última encuesta realizada por el American Film Institute (2015) tiene a *Ciudadano Kane* como la mejor película de la historia, en una lista de cien filmes.

algunas veces también desempolvé alguna obra de Shakespeare. (Moldes, 2005, p. 63)

Su deseo de llevar a Shakespeare al cine llega a realizarse hasta 1971, cuando el director ya gozaba de reconocimiento público. *Macbeth* fue producido por Columbia Pictures y Playboy Productions.

La estética cinematográfica de la década de los setenta solía tener una exagerada representación de la violencia, por mencionar un ejemplo, el año que se estrena *Macbeth* de Polanski también se estrena *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, a partir de ello se puede entender aún más la estética de este *Macbeth*. La crítica insistía en darle su origen en los sucesos lamentables de la muerte de la esposa del director nacido en Francia, como lo menciona Diego Moldes:

La crítica internacional, ahora como entonces, siempre insiste en el mismo topicazo, el de la catarsis, justificación absurda según la cual Polanski realizó el film para “liberarse” de sus propios fantasmas personales surgidos a raíz del asesinato de Sharon Tate. Digo que es absurdo porque es sabido que el cineasta siempre ambicionó adaptar a Shakespeare, desde sus inicios en Polonia. (Moldes, 2005, p. 233)

Una de las características de esta película es la fidelidad que le profesa al texto de Shakespeare, dándole así una importancia intrínseca a los diálogos del dramaturgo inglés. De la simbiosis Shakespeare-Polanski se pueden destacar dos secuencias importantes. La primera de ellas es con la que abre la película, el prólogo, en el cual presenta un discurso visual respecto a lo sobrenatural, el ansia del poder y el olor a muerte:

Mediante una planificación eminentemente pictoricista y horizontal, abierta y al mismo tiempo opresiva. Polanski muestra en pocos minutos las pinceladas que obtiene de su cámara. La arena gris y húmeda de la playa. Un palo de madera traza un círculo sobre la arena. La cámara retrocede y se eleva majestuosamente a metro y medio del suelo. (Moldes, 2005, p. 233)

En esa secuencia del imaginario de Roman Polanski, se denota el poder de las hermanas fatídicas y enlaza a la vez el panorama contextual de la película (*Fotograma 3*), combina la ficción de lo metafísico, contraste entre las brujas con los guerreros a su regreso de una batalla, lo cual evoca a las dos

versiones ya citadas, en el caso de la versión de Orson Welles, el poder mítico de las brujas, y en el caso de Kurosawa, por lo fantástico de la aparición que representa a estos personajes.

La otra secuencia que destaca en el film de Polanski es aquella cuando Macbeth va a buscar nuevamente a las brujas. La cueva en la que ingresa el personaje simboliza también un adentrarse en el abismo del purgatorio (*Fotograma 4*). Las visualizaciones de los reyes que aparecen ante él hasta llegar a la de su propio reflejo, están llevadas con un montaje tal, que nos queda claro que al verse al espejo es él mismo su propio enemigo.

La versión de *Macbeth* de Roman Polanski fue un fracaso de taquilla en Estados Unidos, por la crítica fue mejor recibida en el Reino Unido y fue estrenada en 1972 en el festival de Cannes, Moldes apunta:

El 13 de mayo de 1972 Polanski acudió al Festival de Cannes, donde junto a Jhon Finch intentó reanimar el decaído interés del público por *Macbeth* [...] Polanski se enfrascó en una ronda de entrevistas y conferencias públicas. A pesar de sus esfuerzos, *Macbeth* desapareció rápidamente en la oscuridad de los manuales de cine (se anunció una recaudación de menos de un millón de dólares) para ser redescubierta como un <<clásico ignorado>> una treintena de años después. (Moldes, 2005, p. 178)

El *Macbeth* de Roman Polanski es uno de los más cercanos a la versión original del texto de Shakespeare, respetando casi en su totalidad los diálogos del poeta inglés.



**Fotograma 3.** *Macbeth De Roman Polanski.* Las weird sisters plantean su importancia y poder desde el inicio de la película.



**Fotograma 4.** *Macbeth* de Roman Polanski. La visión de Macbeth y su reflejo a través del espejo.

### 2.2.3. Macbeth De Peter Moffat y Mark Brozel

Mención especial, a mi parecer, merece una versión realizada por la BBC dentro de un proyecto conjunto como serie televisiva, en la que se pondera la contemporaneidad de los textos de William Shakespeare. La serie llamada *Shakespeare Retold* hace una versión moderna de varias obras del dramaturgo inglés, entre ellas destaca una versión de *Macbeth*, adaptada por Peter Moffat<sup>23</sup> y dirigida por Mark Brozel<sup>24</sup>.

El guión de Moffat toma el esqueleto argumental de la tragedia de Shakespeare para trasladarlo a un contexto contemporáneo (2005), en el cual ocurren todos los actos y peripecias que podemos encontrar en el texto dramático pero reasigna atributos a las circunstancias y a los personajes para trasponer la idea teatral al concepto audiovisual. Joe Macbeth (Macbeth) interpretado por James McAvoy, es un exitoso cheff que trabaja al servicio de Duncan Docherty (Duncan). Las brujas de Shakespeare adquieren en esta propuesta el poder emblemático de tres basureros, que de igual forma profetizan a *Macbeth* que será dueño del restaurant. Ella (Lady Macbeth) simboliza la mujer actual llevada a la máxima potencia, trabaja también al

---

<sup>23</sup> Peter Moffat. Dramaturgo y guionista de origen británico. Ha trabajado para la BBC radio y TV, su obras más destacadas son *Nabokov's Gloves* y *Iona Rain*.

<sup>24</sup> Marck Brozel. Es director y productor británico. Su labor se ha desempeñado principalmente en series de televisión como *A rap at the door* (1999), *Table 12* (2001), *Holy cross* (2003), *ShakespeaRE-told* (2005) y *Casualty 1999* (2009).

servicio de *Duncan* en el restaurant, es una gerente bella, inteligente y sobre todo ambiciosa (*Fotograma 5*). Moffat deja entrever un deseo sexual por parte de *Duncan* hacia la mujer de Macbeth, punto que se contrapone con la teoría Shakesperiana, pues en el texto dramático Duncan es adorado como un padre y respetado como tal. En el caso de Malcolm Docherty (Malcolm) es un joven que desea aprender el arte culinario más impulsado por el padre que por propio gusto, su pasado vegetariano y su presente inexperto le dan esa cualidad inoperante que le da Shakespeare a su Malcolm, o como menciona el propio Joe Macbeth “es más estilista que cocinero”.

Un personaje que se convierte hasta cierto punto entrañable en esta versión es Billy (Banquo), se magnifica la amistad que lleva con el protagonista, vislumbrando incluso un cariño tan fraternal llegando casi a la hermandad (*Fotograma 6*), es por ello que la muerte de Billy se convierte en el acontecimiento más doloroso, incluso por encima del de Duncan, influye quizá que es muerto en una escena muy sugerente en la que da un paseo en bicicleta con su hijo. Coincide la muerte de Billy también con el punto de quiebre de Joe Macbeth, ya que al estar en un desayuno (en el texto dramático es lo contrario, una cena) recibe la llamada de celular de Billy ya muerto diciéndole “te veré en el desayuno”, lo cual provoca la ira de Joe y el desconcierto de todos los presentes.

Quizá el personaje más cuestionable es Peter Macduff (Macduff), quien es un capitán de meseros de origen francés, el personaje que Shakespeare plasma en la obra termina siendo un redentor y símbolo del triunfo del bien sobre el mal, en la versión de Moffat, Peter Macduff es más movido por el lamentable hecho de perder a su familia, y si bien es cierto que este hecho es también uno de los alicientes del Macduff de Shakespeare, hay que mencionar que es más motivado por la fuerza redentora que representa el restablecer la paz y la justicia que a final de cuentas termina beneficiando en las dos versiones a Malcolm. Además en la versión de Moffat queda completamente excluida la metáfora que profetizan brujas, cuando le mencionan a Macbeth que “sólo podrá ser derrotado por un hombre no nacido de mujer”. El gran presagio funesto del texto de William Shakespeare es la visión final del bosque, las brujas profetizan a Macbeth que “tema cuando el

bosque de Dusinane se acerque a él”, una imagen sumamente interesante para cualquier cineasta, pero que Moffat y Brozet deciden cambiar por la profecía de los basureros: “sólo serás derrotado cuando los cerdos vuelen”. El tema de los cerdos está presente en toda la versión, Joe Macbeth frente a una cabeza de cerdo que está a punto de destazar habla de respeto y menciona “murió por nosotros” (*Fotograma 7*). La metáfora de los cerdos voladores se convierte en una realidad cuando un helicóptero de la policía sobrevuela el restaurante. Esta versión de Macbeth evoca a la distancia a Harold Bloom, quien en su estudio sobre la obra menciona que todos tenemos la capacidad o somos potencialmente un Macbeth, es decir que en nosotros reside un espíritu asesino.



**Fotograma 5.** *Macbeth de Mark Brozel.* Ella (Lady Macbeth)



**Fotograma 6.** *Macbeth de Mark Brozel.* Billy(Banquo), Joe (Macbeth) y Malcolm Docherty (Malcolm)



**Fotograma 7.** *Macbeth* de Mark Brozel. La metáfora del cerdo está presente en toda la trama.

#### **2.2.4. Macbeth de Justin Kurzel**

En el año 2015 se estrena en el festival de Cannes la más reciente versión de *Macbeth*, la película dirigida por Justin Kurzel y protagonizada por Marion Cotillard y Michael Fassbender se estrenó en la edición tal del Festival de Cannes y llegó a México a finales del mismo año.

Esta adaptación ha sido bien recibida por la crítica, de destacarse la técnica en el juego del color, la paleta de colores de la fotografía va del oscuro a tonalidades cian que están siempre presentes, con excepción del final, ya que existe un cambio de color significativo. La fotografía nos evoca más un film psicológico, este film podría ser un resultado de las mezcla entre Welles, Polanski y Kurosawa. La actuación de Fassbender tiene un dejo de Welles (*Fotograma 8*), el color evoca a Polanski (*Fotograma 9*) y las batallas nos recuerdan a Kurosawa (*Fotograma 10*).

Esta versión a pesar de no ser de un cineasta de gran renombre puede ser de los nuevos referentes ineludibles al hablar de las adaptaciones de Shakespeare. La revista *Variety* después de su función en Cannes publicó un artículo de cual puede leerse los siguiente:

So it's odd that, while "Romeo and Juliet" and "Hamlet" get dusted off at least once a generation by filmmakers, the Scottish Play hasn't enjoyed significant bigscreen treatment since Roman Polanski's admirable if tortured 1971 version. The wait for another may be even longer after Justin Kurzel's scarcely

improvable new adaptation: Fearsomely visceral and impeccably performed, it's a brisk, bracing update, even as it remains exquisitely in period<sup>25</sup>.

Los dos actores cuyo renombre y popularidad es evidente en la actualidad, Cotillard y Fassberder, nos demuestran su compromiso al interpretar a Shakespeare, con un guión que respeta gran parte de la poesía del dramaturgo inglés. La secuencia final es un punto por el cual está película podría estar dentro de la filmografía necesaria al analizar Macbeth en el cine:

Kurzel likewise opts for high-impact spareness in the film's visual and sonic design. He's not afraid of broad symbolism: There may be one austere cross too many in the image system here, but this "Macbeth" does bear a substantial sense of spiritual consequence. Many filmmakers wouldn't be able to pull off the blood-red filter that gradually saturates the screen in its final act, but Kurzel brings the proceedings to a pitch of disorder that makes this extreme stylistic leap seem intuitively inevitable: It's as if the camera pre-emptively descends into the galleys of hell with its doomed subject (Lodge, Ruy (2015) "Cannes film review: *Macbeth*" *Variety*, <http://variety.com/2015/film/festivals/macbeth-review-michael-fassbender-marion-cotillard-1201500514/>, 23 mayo)

Es posible que el uso de la tecnología favorezca en varios sentidos a esta película, resulta innecesaria la comparación con las versiones clásicas de Macbeth, sin embargo, si se puede destacar su final y el papel que juega el color en la textura del film. En la secuencia final podemos mencionar que lo cinematográfico está al servicio de lo psicológico. El tiempo dirá cuál es la suerte de este largometraje, cuya exhibición desafortunadamente se ha limitado a festivales o proyecciones aisladas en salas del cine comercial.



**Fotograma 8.** *Macbeth* de Justin Kurzel. Macbeth (Fassbender) en

---

comparativa con Welles. La mirada como característica indispensable en la interpretación.



**Fotograma 9.** *Macbeth de Justin Kurzel.* Lady Macbeth. Tanto la versión de Kurzel como la de Polanski la paleta de colores se basa en las variantes del azul.



**Fotograma 10.** *Macbeth de Justin Kurzel.* La batalla que enfrenta Macbeth de Kurzel evoca de sobre manera a Kurosawa, incluso el uso de neblina es recurrente también en la propuesta de Kurzel.

*La vida es sólo una sombra que avanza,  
un pobre cómico que se agita y pavonea  
cuando es su hora sobre el escenario,  
y luego ya no se oye.  
Es la historia que narraría un idiota,  
de ruido y furia llena, que nada significa.  
Macbeth*

## **Capítulo II. Seis elementos cinematográficos en la tragedia de Macbeth.**

Como ya se mencionó con antelación el presente trabajo expone las relaciones entre teatro y cine, teniendo como contexto el primer capítulo en el que se genera un estudio de las dos disciplinas y su relación, a continuación me enfoco en seis elementos que estudio de manera más directa, los llamo elementos cinematográficos dentro del texto dramático, es decir, delimito el espacio de estudio a seis imágenes generadas dentro de la obra Macbeth de William Shakespeare, para hacer un estudio de su potencial como discurso audiovisual.

### **2.1. Las “Weird sisters” Estímulo etéreo de lo real.**

Bien es cierto que en la obra Macbeth de William Shakespeare cada escena es de un imaginario tal que puede ser trasladada a la pantalla de diversas formas y con distintos tonos.

La aparición de las weird sisters en la obra de Shakespeare se circunscribe al contexto propio de la obra, es decir: La Edad Media, durante este periodo las brujas y la brujería representaban una herejía a las autoridades, trastocando incluso a planos como el político y el religioso. Tanto en esa tradición como hasta nuestros días, las brujas se simbolizan como agentes del mal y la magia negra. En la obra de Shakespeare son causa constante de controversia, como lo menciona Alfredo Michel:

Estas criaturas han proporcionado vastas disputas sobre su origen, naturaleza o papel. Se les ha identificado como variantes de seres mitológicos germánicos y griegos; como representaciones de fuerzas malignas abstractas convertidas en figuras perceptibles; como proyecciones del mal en la imaginación; como simples y comunes

practicantes de las artes mágicas, ya sea que esas prácticas se piensan eficaces o mera superchería, etc. (Michel prol. Shakespeare, 1999, p. 57)

En la obra de Shakespeare, las weird sisters se muestran como un aliciente metafísico que empuja a Macbeth, sin embargo, también entendemos en la dramaturgia del poeta inglés, que Macbeth traza a final de cuentas su propio destino, es decir, se abre la posibilidad de libre albedrío. Esto lleva a inferir que las brujas representan dos estados en la obra: están representadas como personajes, pero también se bosquejan como apariciones. Considero entonces que las weird sister son una especie de “alter ego” Macbethiano, cuyo impulso mayor es despertar la ambición, lo cual motivará a su vez al personaje protagonista a tomar decisiones que cambiarán el rumbo de su destino. El protagonista es excitado por las sentencias dictadas de las brujas y con la posterior influencia de su esposa, es llevado a cometer los tres asesinatos.

Las weird sisters conocen, saben e inducen, de ahí que sus palabras sean los referentes para las atrocidades cometidas por el protagonista, sin embargo hay que mencionar que es Macbeth quien decide cometer las nefastas transgresiones.

Shakespeare plantea el camino de Macbeth a partir de las palabras de las brujas “serás rey”, “desconfía de Macduff”, “Nadie nacido de mujer, le hará daño a Macbeth”, por citar algunas de sus premoniciones, en su totalidad se presentan como sugerencias que incitan al personaje.

Tomando en cuenta el valor metafísico de las hermanas fatídicas, poseemos una amplia gama de posibilidades teatrales y, sin duda, cinematográficas. Como ya mencioné, el cine tiene la posibilidad de hacer discursos a partir del montaje, la edición puede resolver escenas cortando o pegando fotogramas, apoyado incluso por la tecnología el cine puede crear efectos que apoyan a la concepción de la historia. En el filme que analizaré más adelante, *Trono de sangre*, observamos a una aparición japonesa que pertenece a la tradición teatral del Nô, personaje que además contiene una interesante asexualidad y una edad incierta.

## 2.2 La antesala de la muerte: Interpretación de la daga.

Con la premisa de que las weird sisters se presentan también como “apariciones” para Macbeth, se puede mencionar que entonces la aparición de la daga es el segundo momento etéreo de la obra, es una segunda aparición que además se convierte en la antesala de la muerte, muerte de Duncan, muerte que a su vez, siembra semilla para cosechar la propia muerte del protagonista. Así mismo esta escena representa la usurpación de la noche por el día, metáfora de la muerte de Duncan. Macbeth se entrega a la maldad dando el primer paso para seguir su camino teñido de sangre. La incisiva inclusión de Lady Macbeth confronta el espíritu de su esposo:

### **Macbeth.**

¡Oh da a luz nada más a hijos varones,  
porque tu temple indómito  
debe formar hombres solamente (1.7.100-130)<sup>26</sup>

A pesar de que la duda invade al propio Macbeth, termina por acceder a la petición, bajo los argumentos de su mujer que son más fuertes que el miedo que invade al futuro rey. En todos los diálogos entre Lady Macbeth y Macbeth, previos a la muerte de Duncan, Macbeth nunca se vislumbra seguro y posiblemente lo está hasta el final de la conversación que sostiene con su mujer. Cito a Macbeth aparentemente seguro de realizar el fatídico acto:

### **Macbeth.**

Estoy ya decidido  
y presto cada agente de mi cuerpo  
a esta terrible hazaña.  
¡Vamos y engañemos a todo el mundo  
con las más hermosas apariencias!  
Debemos ocultar con cara hipócrita  
lo que este falso corazón conoce.(1. 7. 111-114 )

Antes de citar este fragmento de la obra mencioné la palabra “aparentemente”, la subrayo nuevamente, la decisión es endeble y

---

<sup>26</sup> De aquí en adelante utilizo mi propia numeración de versos ya que la versión utilizada (Edición UNAM) no enumera los versos.

Shakespeare así lo deja ver con este texto, en el cual prepondera la apariencia por encima de la decisión consciente, Macbeth genera una indecisión que fluctúa entre la convicción y la complacencia.

Más adelante somos partícipes del conflicto propio del personaje protagonista, forjado por la indecisión, lo cual causa una visión de su estado de ofuscación: la aparición de la daga; ésta puede funcionar como un aliciente para consumir el primer hecho fatídico.

**Macbeth.**

[...] ¿Es una daga eso que veo ante mí,  
Con la empuñadura hacia mi mano?  
Ven, déjame asirte...  
No te tengo y sin embargo te veo siempre (2. 1. 49-52)

La tragedia de Macbeth también podría denominarse como “la tragedia de los cuestionamientos”. Shakespeare escribe un texto lleno de preguntas, muchas de ellas sin respuesta concreta, en este sentido, el principal cuestionador es Macbeth, la inseguridad se apodera de él y ante una visión, como la de la daga, se refuerza su propio debate.

¿No eres, visión fatal, sensible al tacto  
Lo mismo que a la vista?  
¿O eres sólo una daga imaginaria,  
Una creación fingida,  
Que tiene origen en mi cerebro acalorado?  
(2. 1. 52-57)

Continuando con la reflexión de la daga como elemento cinematográfico, se puede mencionar que la representación de elementos imaginativos incitan a la creatividad ya sea en teatro o cine, por ejemplo, Roman Polanski en su versión de *Macbeth*, representa la daga colocada como elemento flotante justo frente a Macbeth, acto que resulta lógico pero que de alguna forma nos aparta hasta cierto punto del proceso de imaginar un objeto yuxtapuesto con el personaje; en teatro por ejemplo se juega más con el imaginario del público, la convención se genera de tal forma que en el mejor de los escenarios puede hacernos más partícipes en el proceso de crear con nuestro propio imaginario, cada uno nuestra propia daga.

En este entramado de la obra, Macbeth se convierte en “un vidente involuntario, casi un médium oculto, espantosamente abierto a los espíritus del aire de la noche”. (Bloom: 608) La visión de la daga simboliza dos conceptos importantes, realidad y ficción, que se funden para así concluir en un concepto aún más amplio: Muerte. A partir de esta escena la obra se vuelve aún más oscura y la maldad echa raíces en el corazón de Macbeth, su decisión renueva su espíritu, al llegar a este punto Macbeth ya es un asesino, su acto es inhumano, por donde se le vea pues cambia el rumbo del cosmos Macbethiano.

### **2.3. El fantasma de Banquo.**

Cuando las Weird sisters le expresan a Banquo “¡Reyes engendrarás, aunque tú no seas rey!” (1. 3. 89) están marcando su destino y de igual forma le están profetizando su muerte. Macbeth se convierte en un asesino cuando mata a Duncan, al mandar matar a Banquo su transgresión es mayor. Macbeth continúa alterando el orden del cosmos. Banquo y su hijo resultan ser obstáculos para la endeble tranquilidad de Macbeth, quien para entonces ya es rey y por ello manda asesinarlos:

#### **Macbeth.**

[...] Dentro de una hora a más tardar os diré dónde  
apostaros y os daré conocer  
el momento preciso  
para dar el golpe. Pues debe ser esta noche,  
y a distancia del castillo; quedando entendido  
que requiero estar libre de sospecha;  
y con él, para no dejar rastro ni remiendos  
en la obra, su hijo Fleance, que lo acompaña,  
cuya desaparición no es menos importante  
que la de su padre, debe abrazar  
la suerte de esa hora tenebrosa.  
(3. 1. 168-178)

Cada uno de los asesinatos de los Macbeth son llevados a cabo con inteligencia, el deseo ufano del poder ha redituado en Lady Macbeth y su esposo quienes llegan a generar el entramado perverso del delito. A partir del asesinato de Banquo el panorama se complica para los Macbeth pues Shakespeare da cuenta de la escena en la que los asesinos no consiguen su objetivo, matan a Banquo pero su hijo logra escapar, un mal vaticinio para Macbeth, pues deja abierta la posibilidad del varedicto de las brujas: la descendencia de Banquo sigue viva, el peligro de que Macbeth pierda el poder está latente.

Una de las escenas más destacadas del texto de Shakespeare es la que sucede a la muerte de Banquo, me refiero a la escena del banquete. Se puede encontrar en la escena un fuerte contraste y poder emblemático; ésta podría ser la primera muestra de enaltecimiento de los Macbeth que se transforma en la peor de las pesadillas de la pareja.

El contraste entre la fiesta, es decir, lo terrenal y mundano y la aparición del fantasma de Banquo, es decir, lo extraordinario y etéreo, nos llevan a ser testigos del peor desdoblamiento del ser humano, llevando al personaje de Macbeth de un ascenso ilusorio a un descenso brutal. La aparición del fantasma de Banquo coincide con las palabras falaces que pronuncia el rey en honor a quien yace muerto:

**Macbeth.**

Tendríamos junta hoy bajo este techo  
Toda la flor y prez de nuestra patria  
Si tuviéramos presente la honrada persona de nuestro Banquo,  
Al que querría mejor culpar de descortés  
Que lamentar por alguna desgracia.  
(3. 4. 58-63)

Macbeth observa los asientos ocupados, ya no hay lugar para él, sin embargo es justo aquí cuando acudimos nuevamente a una escisión entre realidad y ficción. La actuación de Macbeth es seguida con estupor por los asistentes a la cena, probablemente el punto de mayor tensión para el personaje es cuando su alucinación lo hace expresarle al fantasma: “Si puedes volver la

cabeza, habla también”. El fantasma desaparece, pero tiene una intervención más, que desequilibra el ya de por sí endeble inconsciente de Macbeth.

**Macbeth.**

[...] adopta cualquier forma menos ésa,  
O regresa a la vida  
Y rétame al desierto con tu espada;  
Si abrigo entonces temor, di que soy  
El muñeco de una niña. ¡Fuera, sombra horrible!  
¡burla irreal, fuera!  
(3. 4. 156-161)

Lady Macbeth observa, es parte de y padece la escena que protagoniza su esposo, es ella quien decide darle fin de alguna forma, invitando a los presentes a irse. Al cuestionar Macbeth a su esposa: “¿Y cómo va la noche?” ella le contesta con una frase que puede resumir su desairada fortuna “Casi disputando con la mañana sobre cuál es cuál”.

Como observamos la escena del fantasma de Banquo genera un gran potencial para la interpretación cinematográfica, es una escena que ninguno de los directores que hasta ahora he mencionado en este escrito, han marginado o suprimido. Su riqueza en amplio contraste entre la realidad y la ficción es un reto digno de cualquier creador.

La mayoría de los directores han optado por hacer corte en el montaje, de tal forma que en una toma observamos a Banquo, *corte a* Macbeth, *corte a* silla vacía, *corte a* invitados. Lo que nos muestra que existe un diálogo entre tres fuerzas. Macbeth ve a Banquo, invitados a la fiesta ven la silla vacía, el espectador (quien mira la película) ve la reacción de Macbeth, ve a Banquo y observa a los invitados.

#### **2.4. La mancha maldita. Visión de la sangre en Lady Macbeth.**

La desdicha de Lady Macbeth ratifica el declive de los Macbeth y enfatiza la desolación ante la realidad que poco a poco se apodera de ellos. La locura de Lady Macbeth es consecuente con la maldad que establece ella misma desde que su ambición es más fuerte que su razón. Shakespeare desaparece a Lady

Macbeth por un largo tiempo dentro de la obra, por ello cuando la volvemos a encontrar en escena su condición nos impacta, somos testigos de la perdición irracional de un ser humano.

La visión de la sangre en Lady Macbeth representa la muerte, pero también representa su ambición y por consiguiente el crimen al que incita a su esposo a cometer, nuevamente el referente mayor se vuelve el inicio del sangriento camino de los Macbeth, es decir, la muerte de Duncan. La visión de la sangre que nunca se acaba es también la representación del constante desequilibrio en la vida, la tragedia se presenta ahora frente a lo inherente: el pasado.

**Lady Macbeth.**

¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera, digo!... Uno, dos; ya es hora de hacerlo... Es lóbrego el infierno... ¡Qué vergüenza, mi señor, qué vergüenza! ¿Soldado y con miedo?... ¿Qué importa quién lo sepa, si al fin nadie puede pedirle cuentas a nuestra realeza? No obstante, ¿quién habría pensado que el viejo tuviera tanta sangre?

(5. 1. 30-35)

Son dos las muertes en las que Lady Macbeth participa de manera más activa: la primera es la del rey Duncán y la segunda la de Banquo. La cita anterior alude al primer asesinato, más adelante, en la misma escena, existe un referente directo al segundo: "Otra vez te digo que Banquo está enterrado: no puede salir de su tumba" (5.1. 53-55). El estado de Lady Macbeth le produce la visión de la sangre como parte de la alucinación en la que se encuentra. La mancha maldita, como ella misma la llama, es también la perdición y la decadencia de su poder; en el texto dramático este lapso coincide con la inexorable derrota de su reino.

La mancha maldita es nuevamente el retorno de lo etéreo, la mancha es una visión de Lady Macbeth, su potencial cinematográfico radica en ello, es decir, la mancha no existe más que en el imaginario del personaje, sin embargo la mayoría de creadores muestran en imagen la mancha. La visión de la mancha se puede representar como una toma subjetiva, lo que indica que vemos (los espectadores) lo que ve el personaje, sin necesidad de que

necesariamente exista. Lo subjetivo es pues la visión del personaje que nos invita a entrar en la convención de ver lo que sólo éste puede percibir.

## **2.5. Presagio mortal. El bosque de Birman.**

Si hablamos de imágenes o de recursos fotográficos (aunque sólo lo sea en nuestro imaginario) debemos mencionar la imagen que nos plantea el dramaturgo inglés con el bosque de Birnam, la cual se produce a partir de la premonición que las brujas le hacen a Macbeth, la visión de que el bosque de Birman irá hacia él, lo cual parece imposible para el protagonista, pero también para los lectores y o espectadores.

### **3ª. Aparición.**

[...] Macbeth jamás será vencido hasta  
Que el gran bosque de Birnam al alto de Dusinane  
Suba a combatirlo.  
(4. 1. 115-116)

La aparición le ha hecho decir a Macbeth lo que todo lector y espectador se cuestiona en ese momento “¿Quién puede hacer trepar un bosque o mandar al árbol que arranque de la tierra su raíz?” (*Ibíd.*) Considero que en este punto Shakespeare nos responde de una forma teatral, pensada incluso para la puesta en escena. En la escena IV del acto V, encontramos la respuesta a en un diálogo entre Siward, Menteith y Malcolm:

### **Siward.**

¿Qué bosque es éste?

### **Menteith.**

El bosque de Birnam.

### **Malcolm.**

Corte aquí cada soldado una rama  
Y llévela delante de sí. Escondemos  
De ese modo el número de nuestros combatientes,  
Y haremos que los exploradores se equivoquen  
Al dar sus informes.  
(5. 4.4-10)

Malcolm da la orden al ejército, como si se tratase de una didascalia que el destino le pone: enfrentar al asesino de su padre. Este hecho también nos hace cuestionarnos hasta qué punto la Aparición predice más el destino de Malcolm que el del mismo Macbeth. Al final de cuentas todo es consecuente.

El presagio funesto se vuelve una realidad insoportable. Un mensajero le informa al rey lo que ha visto “[...] al instante me pareció ver que el bosque comenzaba a moverse” (5.5. 44-45). Ante el hecho Macbeth se encoleriza, pero también se enfrenta a esa temible idea:

**Macbeth.**

[...] “No temas, hasta que el bosque de Birnam  
A Dusingane se acerque”...  
¡Y ahora el bosque sube a Dusingane!  
¡A las armas! ¡A las armas! ¡Salgamos!...  
Si fuera cierto lo que éste dice,  
Poco importa huir de aquí o quedarme.  
Ya el sol me da fastidio  
Y quisiera que el mundo se abismara.  
(5. 5. 57-64)

Después de esta fatal premonición, Macbeth está consciente de su posible perdición. Sin embargo, afronta la circunstancia como guerrero, a pesar de vislumbrar su derrota: “Cuando Macbeth es traicionado, por alucinación y presagio, manifiesta un profundo y enérgico ultraje, como un actor frenético condenado a errar todas sus entradas”. (Bloom, 632) Sí, errar a partir del destino inevitable, o como lo menciona el mismo Macbeth:

[...] La vida es sólo una sombra que avanza,  
Un pobre cómico que se agita y pavonea  
Cuando es su hora sobre el escenario,  
Y luego ya no se oye.  
La historia que narraría un idiota,  
De ruido y furia llena, que nada significa.  
(5. 5 . 33-37)

Es posible que retumbe en el corazón de Macbeth el “nada significa”, es la vida la que cuestiona, es la muerte la que responde, es un final que nada significa. El bosque que viene hacia Macbeth es también la muerte que se acerca y es por ende la pérdida de significado del todo, cuando la muerte llega la nada asecha.

Visualmente, el hecho de que el bosque avance es un elemento cinematográfico que permite una bella imagen simbólica de la predicción hecha a Macbeth, concluyo citando a John Wain:

Es una lástima que la mayoría de los directores de teatro enfoquen esta última escena con fastidio y deseo de terminar con ella lo antes posible; la uniforme marcha de los diez mil hombres, cada uno portando una rama verde, es un maravilloso símbolo visual de la gran corriente de la naturaleza que fluye por la escena del crimen de Macbeth, Aportando curación y renovación. (Wain, 1967, p. 210)

La postura de Wain coincide con una exigencia de no perder los elementos que Shakespeare plasmó en su obra. Si bien es cierto que en la presente tesis ya se habló de trasposición y de diversos tipos de adaptación, también es claro que existen elementos que valdría la pena no dejar fuera en una puesta en escena o en un largometraje, ya que son imágenes escritas por William Shakespeare que merecen ser interpretadas, cada verso del dramaturgo inglés es digno de estudio y todavía más digno de ser representado.

En la versión cinematográfica de Akira Kurosawa, que analizo en el siguiente capítulo, esta imagen se convierte en un significante climático y también poético.

## **2.6. Mañana, y mañana, y mañana. Muerte de Macbeth.**

¿Existe un mañana para Macbeth? La esperanza de quien es derrotado pierde en todos sentidos su razón de ser, estriba en el fracaso de lo humano. El mañana para Macbeth es simplemente imposible, a pesar de que su mañana siempre fue su motivación, para él, el mañana era reinar y cuando lo consiguió su nuevo "mañana" era el temor de no reinar; ante ello su propio "mañana" se fue transformando en el camino que lo llevó a su perdición. El mañana de Macbeth es el hoy de su muerte.

Como mencioné anteriormente el bosque de Birnam, resuena como presagio funesto. Es preciso hablar ahora del otro presagio que termina de trazar el camino de su muerte. Cuando Macbeth va a la caverna, le profieren

que sólo será derrotado cuando el Bosque vaya hacia él, previamente una aparición anunció:

**2ª. Aparición.**

Sé sanguinario, resuelto y audaz;  
Búrlate del poder de los humanos,  
Porque nadie, nacido de mujer,  
Le hará daño a Macbeth.  
( 4. 1.96-99)

Esta profecía también se convierte en la esperanza final de vida para Macbeth. El hombre no nacido de mujer también es un recurso en la dramaturgia de Shakespeare, ya que prepondera la duda, y el destino de Macbeth se vuelve una especie de acertijo a resolver: ¿quién en este mundo, no nace de mujer? Es hasta su último enfrentamiento que su propio rival le confiesa: “Macduff fue del vientre de su madre a destiempo arrancado”. (5. 7. 20-21) Efectivamente, Macduff se convierte en el redentor, en el ser capaz de dar muerte al tirano. Hay que destacar un aspecto importante, la tenacidad del propio Macbeth, pues muere como un guerrero, combatiendo hasta el final:

**Macbeth.**

No me rendiré ni besaré el suelo  
Ante los pies de Malcolm,  
Para ser abucheado por la muchedumbre.  
Aunque el bosque de Birman  
haya venido a Dusinane, y tú te me opongas,  
que no naciste de mujer, lucharé hasta el fin.  
Ante mi pecho pongo mi escudo belicoso.  
Ataca pues, Macduff, y sea maldito  
El que primero grite: “¡Detén, basta”!  
(5. 7. 34-42)

Macbeth había derramado sangre de los Macduff en un acto por demás inhumano, mandando matar a su esposa e hijo, un aspecto redentor aún más a favor de Macduff, pues no sólo venga la muerte de su señor y amo Duncan, sino que también hace pagar con muerte, la muerte de los suyos.

Más adelante somos partícipes y espectadores de la prueba que presenta Macduff para afirmar la muerte de Macbeth, su cabeza. En este sentido la propuesta cinematográfica a analizar, *Trono de sangre*, adapta el

hecho de mostrar la cabeza. La película de Akira Kurosawa le da un giro al personaje Macduff, el cual analizaré en el siguiente capítulo.

La posibilidad cinematográfica de la muerte de Macbeth radica en cómo puede llegar a ser interpretada por los realizadores. La muerte como acontecimiento es un hecho innegable que simplemente le da una resolución a la trama. El *Macbeth* de Justin Kruzel interpretado por Michael Fassberder tiene una resolución que se destaca. Macbeth se queda solo, muere lentamente mientras su castillo está siendo tomado. La batalla épica, guiño posiblemente de Kurosawa, deja al personaje herido y a punto de la muerte, pero sobre todo lo deja en la soledad y desolación esperando su propia muerte.



**Fotograma.** Final desolador de *Macbeth* de Justin Kruzel.

"No hay nada que diga más sobre un creador  
que el propio trabajo que realiza"

Akira Kurosawa

### Capítulo III. *Trono de sangre*. Akira Kurosawa y su transposición de *Macbeth*.

#### 3.1. Akira Kurosawa y la poética cinematográfica.

Akira Kurosawa, heredero de una cultura rica en contrastes y descendiente de familia samurái, plasmó en la pantalla la visión del Japón de su tiempo, pero también del país de sus ancestros. Con una marcada influencia occidental Kurosawa innovó en el ambiente cinematográfico no sólo de su país sino en un panorama mundial.

El trabajo de Kurosawa procura mantener el equilibrio entre lo que cuenta y cómo lo cuenta. Su cine no es el de un delicado estilista. La fuerza de las imágenes de sus películas hunde sus raíces en la enérgica vehemencia preocupada siempre por transmitir ideas visualmente, con la mayor contundencia posible. Las películas de Kurosawa se constituyen a partir de historias fuertes, repletas de situaciones cargadas de sentido y estructuradas sólidamente con un afán exhaustivo y unas maneras significantes totalmente libres. (Vidal, 1992, p. 56)

Akira Kurosawa siempre manifestó en su filmografía una especial influencia por las adaptaciones por obras de la literatura universal, la ya mencionada *Trono de Sangre*, que es motivo de estudio está basada en *Macbeth*; *Los canallas duermen en paz* (1945), con una marcada influencia de *Hamlet* y por último *Ran* (1985), una trasposición de *El Rey Lear*. Sin embargo, también adaptó cinematográficamente obras de la literatura rusa; por ejemplo: *El Idiota*, basada en la novela Fiódor Dostoyevski<sup>27</sup>; *Donzoko*, basada en *Los bajos fondos* de Gorki<sup>28</sup> y por último en su película *Vivir se puede encontrar parte del argumento de La muerte de Iván Ilich* de León

---

<sup>27</sup> Fiódor Dostoyevski. ( 1821 - 1881) Escritor de origen ruso.

<sup>28</sup> Maximo Gorki(1868 - 1936) Escritor ruso.

Tolstói<sup>29</sup>. Por otra parte, *Los siete samuráis* (1954), película que lo consagró mundialmente, tiene su origen en el texto de Esquilo<sup>30</sup> *Los siete contra Tebas*.

La narrativa cinematográfica de Akira Kurosawa, en la mayoría de sus filmes denota una cualidad estilizada y refinada. La poesía como género literario parte de la belleza y la estética en las formas de escritura y de significantes de la misma; en el caso del cine parte de la imagen, por su belleza en la forma y el discurso. Comienzo con el sentido estético del cine: El estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo “bello” y por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. (Aumont, 2008, p. 20)

La cita coincide con lo anteriormente expresado respecto a lo “bello”, pero también habla de gusto y placer, es decir no todo lo bello es poesía y no todo el cine es poético. El autor Argentino Ismail Xavier menciona en su tratado sobre discurso cinematográfico que el cine se puede volver poético a partir de la percepción del espectador:

El proceso de obtención de la imagen corresponde a un proceso natural - es el ojo y el “cerebro” de la cámara que nos ofrecen la nueva y más perfecta imagen de las cosas-. Nuestro papel, como espectadores, consiste en elevar nuestra sensibilidad de manera tal de superar la “lectura convencional” de la imagen y conseguir ver más allá del evento inmediato focalizado, la inmensa orquestación del organismo natural y la expresión del “estado del alma” que se afirman en la prodigiosa relación cámara-objeto. (Xavier, 2005, p. 137-138)

En este punto se podría especular sobre la percepción de cada lector, espectador y realizador. En el caso de Kurosawa hay varios aspectos que me hacen proponer un sentido poético, que se conjuntan para generar un discurso audiovisual, por ejemplo la estética en las formas: el cine de Kurosawa tiene una gran influencia de las formas geométricas de la arquitectura japonesa, Kurosawa en la mayoría de sus cintas, explota la estilización a partir de las formas geométricas. Otro elemento es la metáfora

---

<sup>29</sup> León Tolstói (1828-1910) Escritor ruso.

<sup>30</sup> Esquilo (525 a. C. – 456 a. C.) Dramaturgo griego. ¿De veras esta nota resulta indispensable... como todas las anteriores? Mejor dínos algo de las películas, de sus relaciones superficiales con la que estudias, si no estas notas parecen muletillas que terminan resultando innecesarias.

en la imagen, es decir la forma en la que resuelve discursos o símbolos con la imagen cinematográfica, *Trono de sangre* se traspone en una época feudal, con ello genera un discurso nuevo, la poesía radica en su forma y su contenido.

El llamado poeta del cine Andrey Tarkovski<sup>31</sup> dice que el cine es un arte poético y lo compara con la poesía japonesa, al igual que con la precisión de esculpir la vida, o hacer del tiempo un hecho esculpido en la imagen. Relacionando siempre la idea y la forma, Tarkovski dice: “comprender una imagen artística significa la aceptación de la estética de lo bello en un nivel emocional o supraemocional” (Tarkovski, 2009, p. 47) El director ruso da gran valor a la imagen pues en ella se conjuntan la idea y la forma, para llegar a la imagen se pasa por un proceso de nivel emocional, dice sobre la imagen:

La imagen es invisible y elusiva y depende de nuestra conciencia y del modo real al que trata de encarnar. Si el mundo es inescrutable, la imagen entonces lo será también. Es una especie de ecuación que formula la correlación entre la verdad y la conciencia humana, limitada ésta al espacio euclidiano. No podemos comprender el universo en su totalidad, pero la imagen poética es capaz de expresar esa totalidad. (Tarkovski, 2009, p.116)

La metáfora que genera la imagen es el discurso del artista, pues en él se incluye lo visible y lo invisible, se fusionan la verdad y la conciencia humana para generar un discurso artístico, que en el cine se puede resumir en la imagen.

Cito a Tarkovski por su concepción del cine como lenguaje poético pero también porque dentro de su estudio incluye la descripción de una escena de *Trono de sangre*:

En la versión de *Macbeth* de Akira Kurosawa encontramos un ejemplo perfecto. En la escena en la que Macbeth se pierde en el bosque, un director menor hubiera hecho a sus actores andar dando tumbos en la niebla tratando de encontrar la dirección correcta y golpeándose contra los árboles, ¿pero qué es lo que hace un genio como Kurosawa? Encuentra un lugar con un árbol inconfundible y recordable. Los jinetes

---

<sup>31</sup> Andréi Arsényevich Tarkovski. (Óblast de Ivánovo, 1932 – París, 1986) Director, poeta y escritor ruso. Algunas de sus películas *La infancia de Iván* (1962), *Solaris* (1972), *El espejo* (1975), *Nostalgia* (1983) y *El sacrificio* (1986).

cabalgan en círculos y pasan tres veces, de modo que la vista del árbol haga eventualmente entender que siguen pasando por el mismo lugar. Los jinetes mismos no se dan cuenta de que hacía mucho se habían perdido. En su tratamiento del concepto del espacio, Kurosawa muestra aquí uno de los acercamientos poéticos más sutiles, expresándose sin la más mínima pizca de amaneramiento o pretenciosidad, ya que, ¿qué puede ser más simple que colocar la cámara y seguir a los personajes mientras dan vueltas? En una palabra: la imagen no es un cierto significado expresado por el director, sino todo un mundo reflejado en una gota de agua. (Tarkovski, 2009, p.123)

La escena que cita Tarkovski nos remonta al inicio de la película, después de esa escena ocurre el encuentro con el Espíritu, que representa en esta versión a las weird sisters, Kurosawa da un discurso mayor y un nuevo significado al paso perdido de los dos guerreros. Se puede definir a partir de la escena y la concepción de Tarkovsky que la poesía entonces reside en dos elementos: lo visual y lo interpretativo. Retomo a Ismail Xavier que apuntala la concepción poética de la siguiente forma:

Lo que existe de mimético en la reproducción cinematográfica es aceptado y redimido en la medida en que la mimesis propuesta no se agote en la “exterioridad de los hechos” y sea capaz de alcanzar la profundidad del enfoque poético (expresión de un estado del alma), en contra de la “superficialidad” de las articulaciones lógicas. (Xavier, 2005, p. 138)

Al analizar el filme de Kurosawa podemos encontrar un sin número de elementos poéticos, *Trono de sangre* es una película llena de símbolos, apenas comparada con *Los sueños*. Sin embargo en *Los sueños* existe un elemento que la hace incomparable ante *Trono de sangre*, el color; *Los sueños* es un film a color, lo cual trae también un espacio digno para el estudio de la psicología del color.

Vuelvo a *Trono de Sangre* y su poética, discuto una escena cuya simbología es de destacar. Es la escena en la que Washizu (Macbeth) siente el deseo de volver con el espíritu para tener nuevas certezas. Kurosawa realiza que en suma puede parecer sencillo, pero que devela nuevamente su concepción poética del film. A la escena le antecede el inicio del declive de Washizu (Macbeth), es entonces cuando un trueno le hace recordar al Espíritu que le había predicado su futuro. ¿Dónde está lo poético? Kurosawa

toma un solo elemento, el trueno, pero justamente ese trueno evoca la escena en la cual los guerreros estaban perdidos. El trueno, junto con la iluminación que provoca, son símbolos que representan dos conceptos: el primero la aparición del espíritu y el segundo el despertar de Washizu. La reacción de Washizu, ante la luz que genera el trueno, es la de un despertar. Akira Kurosawa llena de símbolos su versión de Macbeth y esto tampoco es casual ya que es un enlace a lo alegórico que también resulta ser la obra de William Shakespeare. En *Trono de sangre*, encontramos dos mundos que confluyen, primero teatro y cine y segundo, por deducción, Shakespeare y Kurosawa.

### **3.2. *Trono de sangre* a partir de seis elementos cinematográficos en *Macbeth* de Shakespeare.**

La intersección de dos universos, el de Shakespeare y Kurosawa, da como resultado un discurso nuevo, la simbiosis entre un universo literario y el fílmico da, en este caso, como resultado una película clásica y necesaria para los estudios tanto del dramaturgo como del cineasta. La adaptación realizada por Akira Kurosawa a *Macbeth* está concebida como una traducción que respeta el discurso, pero cambia la forma: es una *adaptación libre por conversión* como se menciona en el primer capítulo. Se conciben nuevos personajes a partir de los ya existentes a los que se les dan e inhiben atributos. Comienzo de lo universal a lo particular y debo mencionar que el primer gran salto es el contexto: Kurosawa ubica a sus personajes en el Japón, el propio director japonés menciona:

El gran problema era adaptar Macbeth al gusto japonés. Los sortilegios son diferentes en Occidente y en Japón. Para ello adopté la forma del Nô. Esta forma se muestra sin ninguna complejidad. La construcción global, los comportamientos de los personajes y su colocación, todo, en fin, está realizado con este propósito. (Vidal, 1992, p. 68)

Macbeth medieval europeo que plantea Shakespeare está también teñido por la sangre que se derrama en las batallas. Al cambiar el contexto, el cineasta japonés cambia los nombres de los personajes Macbeth se convierte en Washizu, Lady Macbeth tiene un nombre y es Asaji, Duncan es Tsuzuki, Malcolm es Kunimaru, Banquo es Miki, Fleance es Yoshiteru, Macduff es

Noriyasu y por último un Espíritu se condensa para representar a las tres brujas.

La propuesta filmica de Akira Kurowa tiene un aliciente que enaltece en gran medida el sentido teatral y lo logra a través de la inclusión del teatro Nô como parte de un discurso dramático y estético. La tradición, las características y estrategias del teatro Nô son temas abundantes en información y ricos en posibilidades de estudio, en este trabajo mencionaré algunos aspectos generales de esta forma teatral para el entendimiento mayor del sentido que se maneja en el film; para ello me apoyaré en el estudio que realizó el escritor Oscar Cossío y de quien tomo la siguiente definición:

Nô es contracción de nôgaku, que se escribe con dos Kanji, o ideogramas; el primero significa talento, habilidad capacidad, facultad, destreza; el segundo gaku es placer, gozo, divertimento, disfrute, agradable... así que nôgaku podría traducirse como “el talento para causar placer”.[...] El Nô combina texto, generalmente de trama muy sencilla, cantos de coro y, en ocasiones, una danza ejecutada por el actor principal, la cual es el climax de la obra; expresión corporal que incluye gestos simbólicos; música, por un conjunto de tres o cuatro instrumentos, con los ejecutantes siempre en escena; el uso de máscaras por algunos actores; un escenario sumamente especializado, y lujosísimo vestuario. (Cossío, 2001, p. 64)

La definición que propone Cossío nos conduce a un entendimiento general sobre la estética Nô, más adelante en su estudio ahonda sobre cada una de las especificidades del teatro Nô. En cuanto a la relación entre el Nô y *Trono de Sangre* el estudio que realiza el profesor James Goodwin nos acerca más a los elementos tomados por Kurosawa:

Kurosawa values Noh for its symbolic range, dramatic compression, manner of understatement, and its fusion of form and substance. Noh has taught the film director much about the dramatic impact of economy in acting, set design, and sound accompaniment:

In noh there is a certain hieratic property: one moves as little as possible. Also, the smallest gesture, the smallest displacement produces an effect truly intense and violent. Now, noh actors are all veritable acrobats... But in general the actors conserve their energy, they avoid all unnecessary actions presentation. There, to my mind, lies one of the secrets of Noh (Goodwin, 1994, p. 187)

*Trono de sangre* es pues una propuesta teatral cinematográfica, un cine con una gran dosis de teatralidad, entendiéndose por ello que la incursión del teatro Nô, es teatro dentro del cine, lo cual nos lleva a recordar la meta-teatralidad de Shakespeare.

### **3.2.1. El Espíritu, trasposición de las weird sister.**

En el texto del dramaturgo inglés las weird sisters marcan, desde el inicio, el conflicto de Macbeth, y predicen el futuro de su compañero Banquo. Kurosawa nos sorprende con un personaje que evoca lo mítico de las brujas pero que genera una nueva experiencia sensitiva al darle el contraste de un personaje del teatro Nô. El hieratismo gestual nos plantea una simbología de personaje (*Fotograma 11*), así como el espacio físico en el que aparece, es espacio minimalista, en el que se nos muestra con una rueda. La rueda a su vez simboliza el sentido circular que coincide con la teoría cíclica, como el mismo Shakespeare lo plasma también en otra de sus obras, *Rey Lear*.

Al igual que las hermanas fatídicas, el Espíritu conoce el futuro de Washizu y Miki. La aparición ocurre después de un recorrido que realizan los guerreros en el bosque de “tela de araña”, tanto la secuencia como el diálogo coinciden con el “Nunca he visto día tan hermoso y tan horrible” (l.3. 50) El bosque se plantea como un laberinto o como bien lo dice su nombre, una tela de araña, Goodwin menciona:

“Cobweb Forest is a paradoxical environment that contains utter contrasts in physical conditions. In the midst of sunlight there is a rainstorm, and though it is daytime there is immense darkness. The ride of Washizu and Miki is rapid and unimpeded, but in the foreground of each successive shot appears a tangle of tree trunks, blanches, and growth”. (Goodwin, 1994, p. 179)

Kurosawa hace uso de la neblina como parte de su atmósfera así como de caminos intrincados como parte del entorno inicial, caminos que en realidad llevan al mismo lugar. Cuando el Espíritu aparece pronuncia un diálogo que

coadyuva al entendimiento mayor de la película, en el cual habla sobre la incapacidad humana ante su propia ambición:

La vida de una flor es breve, en poco tiempo se pudre. Así es la vida del hombre, quema cuerpo y alma, en el juego de la pasión. Dejando sucias manchas en las aguas del río ¡Cuánta misericordia en este mundo! ¡Qué idiotez ésta de no conocer la verdad! Las acciones, buenas o malas se suman unas a otras. El hombre de pronto se halla en tinieblas. Una vez resuelto el enigma, la carroña se disuelve y nace la flor. El fétido hedor se cambia en aromático perfume. ¡Qué interesante es la vida del hombre! (Sojiro, M, Kurosawa, A. *Trono de Sangre (Kumonosu-jo)*, 1957, Japón: Toho)

En el sentido shakesperiano, la tragedia de Macbeth representa también la derrota de lo humano, porque la ambición es universal. Se plantea la deshumanización como punto de partida hacia la derrota de lo humano. Akira Kurosawa utiliza la poesía para los textos del Espíritu, pues propone llegar a la conclusión de que la derrota de lo humano radica en la repetición cíclica de sus propios errores: el hombre teme a la muerte a pesar de estar vivo y en ese mismo sentido se acerca más a la misma muerte, la “carroña” como semilla de “hermoso aroma”, la muerte como parte del renacer, el mismo renacer simboliza el inicio de nuestra propia muerte.

El tema de la flor está muy presente en la representación Nô, de hecho la flor es todo un concepto llamado *Hana* y coincide con un concepto elevado de la fragancia, de acuerdo con Cossío:

Si la esencia es la flor (hana), la representación es la fragancia. Cuando se comprende bien la esencia, la representación se desarrolla por sí misma. Entre el público del Nô los conocedores ven con el espíritu, mientras que los neófitos ven con los ojos. Lo que ve el espíritu es la esencia; lo que ven los ojos es la representación. (Cossío, 2001, p. 137)

Si se traslada este concepto a la secuencia del Espíritu, podemos definir que tanto Washizu como Miki son espectadores incrédulos de lo que observan mientras que el recitante, es decir el Espíritu, tiene la capacidad expresiva de evocar la verdad y expresarse a través del espíritu (*Fotograma 12*).



**Fotograma 11.** *Trono de sangre* de Akira Kurosawa. El personaje del Espiritu, trasposición de las Weird sisters, tiene una gestualidad nula y su personaje evoca al Nô japonés.



**Fotograma 12.** *Trono de sangre* de Akira Kurosawa. La frontalidad y el geometrismo de personajes, característica del Nô.

### 3.2.2. Estímulos psicológicos y auditivos. Trasposición de la daga.

Como mencioné, la aparición de la daga es un elemento dramático que refuerza el estado de excitación a causa del crimen que está por cometerse. Esta acción la podemos observar desde dos ópticas: la primera como una alucinación de Macbeth y la segunda como elemento fantástico y extraordinario; para un realizador de la puesta en escena o en imagen ya que se considera una escena de alto contraste entre la realidad y la ficción. En la versión que Akira Kurosawa nos presenta, omite esa imagen, en su film no existe una daga; sin embargo Kurosawa se enfoca en dos elementos que se transforman en dos tipos de estímulos, psicológico y auditivo. Primero como estímulo psicológico: Asaji (Lady Macbeth) y el graznar de los cuervos, es por supeditado al estímulo auditivo.

El ambiente sonoro en *Macbeth* podría ser digno de un estudio mayor, en este caso sólo deseo enfocarme en un elemento auditivo propiciado por el graznar de los cuervos que Kurosawa retoma, de los parlamentos de Shakespeare, para darle un poder mayor en *Trono de sangre*. Como referente dramático directo lo encontramos en un texto de Lady Macbeth posterior a que el mensajero le da la noticia de la llegada de Duncan esa misma noche: “[...] Hasta el cuervo está ronco que grazna la entrada fatal de Duncan bajo mis almenas” (Sojiri, M, Kurosawa, A. *Trono de Sangre (Kumonosu-jo)*, 1957, Japón: Toho)

Akira Kurosawa agrega en tres momentos el graznar de los cuervos. El primero de ellos ocurre cuando unos sirvientes inspeccionan el lugar en el que Tsuzuki (Duncan) dormirá, en la escena observamos que en ese espacio aún permanecen las paredes manchadas con la sangre derramada por el mismo Tsuzuki quien, según el relato de los mismos sirvientes, llegó al poder después de matar a quien le antecedió. La segunda ocasión que escuchamos el sonido de los cuervos coincide también con el primer movimiento físico significativo de Asaji (Lady Macbeth), quien había permanecido prácticamente en la inmovilidad y es justo en ese momento que realiza un movimiento, se levanta (*Fotograma 13*), durante esa escena también somos espectadores del poder que ejerce Asaji sobre Washizu (Macbeth) y de cómo se convierte en

un personaje sumamente influyente en la decisión de su esposo, pues lo cuestiona e incita a cometer el crimen: “Hasta el cuervo lo pide, el trono es tuyo, así me lo dice. La ambición es de hombres. Ahora empiezas después podrás aspirar a gobernar todo el país”( *Trono de Sangre* ). El tercer y último graznido es el llamado mayor, en ese momento Washizu impulsado por su mujer decide ir a asesinar a Tsuzuki. El elemento sonoro se vuelve parte del desarrollo de la película y se convierte en un complemento diegético, es decir que se origina en un lugar dentro de la misma historia.

Los cuervos simbolizan en la tradición japonesa el paso de un mundo al otro y por consiguiente son referentes directos del mal agüero, hecho que Kurosawa explota más adelante en la película. Cuando el poder de Washizu se comienza a ver más endeble, una parvada de cuervos invade una reunión, esto ocurre unos minutos antes de que Washizu sea derrotado, lo cual refuerza el significado que le da Kurosawa a estas aves.

Otro momento sonoro es cuando nuevamente Washizu se ve tentado a matar, en esta ocasión a Miki (Banquo), pero ahora utiliza como estímulo un caballo desbocado (*Fotograma 14*), a esta escena le antecede el momento en que Asaji convence a Washizu que mate a Miki y a su hijo Yoshiteru (Fleance), es decir nuevamente existen esos dos elementos que influyen en el protagonista: su esposa y los elementos de mal agüero, estos últimos incluidos por el director japonés a partir de su propia concepción del mundo samurái y de las tradiciones locales.

Kurosawa le da un valor especial a los animales en este film, los cuervos incitan a la muerte y son animales de mal agüero, el caballo desbocado advierte la inestabilidad del entorno y por último las ratas que se van del castillo. Ese último elemento lo conocemos en voz de los habitantes del fuerte hacia el final de la película quienes en una conversación mencionan: “Dicen que las ratas del castillo han huido. Las ratas escapan antes que se produzca un incendio”. (*Trono de sangre*) Además de las palabras pronunciadas por El Espíritu, tenemos los elementos de mal vaticinio que le agrega Kurosawa, los cuales tienen una relación significativa con lo animal.

Considero importante citar a Jean Mitry que en su estudio sobre el sonido en el cine menciona:

Es evidente que si se quiere asociar un ritmo visual y un ritmo musical, y no limitarse a subrayar éste de una forma desprovista de significación, conviene referirse a lo real, tomar algo que tenga en sí mismo un sentido que se pueda modificar o transformar a placer a través de un ritmo y por este ritmo mismo. (Mitry, 2002, p. 171)

Lo que Mitry llama ritmo es lo que generalmente conocemos como diseño sonoro, la propuesta de Mitry coincide con la invitación de Akira Kurosawa, al dar un elemento de realidad un sentido auditivo, que no ilustra la escena sino que lo nutre asociándolo a dos expresiones: la simbología animal y la significación psicológica.



**Fotograma 13.** *Trono de sangre de Akira Kurosawa.* Pasa un largo tiempo para observar a Asaji (Lady Macbeth) realizar algún movimiento. Al incitar a Washizu se levanta.



**Fotograma 14.** *Trono de sangre de Akira Kurosawa.* Un caballo desbocado, otro estímulo sonoro al igual que los cuervos.

### 3.2.3. La presencia de Miki, trasposición de Banquo.

La estética japonesa en su concepción de la espacialidad que sugiere elementos como “yugen<sup>32</sup>” el cual hace que sus formas y trazos sean mucho más elevados. La simetría de las formas juegan un papel preponderante en la película de Kurosawa. La aparición del fantasma de Miki (Banquo), es de una manufactura tal que se pondera el conflicto de planos y de volúmenes, el poder simétrico es el que asfixia al personaje principal, en este sentido Washizu (Macbeth) tiene el punto focal mayor, tanto en líneas rectas como en la trama. En esa escena existe un distanciamiento del espectador, ya que somos testigos del inicio del declive de un ser humano, según Goodwin:

The empty expanses in Throne of blood are not a space vacant of meaning. Their nothingness -as in both Japanese pictorial conventions and European absurdist theater- has substance and significance. The film's extraordinary uses of silence and blankness (in both dark tones and like ones) have much in common with Japanese aesthetic conventions of Ma and Buddhist concepts of Mu. (Goodwin, 1994, p. 184)

Si analizamos el concepto del *Mu*,<sup>33</sup> coincide con la ausencia, con la carencia en cuanto al espacio habitado pero también ante la ausencia de un ser, es decir lo inhabitado. Kurosawa debe haber basado la escena de la aparición del espíritu de Miki en la concepción más profunda del *Mu*. Miki es el gran ausente a la cena que se brinda en honor a Washizu. El *Ma* (espacio) se llena de la presencia de Miki, lo que aprisiona a Washizu. Kurosawa contrasta la simbología del espacio físico con el espacio mental, el primero abierto y simétrico y el segundo angustiado y abigarrado.

La escena en la que aparece el espíritu de Miki también se inspira directamente en el *Nô*. Las posiciones de los presentes en dos columnas dejan libre el centro que sólo es ocupado en la parte superior por Washizu y Asaji.

---

<sup>32</sup> Yûgen puede ser comprendido por el espíritu, pero no puede ser expresado con palabras. Es una cualidad que puede ser sugerida por el velo de una nube que atraviesa un campo visual de la luna, o por la neblina otoñal que envuelve las rojas hojas de los maples de la ladera en la montaña [...] es considerado el distintivo, el nivel máximo al que se puede llegar en todas las artes y talentos. (Cossío: 120)

<sup>33</sup> “Ninguno”, “Sin”.

Kurosawa contrapone otros dos elementos del Nô, el Utai<sup>34</sup> y Mai,<sup>35</sup> este último es suspendido abruptamente por el mismo Washizu, a causa de su alucinación con el fantasma. La visión del espíritu de Miki nos hace ser espectadores de un festín errado y al igual que en la obra de Shakespeare, la esposa del protagonista es quien pone fin a este burdo espectáculo. Asaji (Lady Macbeth) observa que su marido pierde los estribos cada vez más, y decide dar por concluida la reunión, justificando de manera ingenua el comportamiento de Washizu.



**Fotograma 15.** *Trono de sangre* de Akira Kurosawa. Stills de la secuencia en la que se hace presente el fantasma de Miki (Banquo) ante la incredulidad de Washizu (Macbeth)

#### 3.2.4. Asaji y la visión de la sangre.

Akira Kurosawa proporciona a *Trono de sangre* un personaje femenino complejo como lo es Asaji (Lady Macbeth), vale mencionar incluso, que dentro de la filmografía del cineasta japonés la mayoría de personajes femeninos llevan un rol poco trascendente, “En el cine de Kurosawa las mujeres suelen tener una presencia funcional, rara vez son protagonistas, el conflicto principal no gira en torno a ellas” (Vidal, 1992, p. 39) En este largometraje, sin Asaji no se puede entender la decisión de Washizu; como no se concibe *Macbeth* sin Lady Macbeth, sin embargo deseo apuntar los elementos que Kurosawa le

---

<sup>34</sup> Canto.

<sup>35</sup> Danza.

agrega a su personaje femenino, los cuales a mi parecer son aportaciones a la continuidad dramática del film.

Asaji es un referente deliberadamente tomado del teatro Nô, componente que apuntala la teatralidad en la película, simbolizando a la máscara *Omote*, que representa la belleza femenina, máscara simbólica que porta Asaji sólo con la gestualidad. Asaji tiene en todo momento expresión hierática, contrastada con ligeros gestos cuando su discurso o la escena misma va en una línea dramática ascendente.

La neutralidad casi absoluta a movimientos faciales que, aunque sean pequeños, se magnifican por el estatismo constante en el que se le ve sobre todo la primera parte del film. Kurosawa hace un planteamiento retórico al dejar entrever una analogía entre Asaji y El Espíritu, con referencias principalmente visuales pero también textuales como señala Goodwin: "Several visual analogies between this spinner accelerates her movements and distinction between them is the spinner's cautions on the vanity of ambition". (Goodwin; 1994: 178) Las mismas palabras que Asaji le pronuncia a su marido, también se pueden observar analogías en cuanto la apariencia física y estática, como ejemplo la escena en la que se nos presenta el Espíritu, inmóvil y sin gestualidad alguna. En el caso de Asaji en su primera participación dentro del film tiene la misma posición del Espíritu. Es evidente que los dos personajes desean recordarle al espectador la estética Nô. Kurosawa da a Asaji y al Espíritu sinónimo de impulsores del crimen, también en esa relación concuerda su semejanza.

El embarazo de Asaji es otra oposición con Lady Macbeth. A pesar de que en la obra existe un referente en el cual se puede plantear que la esposa de Macbeth ya había estado embarazada<sup>36</sup>, en el caso de Kurosawa el embarazo de Asaji es un hecho. Cuando nos enteramos del embarazo de Asaji podríamos inferir que es un recurso que el propio personaje utiliza cierto chantaje, ya que coincide con el momento en que incita a Washizu a matar a su compañero Miki junto con su hijo. Sin embargo, más adelante nos

---

<sup>36</sup> Lady Macbeth. [...] Yo he dado el pecho y sé cuán dulce es amar a la criatura que me mama. (1, 6, 132).

enteramos que ha perdido el hijo; la mujer que cuida a Asaji llega con la noticia “El niño ha nacido muerto, estaba muerto antes de nacer”.(Trono de Sangre) Con esa noticia es claro que Asaji estaba embarazada, Kurosawa tomó ese elemento como portador de tensión mayor y en ese sentido la tragedia de Asaji se magnifica. El punto climático de Asaji llega hacia el final de la película, cuando Washizu la descubre limpiándose una mancha de sangre imaginaria, su faz impresiona ya que su rictus de dolor contrasta ampliamente con la Asaji cuasi inexpresiva que vimos al inicio del film; somos testigos de un paisaje desolador como consecuencia de la terrible culpa, vemos a un Washizu incrédulo ante la locura de su mujer, un Washizu que grita sin obtener respuesta: ¡Asaji! ¡Asaji! Este momento provoca un giro como espectadores hacia la conmoción y la conmiseración, a pesar de que sabemos que es una clara consecuencia de los actos realizados. Es este punto en el que Washizu comienza a ser consciente de su debacle, al ver a una endeble Asaji, Washizu sienta piedad y dolor, pues conecta con su lado más humano y paternal.



**Fotograma 16.** *Trono de sangre de Akira Kurosawa.* Secuencia en la que Asaji (Lady Macbeth) tiene la visión de la sangre en sus manos, las lava y hace caso nulo al llamado de Washizu.

### **3.2.5. Presagio funesto. Trasposición del bosque de Birnam en Trono de sangre.**

La película de Akira Kurosawa llega a su clímax cuando el bosque se acerca a la fortaleza, la imagen en el texto del dramaturgo inglés tiene un potencial cinematográfico como ya se mencionó en el capítulo anterior. En cuanto a la secuencia que nos presenta Kurosawa podríamos puntualizar que la transición poética radica en el fondo y la forma, de tal manera se concibe la imagen como un discurso cinematográfico.

La belleza estética con base a la imagen que genera el cineasta japonés en esta escena, la cual dura poco menos de un minuto y en la que observamos la incredulidad magnificada de Washizu, mirando en cuatro distintos momentos de la misma secuencia (*Fotograma 17*), algo que cree inconcebible. La imagen por sí sola es impactante, elemento Shakesperiano moldeado por Akira Kurosawa.

*Trono de sangre* es un film que se desarrolla entre la niebla, física y metafóricamente. La niebla es utilizada también como un elemento más psicológico que decorativo y sirva este hecho para mencionar dos variantes sobre esta imagen: la fusión entre la niebla y los árboles es también una simbiosis entre lo natural y lo supra natural, es decir, la niebla como representante de lo etéreo y los árboles como icono de la naturaleza y de la vida. La imagen que propone Kurosawa es, además de la perdición de Washizu, un espacio entre la vida y la muerte, entonces la escena se puede concebir de dos formas: la victoria de lo humano y la derrota de lo inhumano, empatado con ello la muerte como inicio de la redención. Macbeth lucha hasta el final y lo hace con convicción, tanto en la obra de Shakespeare como en el film de Kurosawa, Macbeth termina por redimirse a sí mismo.



**Fotograma 17.** *Trono de sangre* de Akira Kurosawa. Washizu incrédulo, mira cuatro ocasiones distintas para comprender que el bosque viene hacia él.



**Fotograma 18.** *Trono de sangre* de Akira Kurosawa. El movimiento de los árboles casi imperceptible, sin embargo la neblina forma un entorno incluso fantasmal.

### 3.2.6. La muerte de Washizu (Macbeth)

William Shakespeare da muerte a su Macbeth a manos de Macduff, quien a su vez se convierte en el estabilizador del orden y da paso a la sucesión a Malcolm. En cambio, Akira Kurosawa da un gran giro dramático a esta escena, convirtiendo al pueblo en su propio salvador. Al verse amenazados por la llegada de Yoshiteru (Fleance) y Kunimaru (Malcolm) quienes han formado un gran ejército para derrocar a Washizu, los hombres a su servicio deciden matar a su propio líder. En la cultura japonesa un hecho similar se considera como alta traición, sin embargo esto también es causado

por un grave error de Washizu quien en un acto de orgullo, momentos antes, confiesa a todos que sólo sería derrotado cuando el bosque viniera hacia el castillo, hecho que ocurre y que da al traste con la desconfianza de los propios habitantes del castillo. El final de Washizu, es, como el Macbeth de Shakespeare una consecuencia de las decisiones, sin embargo siempre queda el remanente del destino funesto.

Un paisaje exasperado que Kurosawa nos subraya como un espacio físico en el que adquiere cuerpo lo desconocido, lo misterioso, esa aparición o fisura del tiempo y el espacio que arrastra a Macbeth hacia lo que ocurre, pero que quizá podría no haberle ocurrido, es decir, hacia su destino, según la terminología propia de la tragedia. (Vidal, 1992, p. 72)

Son los mismos súbditos al servicio del fuerte quienes comienzan a lanzar flechas al cuerpo de Washizu quien recibe un sin número de impactos (*Fotograma 19*), sin embargo, como si se tratase de un ser no humano, Washizu resiste durante largo tiempo el embate mientras él mismo se desplaza con la mirada atónita de quienes a su vez le hieren: “The protracted death scene is an ironic manifestation of Washizu’s tenacity and firm will to power, attained, finally, at the point of his own destruction”. (Goodwin; 1994: 183) La última vez que vemos a Washizu camina a paso lento con su cuerpo lleno de flechas y una más que le atraviesa el cuello, realiza un último intento por tomar su espada para un posible harakiri<sup>37</sup>, pero cae frente al tumulto que lo mira desvanecerse entre la neblina (*Fotograma 20*).

Kurosawa omite el discurso final en el que Shakespeare, por medio de Macduff, entrega el poder a Malcolm. La secuencia se corta cuando observamos al ejército acercarse al fuerte y, a continuación hay un corte que nos lleva directo a la primera escena de la película, somos testigos pues, de una trama contada cíclicamente, que geométricamente se asemeja a un círculo que se cierra. La última imagen que vemos en la película es la primera imagen que vimos, una inscripción sobre una piedra que nos dice:

---

<sup>37</sup>Forma de suicidio ritual, practicado en el Japón por razones de honor o por orden superior, consistente en abrirse el vientre.

¡Mirad este lugar desolado!  
Asiento otrora de fuerte castillo.  
Condenado a morir por la obsesión del poder.  
Aquí vivió un fuerte guerrero, si bien llevado por su mujer  
a compartir su sino en el trono.  
La senda de asura conduce a la ruina, como lo fuera en antaño,  
como lo es ahora también. (Sojiro, M, Kurosawa, A. *Trono de Sangre*  
(*Kumonosu-jo*), 1957, Japón: Toho)

Con este mensaje final Kurosawa reafirma que su película ha sido contada en forma de flash-back<sup>38</sup>, La imagen que aparece en un inicio con la inscripción mencionada reaparece al final (*Fotograma 21*). El director japonés se vale de ese recurso como característica de su propia cinematografía:

Para conseguir lo que pretende echa mano de lo que le conviene, del flash-back visual o sonoro, del flash-forward<sup>39</sup>, de la cortinilla o de la elipsis por corte directo que cortocircuitan la transparencia y que no ha dejado de practicar hasta muy avanzada su filmografía. Esto otorga algunas de sus películas un aspecto aparentemente invertido, como hecho a impulsos desprovistos de una visión de conjunto pero que jamás menoscaba su rigor estructural. (Vidal, 1992, p. 57)

El final de *Trono de sangre* pone una vez sobre la mesa la discusión sobre la ambición y sus consecuencias, Washizu representa al poder desmedido, pero también al encuentro con el destino. Catalogar de una sola manera a Macbeth resultaría una condición ufana y desalentadora, descalificar a Washizu condicionaría un juicio de valor. Macbeth muere como un guerrero: “el mal es bien y el bien es mal”, “Kurosawa es Shakespeare y Shakespeare es Kurosawa”, “el teatro es cine y el cine es teatro”. Válgase la analogía, que apoyada por el final de la película estudiada define también el presente estudio: “el final es el inicio y el inicio es el final”.

---

<sup>38</sup> Es una técnica, utilizada tanto en el cine y la televisión como en la literatura, que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado.

<sup>39</sup> Técnica utilizada tanto en el cine como en la literatura que altera la secuencia cronológica de la historia. Los personajes o la acción se trasladan al futuro.



**Fotograma 19.** *Trono de sangre de Akira Kurosawa.* Washizu comienza a ser abatido por sus hombres, sin embargo su muerte tarda en llegar.



**Fotograma 20.** *Trono de sangre de Akira Kurosawa.* Washizu intenta desenvainar su espada pero cae de golpe ante la mirada de los guerreros.



**Fotograma 21.** *Trono de sangre de Akira Kurosawa.* Un final circular, termina la película justo en el lugar en el que empieza.

*"Como Sherezada salvó la vida contando historias,  
así salvo yo la mía o la mantengo  
a fuerza de escribir"*

*Soren Kierkegaard*

## **Conclusiones.**

El cine y el teatro operan mediante la transformación de elementos de realidad para concebir una ficción. Los medios que utilizan las dos disciplinas son diversos, algunos de ellos coinciden como herramientas para generar un discurso, por ejemplo el texto dramático y el guión, cuyo objetivo en la mayoría de ocasiones es el mismo, una historia escrita con un planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. Otro punto de coincidencia son los intérpretes, por cualquier sitio que se vea tanto un film como una obra de teatro necesitan actores que interpreten la historia que está escrita en el guión o texto dramático.

Como puntalicé en esta tesis el teatro y el cine han estado poderosamente ligados desde que el cine dio a luz en Francia con el invento de los hermanos Lumiere hasta nuestros días, por ello hice hincapié en su relación y simbiosis. Con el planteamiento de que "el teatro es cine y el cine es teatro" no pretendo generar una polémica la cual fácilmente puede tener defensores y oponentes. El deseo de mencionar "El teatro es cine y el cine es teatro" parte de la analogía que realizo de la frase pronunciada por las weird sister casi al inicio de la obra Macbeth de William Shakespeare, "Far is foul and foul is far", son adjetivos que sólo puede traducirse como positivo y negativo o viceversa, en nuestro caso si se plantea que "el teatro es cine y el cine es teatro" es claro, el teatro es un equivalente del cine y el cine es un equivalente del teatro.

Dentro de este trabajo planteé la posibilidad de abrir el interrogante ¿el teatro es cine y el cine es teatro?, La metáfora teatral se cierne sobre el medio cinematográfico y de esa forma el cine debe adaptarse al teatro, es muy probable que esto tenga que ver más con qué disciplina surge primero, los términos "puesta en escena", "montaje", "representación", "escena", son algunos ejemplos de conceptos que toma el cine del teatro y los transforma a su conveniencia. También es cierto que en la actualidad el cine se ha

mudado al teatro de diversas formas, por ejemplo cada vez es más común ver una versión teatral de una película, el vídeo y las proyecciones han invadido el panorama teatral, téngase en cuenta que el video no es necesariamente cine, sin embargo sí es un lenguaje de imágenes que se basa, como quedó claro en el capítulo uno, en fotografías y montaje de las mismas.

El poderío y la fuerza de distribución que tiene el cine hace de sus directores y actores iconos mundiales, por ello conocemos a Welles, Polanski, Kurosawa, Nunn, Brozar, Kurzel, sólo por mencionar a aquellos que fueron objeto de estudio. Sin embargo la lista de cineastas reconocidos mundialmente podría ser larga, esto gracias al poder mediático, poder que desafortunadamente el teatro aún no adquiere. Directores de escena que hacen cine, hay grandes ejemplos, al igual que cineastas que hacen teatro. Hay casos como el de Peter Brook, que estudió cine y en la actualidad es un icono del teatro mundial, indudablemente no puedo dejar de mencionar a Orson Welles, quien para muchos creó de la mejor película de la historia *Ciudadano Kane*, quien tuvo educación teatral y su cine será estudiado hasta el final de la humanidad (si es que llega ese final).

Durante el presente trabajo la mejor forma de encontrar una simbiosis teatro-cine fue por medio del mayor dramaturgo de habla inglesa, William Shakespeare, es así como pude encontrar similitudes teatro-cine, cine-teatro. Sólo a través de la tragedia *Macbeth* pude expresar el planteamiento de que en la dramaturgia del autor inglés hay imágenes, escenas e incluso obras cinematográficas.

*¿Por qué plantear que en Shakespeare hay cine, cuando el cine surgió siglos después de que se escribieran sus obras?* La teoría de que William Shakespeare se adelantó a su tiempo, es un tema que no me interesó tocar, más bien, respetando los parámetros cronológicos abro la posibilidad a que las obras del bardo tienen un potencial cinematográfico, como quizá lo tenga toda obra dramática, ya que cuenta una historia; pero Shakespeare es por algo el dramaturgo más llevado al cine; este trabajo pudo llamarse “cien elementos cinematográficos en Macbeth”, pero mi deseo fue enfocarme en seis elementos que llamaron poderosamente mi atención por la significación ya sea de un verso, un diálogo o una escena.

¿Por qué *Trono de Sangre* de Akira Kurosawa? El capítulo tres que le da final a la presente tesis plantea los seis puntos ya referidos anteriormente, seis puntos que se adaptan a la versión *Trono de Sangre*, trasposición de Macbeth. Personalmente decidí concluir esta tesis analizando la cinta del cineasta japonés por el gusto y admiración que le tengo a su cinematografía y específicamente a esta película. Con este capítulo doy cuenta de la capacidad de Akira Kurosawa para generar un discurso nuevo a partir de la obra dramática. Es quizá la versión más temeraria que se ha realizado de Macbeth en el cine, temeraria y concretamente simbólica, se puede mencionar que *Trono de sangre* es una película basada en *Macbeth*, que reinterpreta la tragedia con símbolos completamente distintos, en ello también radica la capacidad del cine, lo cinematográfico como posibilidad de nuevos discursos, de reinterpretaciones de obras o novelas. Hablar de poética cinematográfica es riesgoso por las acepciones que tiene el término “poético”, sin embargo con Kurosawa queda clara esta visión, la cual podríamos definir como interpretar, resignificar de manera no convencional un signo. Fuente siempre de inspiración.

## **Bibliografía:**

Aristóteles (2000) *Poética*, Versión de García Bacca. México, Editores mexicanos unidos.

Aumont, Jaques. (2008) Bergala, Alain. Marie, Michel y Vernet Marc, *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós.

Bazin, Andre (2002) *Orson Welles*. España, Paidós.

Bloom, Harold (1998) *Shakespeare la invención de lo humano*. Barcelona, Anagrama.

Cossío, Óscar (2001) *La tensión espiritual del teatro Nô*. México, Difusión cultural UNAM.

Eisenstein, Sergei (2003) *La forma del cine*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Faro Forteza, Agustin (2006) *Películas de libros*. España., Pressas universitarias de Zaragoza.

Gil-Delgado, Ferrnando (2001) *Introducción a Shakespeare a través del cine*. España, Ediciones internacionales universitarias.

Gozález Mello, Flavio (2015) *Teatro filmado*, Revista Paso de gato, núm. 21, pp 14-15

Goodwin, James (1994) *Akira Kurosawa and intertextual cinema*. Estados Unidos, Johns Hopkins.

Knight, G. Wilson, (1979) *Shakespeare y sus tragedias, la rueda de fuego*. México.

Mitry, Jean (2002) *Estética y psicología del cine*. Madrid, Siglo XXI.

Moldes, Diego (2005) *Roman Polanski: la fantasía del atormentado*. España, GC Clementine.

Shakespeare, William (1999) Traducción y notas Gonzalez Padilla, Ma. Enriqueta; prólogo Michel Modenessi, Alfredo, *La tragedia de Macbeth*. México, UNAM.

Tarkovski, Andrey (2009) *Esculpir el tiempo*. México, UNAM CUEC.

Wain, John, (1967) *El mundo vivo de Shakespeare*. Madrid, Alianza.

Wolf, Sergio (2001) *Cine/ Literatura: Ritos del personaje*. Buenos Aires, Paidós.

Xavier, Ismail (2008) *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires, Manantial.

### **Fuentes electrónicas.**

Lodge, Ruy (2015) “Cannes film review: Macbeth” *Variety*, <http://variety.com/2015/film/festivals/macbeth-review-michael-fassbender-marion-cotillard-1201500514/>, 23 mayo.

“AFI’s 100 GREATEST AMERICAN FILMS OF ALL TIME” *Afi*, <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx>, 2007.

## **Filmografía.**

Brozel, M. (Director). (2005). *Macbeth*, ShakespeaRe-told. Reino Unido: BBC

Braunsberg, A. (Productor) Polanski, R. (Director). (1971) *The tragedy of Macbeth*, Reino Unido y Estados Unidos: Playboy.

Canning, E. Sherman (Productor) Kurzel, J. (Director). (2014) *Macbeth*, Reino Unido.

Casson, P (Director). Nunn Trevor (Guión). (1979) *A performance of Macbeth*. Reino unido: BBC

Feldman , C. (Productor) Welles, O. (Director). (1948) *Macbeth*. Estados Unidos

Sojiri, M. (Productor). Kurosawa, A. (Director). (1957) *Trono de Sangre (Kumonosu-jo)*. Japón: Toho.