



VISIONES ORIENTALES Y OCCIDENTALES DE UNA MISMA OBRA: EL CASO DE MACBETH

Trabajo de Fin de Grado

Sara Pena de Paz

Tutora: Inmaculada Gordillo Álvarez

Grado en **Comunicación Audiovisual**

Facultad de Comunicación

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2020-21

Índice

1. Resumen y abstract	3
1.1 Palabras claves / keywords	3
2. Introducción	4
3. Preguntas y objetivos	6
4. Metodología y justificación	6
5. Marco teórico	9
5.1 Sobre el concepto de “adaptación”	9
5.2 La comunicación transcultural	13
5.3 La glocalización	16
5.4 Adaptaciones cinematográficas de Macbeth (1616) de William Shakespeare 18	
6. Macbeth (1606) de William Shakespeare	21
7. Trono de Sangre (1958) de Kurosawa Akira	23
7.1 Contexto histórico	23
7.2 Kurosawa Akira	26
7.2.1 Trono de Sangre en la obra del autor	28
7.3 Comparación de contenidos con la obra literaria	30
7.4 Análisis fílmico	34
7.4.1 Esquema actancial	37
8. Macbeth (1948) de Orson Welles	38
8.1 Contexto histórico	38
8.2 Orson Welles	41
8.2.1 Macbeth en la obra del autor	42
8.3 Comparación de contenidos con la obra literaria	44
8.4 Análisis fílmico	45
8.4.1 Esquema actancial	48
9. Comparación entre los análisis narrativos de las películas	49
10. Conclusión	53
11. Referencias	54

1. Resumen y abstract

En este trabajo vamos a analizar las películas *Trono de Sangre* (1958) de Kurosawa Akira¹ y *Macbeth* (1948) de Orson Welles para realizar una comparación posterior y poder observar las similitudes y diferencias de las adaptaciones entre sí y con la obra literaria original *Macbeth* (1606) de William Shakespeare.

In this project we are going to analyze the films *Throne of Blood* (1958) by Kurosawa Akira and *Macbeth* (1948) by Orson Welles in order to make a later comparison and to be able to observe the similarities and differences of the adaptations with each other and with the original literary work *Macbeth* (1606) by William Shakespeare.

1.1 Palabras claves / keywords

análisis narrativo, narratología, Trono de Sangre, Macbeth, adaptación, comparación
narrative analysis, narratology, Throne of Blood, Macbeth, adaptations, comparison

¹ Los nombres de origen japonés aparecerán con el orden original

2. Introducción

En toda la historia de la literatura universal, William Shakespeare es considerado el dramaturgo con más adaptaciones cinematográficas, superando las cuatrocientas películas basadas en sus obras literarias (Gordillo, 2007).

Como vemos en el estudio de Balló y Pérez (1995), en las obras de William Shakespeare es común encontrar la temática de la lucha por el poder y la ambición, siendo *Macbeth* la obra que mejor la refleja y cuyo desarrollo es más crudo, sin historias secundarias acompañando la narrativa. Shakespeare propone en esta obra, con una estructura de ascensión y caída, una metáfora de la pérdida del paraíso. Gordillo (2007) afirma que

el *Macbeth* de Shakespeare obtiene el impulso de su poderosa fuerza en la oscuridad. Los matices negros y las escenas en penumbra, entre brumas o en medio de la noche otorgan a la obra un tono tenso, criminal y tenebroso que es fácil relacionar con el género negro del universo fílmico,

lo que hace que haya grandes adaptaciones cinematográficas al estilo gánster. Pese a esto, nosotros no vamos a escoger películas del género negro, sino que vamos a basarnos en dos de las tres obras cinematográficas consideradas las mejores adaptaciones de *Macbeth* por la crítica: *Macbeth* de Orson Welles (1948) y *Trono de Sangre* (*Kumonosu-jō*) de Kurosawa Akira (1958); siendo la tercera obra *La tragedia de Macbeth* (1972) de Roman Polanski. Estas películas nos servirán como objetos de estudio para realizar los análisis que comentaremos posteriormente en la metodología.

Este estudio parte del interés de desmontar la estigmatización de los mal llamados ‘cines periféricos’ y, como López (2016, p.7) indica en su estudio, “reclamar un estudio riguroso del cine japonés”. Weinrichter (2002) indica cómo la llegada de *Rashōmon* a occidente generó el “efecto kimono”, lo que implicaba un interés por las producciones japonesas debido al exotismo que reforzaba el imaginario eurocéntrico. En occidente se vieron las peculiaridades como un elemento que atraía la atención de los espectadores, aunque no desde la identificación común que solía funcionar con las producciones occidentales, ya que de haberse intentado se hubiese conseguido el efecto contrario; los espectadores no podrían identificarse con personajes que no fuese de raza blanca, comenta. A la siguiente ola de interés por el cine japonés, sobre los años 70, la denominó el “efecto crisantemo”. Los espectadores en esta época reclamaban un nuevo acercamiento al cine japonés con

nuevas lecturas, lo que López (2016) define como “interpretar en beneficio propio y con ciertos fines ideológicos las peculiaridades formales del cine japonés” a lo que se le podría sumar la afirmación de Weinrichter (2002) “sin tener en cuenta el sentido que pudiera tener dentro del sistema de representación japonés”. La tercera y última ola de interés ha sido claramente definida gracias a la globalización (y glocalización) y la narrativa transmedia², caracterizada también por encontrar autores herederos de autores clásicos del cine japonés (desde la mirada de la crítica de occidente).

El resultado ha sido la continua consideración del cine japonés como una cinematografía diferente, pero es necesario plantearse si dicha diferencia se ubica en la producción fílmica de Japón o más bien en la mirada externa de quien cataloga, valora y sistematiza. (López, 2016, p. 7)

Por ello, vamos a realizar los análisis de dos películas culturalmente opuestas para hacer la comparación en base a elementos narrativos y estructurales y marcar el comienzo de un estudio posterior que profundice en el tratamiento de las producciones de distinta nacionalidad.

² Jenkins (2006, p. 95-96) indica: “Una historia transmedia se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, con cada nuevo texto haciendo una contribución distintiva y valiosa al conjunto [...] Cada medio hace lo que mejor sabe hacer [y] cada entrada de la franquicia debe ser autocontenida para que no sea necesario ver un texto para entender otro”

Texto original: “A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole [...] Each medium does what it does best [&] each franchise entry needs to be self-contained, so you don’t need to see one text to understand another”

3. Preguntas y objetivos

El principal objetivo de este trabajo es observar las diferencias y semejanzas existentes entre una producción oriental y una producción occidental siendo ambas adaptaciones directas de una misma obra literaria. De este objetivo deriva la siguiente pregunta: ¿son narrativas diferentes por el simple hecho de estar producidas en países con culturas diferentes? Con esta cuestión marco el comienzo de un posible planteamiento para una profundización en la temática: ¿se puede hablar de cinematografías orientales en base a las características de su narrativa?

4. Metodología y justificación

En este trabajo vamos a utilizar una metodología de estudio de casos junto con el análisis inductivo de datos cualitativos, ya que vamos a escoger dos películas específicas para realizar un análisis y una posterior comparación entre sus elementos narrativos; de esta forma, podremos afirmar si existen diferencias relevantes entre ambas producciones.

El análisis lo vamos a enfocar desde la narratología, siguiendo los conceptos desarrollados por Casetti y diChio en su estudio *Cómo analizar un film* (2017). Ellos definen el análisis como un “conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.” (p. 17)

En cuanto a la narratología, esta se define como la teoría de los textos narrativos. Bal (2006, p. 11) explica en su estudio el corpus de esta teoría como la composición de todos los textos narrativos (y solo aquellos que lo sean). Una vez determinadas las características de estos textos podría describirse en qué se constituyen cada uno de ellos y tener el sistema narrativo descrito. Con esto se presupone “que un número infinito de textos narrativos pueda ser descrito con el número finito de conceptos que contiene el sistema narrativo”. Por tanto, la narratología presenta las herramientas sobre las cuales pueden describirse textos narrativos. No obstante, debemos tener en consideración que la descripción de un lector no es la única posible, pues con las mismas herramientas podrían priorizarse aspectos diferentes y obtener una descripción distinta. Pero “el hecho de que se formule dentro del marco de una teoría sistemática conlleva una ventaja importante:

facilita cualquier discusión sobre la descripción propuesta.” Por consiguiente, los conceptos tienen que ser definidos con la mayor claridad posible.

Bal plantea una diferenciación en tres estratos (texto, historia y fábula) en función de las siguientes definiciones:

Un ‘texto’ es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un ‘texto narrativo’ será aquel en que un agente relate una narración. Una ‘historia’ es una fábula presentada de cierta manera. Una ‘fábula’ es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un ‘acontecimiento’ es la transición de un estado a otro. Los ‘actores’ son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia. (p. 13)

Estos estamentos pueden analizarse por separado, pero no pueden encontrarse de forma independiente. La fábula, por tanto, es la forma que toma la historia, y está marcado por lo que Bal denomina la lógica de los acontecimientos, los cuales ocupan un tiempo y un espacio y son determinados por los actores. Estos ‘elementos’ toman una disposición concreta formando la historia; y esta se diferencia de otras por los ‘aspectos’ de esa disposición (secuenciación cronológica, tiempo dotado a cada elemento, actores transformados en personajes, espacios concretos, relaciones entre elementos o los puntos de vista). Sin embargo, la conformación de una historia no significa la creación del texto narrativo pues carece de lenguaje. Para que existan los signos lingüísticos se debe determinar ‘quién’ realiza la narración, ‘qué’ aparece en el texto narrativo y ‘cómo’ aparece.

Por ende, Bal concluye que pueden considerarse textos narrativos aquellos que cumplan tres funciones: encontrar dos tipos de portavoz en el texto (uno no juega papel en la fábula y otro sí), distinguir los tres estratos previamente mencionados (cada uno de ellos describable); y que el contenido consista en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores. “Será, por consiguiente, imposible especificar un corpus fijo; solo podremos especificar uno en el que las características narrativas sean tan dominantes que una descripción de las mismas pueda parecer pertinente” (p. 17)

Las películas han sido escogidas entre una larga lista de opciones por ser las que mejor se adaptan a los objetivos planteados. La versión de *Macbeth* de Orson Welles es considerada la mejor adaptación de la obra de Shakespeare por muchos autores, además de ser la primera, y es la más cercana en fecha a *Kumonosu-jō (Trono de Sangre)* de Kurosawa Akira, otra de las mejores adaptaciones cinematográficas de *Macbeth* consideradas por la crítica.

5. Marco teórico

Antes de comenzar con el análisis conviene profundizar en ciertos conceptos que deberemos tener en cuenta para realizar las comparaciones.

5.1 Sobre el concepto de “adaptación”

Como uno de los criterios usados para la elección de las películas a analizar ha sido la búsqueda de adaptaciones de una misma obra literaria, deberíamos empezar definiendo el concepto de adaptación.

Noriega (2000, p. 47) define el uso de “adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente”. Helbo (1997, p. 25) añade que “la adaptación puede producirse en el interior de un género o entre varios géneros, basarse en la sustancia/forma de expresión o del contenido, conllevar una relectura del conjunto de partida y modificar interactivamente el texto original”. Sin embargo, hay autores como Villanueva (1994) que se oponen al uso del término ya que cree inconcebible traspasar un discurso de un formato a otro, comparando que, igual que la música no puede pasar a ser pintura, y viceversa, una novela no puede pasar a ser película; define el uso de la denominación como “improcedente y confundidor”. Pese al escepticismo de Villanueva, y sin negar el uso improcedente de la expresión para el cambio entre pintura y música, Noriega (2000) sigue defendiéndola para referenciar aquellas obras con distinto formato, pero misma historia. Por tanto, en cuanto a lo que nos atañe, definimos adaptación como “proceso por el que un relato, expresado en forma de texto literario, deviene en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico” (Noriega, 2000, p. 47).

El uso de las adaptaciones tiene dos momentos claves en la historia del cine: desde el propio comienzo, cuando se advierte que las películas con actores tienen mayor éxito que las documentales, y con la llegada del cine sonoro. Como apunta Gimferrer (1985, p. 90), “la principal aportación del cine sonoro ha sido el redescubrimiento del teatro”. Durante la primera década del s. XX, la productora Pathé comienza una corriente, que se denominará *Film d'Art*, con la que pretende dotar de connotación artística al cine; para ello, acude a las obras de teatro. Esta corriente no durará mucho, como indica Noriega (2000), debido a los altos costes de producción, pero durante ese corto periodo de tiempo hace una labor cultural formidable en cuanto al acercamiento de la población analfabeta

hacia grandes obras teatrales, pese a que su intención fuese dignificar artísticamente el medio y acercarse al público burgués.

La importancia de la obra de divulgación cultural realizada por el cine es igualmente innegable. Piénsese, por ejemplo, en la colaboración con las editoriales que empieza a establecerse hacia mediados de la primera década del siglo, cuando los clásicos llevados a la fama por el cine vuelven a publicarse en nuevas ediciones ilustradas con las imágenes de las películas. (Talens y Zunzunegui, 1998, p. 285)

El estudio de Noriega indica que el lenguaje cinematográfico se empieza a consolidar durante los primeros años del pasado siglo, inspirado en procedimientos novelísticos; estos elementos serán los que se tomarán posteriormente para el estudio de la adaptación (vertebración en episodios, descripciones, organización del discurso, el punto de vista y la voz narrativa, y el espacio y el tiempo). En los años sesenta del mismo siglo se pone en cuestión la narración clásica – en cualquier formato – y surgen nuevos procedimientos narrativos, transformando los anteriores.

Noriega justifica la existencia de las adaptaciones en base a seis razones: la necesidad de historias, la garantía de éxito comercial, el acceso al conocimiento histórico, la recreación de mitos y obras emblemáticas, el prestigio artístico y cultural, y la labor divulgadora que conllevan. No obstante, estas razones no son suficientes para evitar las críticas; “los primeros estudios [...] parten del supuesto de que la obra literaria es algo valioso en sí, que puede ser traicionado o banalizado en su paso a la pantalla” (Noriega, 2000, p. 53). Baldelli (1966) explica esa traición como la reducción en los diálogos o la eliminación de elementos importantes para la trama, así como los cambios en la representación de conceptos triviales o de personajes. Sin embargo, al contrario que con las películas mediocres adaptaciones de grandes obras literarias, no se tiene tan en cuenta la diferencia de calidad cuando la película es una obra maestra que consigue adaptar una obra literaria mediocre. Como expone Noriega, esta diferencia en el juicio comparativo puede darse por aplicar valores literarios al análisis fílmico.

Cabe analizar ambos sistemas narrativos como horizontes de referencia recíprocos, con un criterio ecuánime que excluya tanto el desdén hacia las potencialidades artísticas del relato fílmico [...] como a actitud apocalíptica [...] según la cual la imagen acabará en breve plazo con la

palabra en lo que a la función social de la narratividad se refiere
(Villanueva, 1994, p. 422)

Se entiende que la calidad de la obra original no se verá afectada por ningún tipo de adaptación y que la adaptación no perderá valor independientemente de la base sobre la que se construya su guion, por tanto, es innecesario el juicio comparativo que hemos mencionado previamente. Bazin (1966, p. 177), por su parte, declara la adaptación una constante en la historia del arte y reflexiona “en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso habrá ganado para la literatura”.

Saalbach (1994) distingue entre la función del lector y la del autor cinematográfico: el primero trata de formar una imagen mental desde el relato y el segundo trata de pasar esa imagen mental – creada previamente como lector – a imagen real. De esta distinción podríamos sopesar la idea de que parte de la crítica a las adaptaciones se dé por la diferencia intrínseca que habrá entre la imagen creada por cada lector y la imagen proyectada en la película, ya que los lectores podrían entender como más certera la que ellos construyeron en un primer lugar. Por ende, llegamos a la definición de adaptación como interpretación o lectura de la obra original (Noriega, 2000). Este autor distingue dos tipos de situaciones que pueden producir la comparación y el rechazo de la adaptación con respecto a la versión original. Por un lado, que la novela tenga mayor contenido que la película. Esto suele darse al ser inviable la contención de la totalidad del relato literario en tiempos del relato fílmico y eso hace que tenga que condensarse la información que se va a proporcionar. Sin embargo, no sería legítimo que esta condensación cambiase radicalmente el significado y la esencia de la obra literaria. Por otro lado, que la novela sea mejor (en cuestión de calidad) que la película. Noriega (2000) remarca que es incoherente comparar discursos heterogéneos, y legitima la adaptación siempre que la estética del discurso resultante sea similar a la experiencia inicial. Esto entra en sintonía con las ideas de Gimferrer (1985, p. 61):

cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo [...] nos estamos refiriendo al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal produce la novela en el lector.

Por tanto, cuando se habla de mejor o peor calidad en las adaptaciones debe hacerse respecto al desequilibrio estético que pueda existir entre ambas obras. Si no, tendríamos que referirnos a la calidad de la obra en comparación con otras de mismo formato: si la película tiene menor calidad que otras películas o la novela menor calidad que otras novelas.

En los casos que vamos a estudiar más adelante nos encontramos con adaptaciones teatrales. Como aclara Noriega (2000), estas pueden dividirse en dos grandes tipos: adaptaciones de representaciones teatrales y adaptaciones de textos teatrales. Este segundo tipo es con el que nos hallamos en las películas seleccionadas. Además, habría que dividir ambos tipos en dos subtipos cada uno. Por un lado, las adaptaciones de representaciones pueden ser grabaciones literales de la representación o recreaciones de las representaciones; por otro, las adaptaciones del texto teatral pueden ser integrales (el caso de *Macbeth*, de Orson Welles) o libres (el caso de *Trono de Sangre*, de Kurosawa).

La autoría de las adaptaciones genera controversia, así como lo hace la autoría misma de las películas realizadas sobre guion original. En un primer momento, como explica Noriega (2000), se entendían como autores aquellos directores capaces de marcar la obra de tal forma que esa autoría fuese fácilmente reconocible. Posteriormente, el movimiento crítico cahierista – de los críticos de *Cahiers du Cinéma*, en Francia – afirmó en su teoría *política de los autores* que en las películas de género los directores podían plasmar su “visión del mundo”, reivindicando de esta forma un estatuto artístico en ellos. “La mayor contribución de la teoría de autor ha sido la de elevar la categoría del arte cinematográfico” (Scott, 1979, p. 36). Esta política pasa a ser debatida en pro de proporcionar la autoría a los guionistas de los filmes, como comentan Bordwell y Thompson (1995). Así mismo, se cuestiona que sin el trabajo – o la visión – de directores de fotografía, del equipo artístico... la película no sería la misma; por tanto, merecían ser considerados como parte de la autoría. Ante esta problemática, Scott (1979) plantea el término “cineasta” para referirse al conjunto, a un autor colectivo, coordinado por el director de la película. Mitry (1978), por su parte, cree que es menos autor aquel que se imagina la historia al que le da forma realmente, por lo que la autoría final se debatiría entre aquel cargo que haya impuesto su resultado final en la obra, ya que el sentido al filme se lo da la propia expresión del mismo. “Autor es, entonces, quien tiene algo que decir y lo dice con imágenes” (Mitry, 1978, p. 39). Por último, Perkins (1995) afirma con lo que él denomina *cine de director* que, al sufrir el guion cambios y transformaciones, la

puesta en escena es concluyente y por ello no puede ser el guionista la figura principal de la autoría. Tras revisar las teorías mencionadas, Noriega (2000) reflexiona sobre el hecho de que grandes autores a lo largo de la historia cinematográfica, como lo son Alfred Hitchcock o John Ford, apenas figuran como guionistas o coguionistas de los guiones originales que han dirigido, y otros como Orson Welles o Luchino Visconti, entre muchos, se han valido de novelas y obras teatrales para su proceso creativo y, además, han participado sin distinción en teatro y cine. De esta forma, Noriega (2000) concluye que “es compatible la autoría cinematográfica con las adaptaciones de textos literarios” (p. 50)

La intención de este trabajo no es realizar un análisis comparativo de la adaptación con respecto a la obra original sino un análisis comparativo entre las adaptaciones de la misma obra. No obstante, utilizaremos lo primero como apoyo para lo segundo.

5.2 La comunicación transcultural

Para poder contextualizar los análisis en su totalidad también tenemos que aclarar el ambiente sociocultural en el que se realizan las obras cinematográficas en lo que a la comunicación global se refiere.

Como indica Hepp (2015), la mediatización de la comunicación está directamente relacionada con la globalización. Esto implica que no podemos seguir hablando de fronteras en la comunicación, ni de ninguna limitación activa por parte de los estados. Para referirnos a este fenómeno, se está afianzando el término de “comunicación transcultural”, por encima de antiguos conceptos que no acogen el significado al que este se refiere en su totalidad. Por ejemplo, podríamos mencionar la “comunicación internacional” (Thussu, 2006), que afirma la superación de barreras por parte de la comunicación, pero relacionada con que la idea principal de la comunicación de masas está enfocada a su nación; la “comunicación intercultural” (Jandt 2012), la cual mezcla estudios de medios de comunicación y de lenguas y literatura; o “comunicación para el desarrollo” (McPhail, 2009), enfocada al desarrollo de los países llamados del ‘tercer mundo’. “Las antiguas ideas mantienen la sensación de estado nación y su cultura nacional, pero enfatiza la existencia de fenómenos que no pueden ser contenidos por la simple interacción entre estados individuales, tal y como se implica en el término

‘internacional’” (Hepp, 2015, p. 11)³. La comunicación transcultural va más allá, ya que “transcultural” implica más que la interacción entre culturas. El acercamiento al término se suele hacer desde tres niveles que inician el estudio de los nuevos límites de la comunicación. Hepp (2015) en su estudio indica estos tres campos y la relación entre sí, sin la cual no podríamos hablar de comunicación transcultural.

El primer nivel de estudio se da desde las consecuencias de la globalización de la comunicación mediática. Reiman (1992) identifica la comunicación transcultural como “las características específicas de un proceso de comunicación global creciente que ha creado una esfera pública global”⁴. Esto indica una sociedad mundial, al delimitar la frontera a nivel global. Simons et al. (1993) define la transculturalidad como “estar arraigado en una cultura propia, pero tener las habilidades generales y específicas de la cultura para ser capaz de vivir, interactuar y trabajar eficazmente en un ambiente multicultural”⁵, y Kraidy (2005) añade que la comunicación transcultural se basa en la mezcla inherente de todas las culturas. Por tanto, el concepto de comunicación transcultural es una respuesta, en parte, a la globalización mediática, según Hepp (2015), y se antepone – o sustituye – al “imperialismo cultural”, el cual asume que el crecimiento de la comunicación mediática se da ejerciendo desde una nación central su poder cultural hacia otras periféricas. Como conclusión, y siguiendo el estudio de Featherstone (1990), la globalización no genera una cultura global, sino el conjunto del acercamiento entre culturas, la mezcla entre ellas y la asunción de nuevas conductas en el día a día de las personas; generando por ende un incremento en la comunicación a nivel mundial, y con ello, dando lugar a la comunicación transcultural. “Los trabajos sobre la comunicación transcultural tratan de proporcionar una comprensión más exacta sobre la creciente conectividad comunicativa global” (Hepp, 2015, p. 18)⁶

³Texto original: “The former idea retains the sense of a nation state and its national culture, but emphasizes the existence of phenomena that cannot be contained by the simple interaction between individual states, as implied by the term ‘international’”

⁴ Texto original: “the specific characteristic of an increasingly global communication process that was creating a global public sphere”

⁵ Texto original: “being grounded in one’s own culture but having the culture-general and culture-specific skills to be able to live, interact, and work effectively in a multicultural environment”

⁶ Texto original: “Work on transcultural communication seeks to provide a more exact understanding of increasing global communicative connectivity”

El siguiente nivel de estudio se da desde la crítica postcolonial. En este campo es más común el uso del término “transculturación” para referirse a la comunicación transcultural. Ortiz (1970) defiende el uso de esta:

La palabra expresa mejor las diferentes fases del proceso de transición entre una cultura y otra, porque este no consiste simplemente en adquirir otra cultura [aculturación] que también implica la pérdida o el desarraigo de una cultura previa [desculturización]. Esta conlleva la idea de la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales [neoculturación]⁷

La transculturalidad implica un proceso gradual de hibridación de culturas, y las nuevas culturas resultantes surgen en zonas de contacto, como lo denomina Pratt (1992), o en un “tercer espacio”, como indica Bhabha (1994), definiendo así un espacio de encuentro entre culturas irrepresentable pero imprescindible para su desarrollo. Por tanto, por el encuentro masivo que se produjo durante la colonización, la transculturalidad es clave para poder entender el poscolonialismo. Sin embargo, con la expansión de la globalización mediática la transculturalidad no se da solo en los espacios físicos de colonización, por tanto, al convertirse en un fenómeno general, nos devuelve a la transculturación como forma de sintetizar las culturas, ya que, como indica Kraidy (2005), la comunicación es esencial para la hibridación de culturas.

El último acercamiento es a través de las reflexiones metodológicas. Primeramente, se desarrolló el “nacionalismo metodológico” por Smith (1979), que presupone que las sociedades se definen dentro de cada estado nación, siendo tratadas como sociedades estatales. Sin embargo, con la globalización llegaron organizaciones internacionales o diásporas, entre otros, y dejó de tener sentido tratar la sociología dentro de estados delimitados. En ese momento fue propuesto el desarrollo del “cosmopolitismo metodológico” por Beck, quien define que “el análisis del espacio se ocupa de los patrones de relaciones trans-locales, locales-globales, trans-nacionales y globales-globales” (2006, p. 77)⁸. Esta problemática es relevante ya que las reflexiones

⁷ Texto original: “The word better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another, because this does not consist merely in acquiring another culture [acculturation] which also involves the loss or uprooting of a previous culture [deculturation]. It carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena [neoculturation]”

⁸ Texto original: “the analysis of space deal in trans-local, local-global, trans-national, and global-global patterns of relations”

metodológicas sobre la comunicación transcultural la han traído en sus debates. El término siempre se refiere a transculturalismo, que no transnacionalismo, por lo que intrínsecamente se cuestiona el estado de lo nacional, como explica Hepp (2015). Por tanto, el término puede asociarse a la crítica al nacionalismo, intensificada por el cuestionamiento de la cultura que construye esa nación.

Por tanto, vistos los tres acercamientos que convergen en la comunicación transcultural, Hepp (2015) concluye en que, dado el avance comunicativo por la globalización mediática, la comunicación transcultural genera fenómenos y procesos cotidianos que necesitan un estudio diferente del que hacen los estudios internacionales, ya que, sean o no relevantes los estados nación y sus culturas, no puede asumirse que estos sean contenedores del inicio de la comunicación transcultural.

5.3 La glocalización

Por último, vamos a adentrarnos brevemente en el término “glocalización”. Como indica Roudometof (2016), es un neologismo que surge tras la fusión de global y local. Este término es un nuevo concepto, muy reciente en los estudios de ciencias sociales, que aparece por primera vez durante los años noventa del siglo XX. Genera controversia su definición por la aproximación al concepto de globalización, el cual se engloba dentro del mismo marco, pero del que se presenta analíticamente diferente.

Pese a que glocalización pueda entenderse como sinónimo de términos anteriores, como hibridación o fusión, entre otros, funciona para explicar fenómenos sociales que no pueden ser abarcados por estos, como explica Roudometof (2016) en su estudio. Durante mucho tiempo estudiosos como Robertson (2001) intentaron tratar la glocalización como el fenómeno que sustituye a la globalización; fue durante la crisis económica de 2008 cuando el paradigma comenzó a cambiar para asimilar una realidad en la que lo local y lo global puedan interactuar de diferente forma. La *Encyclopedia Britannica* creó una definición para el término: “La glocalización indica que la creciente importancia de los niveles continentales y globales se produce junto con la creciente relevancia de los niveles locales y regionales [...] Señala la interconexión de los niveles global y local”⁹. Esta definición realmente refleja una noción de globalización descrita por Robertson (1995):

⁹ Texto original: “Glocalization indicates that the growing importance of continental and global levels is occurring together with the increasing salience of local and regional levels. [...] It points to the interconnectedness of the global and local levels”

Lo global en sí mismo no está contrapuesto a lo local. Más bien, lo que a menudo se denomina local está esencialmente incluido en lo local. En este sentido, la globalización, definida en su sentido más general como la comprensión del mundo en su conjunto, implica la vinculación de las localidades. Pero también implica la “invención” de la localidad, en el mismo sentido general de la idea de la invención de la tradición (p. 35)¹⁰

Waters (1995), por su parte, define la globalización como un proceso social por el cual los límites geográficos ‘retroceden’ sobre la actividad social y la gente es consciente de ello. Este es el primer acercamiento a lo glocal; este término incluye fundamentalmente una dimensión espacial en la cual lo global y lo local interactúan, como explica Roudometof (2016). Este espacio es definido por Castells (1996) como “espacio de flujos”, en el que los actantes de los procesos de comunicación no se encuentran físicamente cercanos, pero interactúan entre sí por el avance de las tecnologías de la información y la comunicación (TICs). Sin embargo, aunque la interacción se da en ese espacio de flujos, las personas siguen viviendo en sitios físicos, el “espacio de lugares” de Castells (1996).

Pese a estos primeros acercamientos, la interacción entre lo global y lo local a la que hacían referencia no estaba bien definida. La visión monista de Robertson quería reducir la glocalización como la abolición de la oposición global-local. “Podría ser posible pensar que las dos no son opuestas sino diferentes caras de la misma moneda” (Robertson & White, 2007)¹¹. Como indica Roudometof (2016), esto implica que no puede concebirse lo global sin lo local, y que los procesos globales no pueden darse externamente a los procesos locales.

Por otro lado, al contrario que Robertson, Ritzer (2007) tiene una visión dualista del concepto glocalización. Cree que lo que Robertson y White definen como glocalización es, en efecto, la globalización. Ritzer (2004) indica que el contrario de la glocalización es la globalización, definida como “las ambiciones imperialistas de las naciones, corporaciones, organizaciones y similares, y su deseo, incluso necesidad, de imponerse

¹⁰ Texto original: The global is not in and of itself counterpoised to the local. Rather, what is often referred to as the local is essentially included within the global. In this respect, globalization, defined in its most general sense as the compression of the world as a whole, involves the linking of localities. But it also involves the “invention” of locality, in the same general sense of the idea of the invention of tradition.

¹¹ Texto original: “It might be possible to think of the two as not being opposites but rather as being different sides of the same coin”

en diversas áreas geográficas” (p. 73)¹². Es decir, la finalidad de aumentar – o crecer (en inglés, *to grow*) – el beneficio mediante una homogeneización unilateral.

Como hemos mencionado antes, además de globalización existen otros términos que pueden confundirse con el significado de glocalización. Roudometof (2016) hace énfasis en la relación que existe con el término hibridación. Las hibridaciones no son necesariamente glociales, ya que no siempre contienen un elemento local. Además, pueden referirse a textos, prácticas, artilugios... Es un concepto más amplio que lo glocal y es bastante anterior al siglo XX. Otro término con el que no podemos confundirnos es con transculturalismo, concepto que vimos previamente definido por Ortiz (1940) en el subapartado anterior.

Para concluir, Roudometof (2016) determina que lo glocal, la glocalidad y la glocalización son abstracciones; “existe en multitudes producida empíricamente en varios contextos a través de la interacción local-global” (p. 65)¹³

5.4 Adaptaciones cinematográficas de Macbeth (1616) de William Shakespeare

Como hemos visto anteriormente, conseguir adaptaciones sin perder la esencia de la obra teatral es fundamental, a la vez complicado. Mientras que el lenguaje teatral se construye sobre el diálogo, el lenguaje cinematográfico lo hace sobre el espacio, y esta diferencia puede hacer que se pierdan elementos significativos.

Sin embargo, Davies (1988, p. 184) hace un recopilatorio de ocho adaptaciones de William Shakespeare que “han logrado, en un grado notable, superar el reto de conciliar la resonancia y la ‘centripetalidad’ teatral con la fluidez, la discontinuidad y la ‘centrifugalidad’ del espacio cinematográfico”¹⁴, entre las que se encuentran *Trono de Sangre* (1958) de Kurosawa Akira y *Macbeth* (1948) de Orson Welles.

Davies indica que la obra de Welles marca un antes y un después en el desarrollo de las adaptaciones shakespearianas. “Su principal efecto sobre la respuesta crítica al

¹² Texto original: “the imperialistic ambitions of nations, corporations, organizations, and the like and their desire, indeed need, to impose themselves on various geographic areas”

¹³ Texto original: “it exists in multitudes produced empirically in various contexts through local-global interaction”

¹⁴ Texto original: “[The films] has managed, to a remarkable degree, to meet the challenge of reconciling theatrical resonance and centripetality with the fluidity, the discontinuity and the centrifugality of cinematic space.”

Shakespeare filmado fue enfrentar a los críticos a un nuevo territorio de esfuerzo adaptativo al que había que dar cabida.”¹⁵

El cine es sólo entonces la sombra de una sombra impresa en la pared de una cueva, los trapos de un payaso agitado ridículamente ante la luz de un proyector. Ante esto, *Macbeth* en la versión de Orson Welles debe ser considerada una de las películas más bellas jamás creadas, ya que ilustra, con el máximo rigor y sencillez, esta definición (en absoluto restrictiva) de nuestro arte. Me atrevería a decir que, como mínimo, conocemos pocas películas en la historia del cine que se hayan acercado tanto a lo que Shakespeare llama "la fiebre de la vida". (Beylie, 1972, p. 71-75)¹⁶

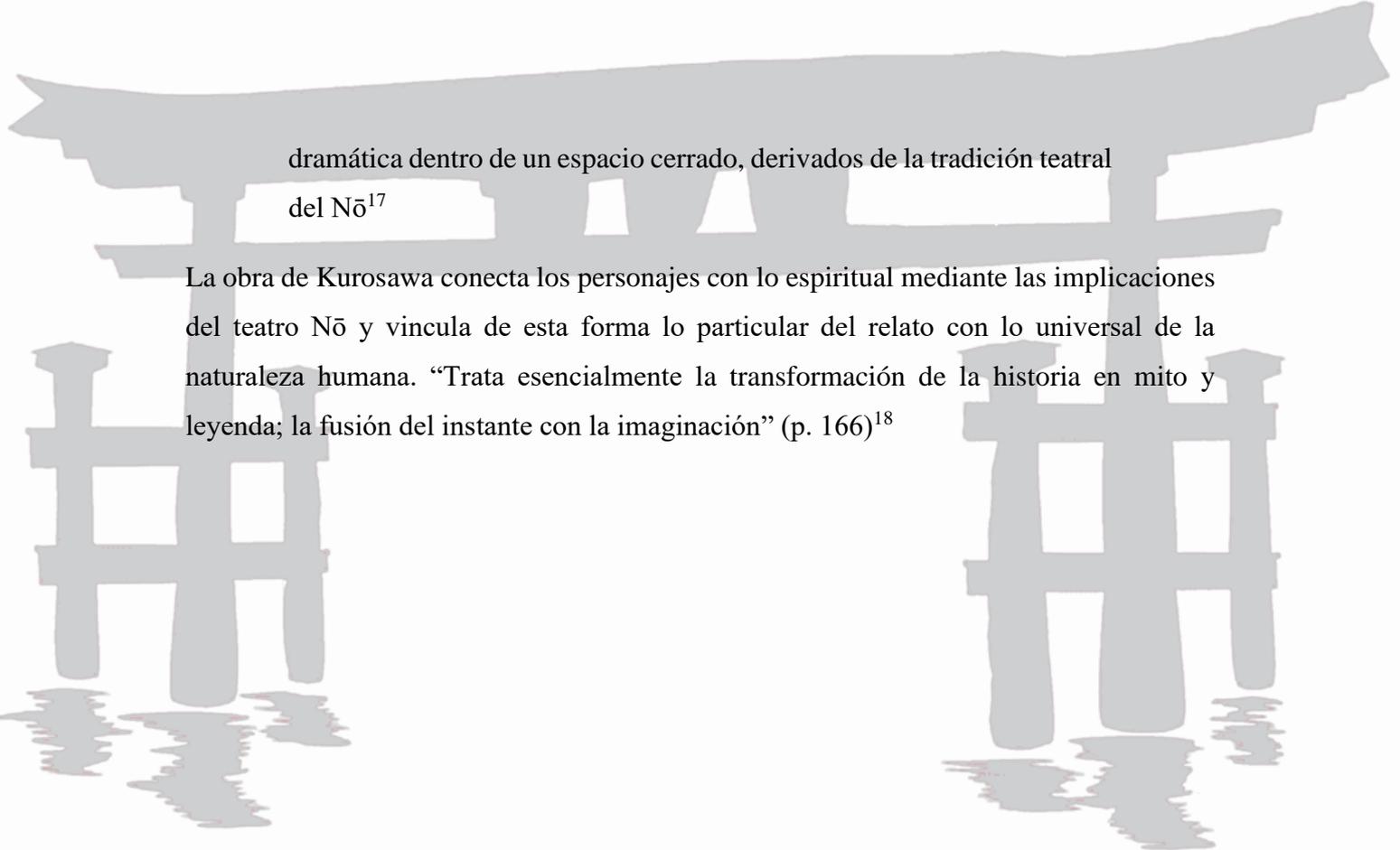
Esta película valida una expresión y presentación en las cuales predomina un concepto espacial y, al hacerlo, indica el camino que culmina en *Trono de Sangre* de Kurosawa Akira o en *King Lear* (1971) y *Hamlet* (1964) de Grigori Kozintsev, entre otras.

Macbeth demanda una unión entre el mundo del hombre con el mundo de la naturaleza, y *Trono de Sangre* encuentra una articulación espacial que, como indica Davies (1988), casi prescinde del diálogo, ya que incorpora elementos teatrales de forma deliberada. Al igual que Orson Welles, Kurosawa Akira es conocido por sus películas (que no por el teatro). Sin embargo, este último nunca ha sido actor, por lo que las estrategias espaciales que emplea están desarrolladas de manera más objetiva. Davies añade:

Hay una tipicidad estilística esencial en la obra de Kurosawa y los ingredientes básicos que componen la estructuración dramática de *Trono de Sangre* son evidentes en *Ran* – caballos, castillos, guerreros, colinas, árboles, niebla y momentos tranquilos de gran intensidad

¹⁵ Texto original: “Its major effect upon the critical response to filmed Shakespeare was to confront critics with a new territory of adaptive endeavour which had to be accommodated.”

¹⁶ Texto original: The cinema is only then, the shadow of a shadow, printed upon the wall of a cave, the ragged garments of a clown ludicrously agitated before the light of a projector. Given this, *Macbeth* in the version of Orson Welles, must be considered one of the most beautiful films ever created, in that it illustrates, with maximum rigour and simplicity, this definition (in no way restrictive) of our art. I would venture to say that, at the least, we know of few films in the history of cinema which have come so close to what Shakespeare calls life's fitful fever'



dramática dentro de un espacio cerrado, derivados de la tradición teatral del Nō¹⁷

La obra de Kurosawa conecta los personajes con lo espiritual mediante las implicaciones del teatro Nō y vincula de esta forma lo particular del relato con lo universal de la naturaleza humana. “Trata esencialmente la transformación de la historia en mito y leyenda; la fusión del instante con la imaginación” (p. 166)¹⁸

¹⁷ Texto original: There is an essential stylistic typicality about Kurosawa's work, and the basic ingredients which comprise the dramatic structuring of THRONES OF BLOOD are soon evident in RAN — horses, castles, warriors, hills, trees, mist and quiet moments of great dramatic intensity within enclosed space derived from the Noh theatrical tradition.

¹⁸ Texto original: [It] deals essentially with the transformation of history into myth and legend; with the fusion of the instant with the imagination.

6. Macbeth (1606) de William Shakespeare

Macbeth es una tragedia del escritor William Shakespeare la cual se desarrolla en torno a los efectos tanto psicológicos como físicos que conlleva la ambición humana. En esta vemos cómo Macbeth es manipulado con la promesa de poder y éxitos por la que comienza a acometer una serie de traiciones que le llevarán a un trágico final.

Procedemos a realizar un resumen por actos para facilitar una futura comparación con la adaptación de las películas.

- Acto 1: Macbeth es presentado junto a su amigo Banquo. El primero es general del rey Duncan, de Escocia; ambos vuelven de liderar una batalla de la cual han salido victoriosos. Mientras tanto, tres brujas confabulan para tender un plan malvado a Macbeth; le dirán que será barón de Cawdor y, posteriormente, rey de Escocia, mientras que los descendientes de Banquo serán quienes ocupen el trono tras su muerte. La primera parte de la profecía se cumple de forma casual, por lo que comienza a fomentar la ambición en Macbeth y su esposa, Lady Macbeth.
- Acto 2: Macbeth asesina al rey Duncan mientras este se encuentra en su castillo y culpa a su hijos (Malcolm y Donalbain) con la excusa de querer obtener la herencia del padre. Los hijos del rey Duncan huyen a Inglaterra y entre gestos de arrepentimiento y duda Macbeth se hace con el trono.
- Acto 3: Para asegurarse que la siguiente parte de la profecía no se cumple intenta matar a Banquo y a su hijo Fleance, consiguiéndolo con el primero, pero sin tener éxito con el segundo. Macbeth comienza a ser atormentado por el fantasma de Banquo, quien se le presenta durante un banquete.
- Acto 4: Macbeth, mentalmente inestable, se presenta ante las tres brujas para que le calmen sus nuevos presagios y cada una de ellas le dice que: tenga cuidado con Macduff; que nadie nacido de mujer le podrá vencer; que su vida no terminará mientras el bosque de Birnam no se mueva. Sin embargo, al no quedarse tranquilo por la profecía anterior, pide que le digan si reinará la descendencia de Banquo y se le aparece la imagen de 8 reyes con la cara del antiguo amigo fallecido. En un arrebato, Macbeth decide ir al castillo de Macduff para asesinar a toda su familia. Sin embargo, Macduff huyó a Inglaterra para unirse a Malcolm (hijo del rey Duncan).

- Acto 5: Lady Macbeth empieza a tener delirios debido a remordimientos que se le reflejan en sueños. Su doctor y criados observan estos episodios nocturnos y se dan cuenta de lo que dice sobre los asesinatos. Lady Macbeth termina suicidándose. Además, Malcolm y Macduff atacan el castillo de Dunsinane camuflados con ramas del bosque de Birnam (primera profecía cumplida). Macbeth decide combatir hasta el final y cuando lucha contra Macduff se entera de que este fue sacado por cesárea del vientre de su madre fallecida, y termina decapitando a Macbeth (segunda profecía cumplida). Finalmente, Malcolm es coronado rey de Escocia.

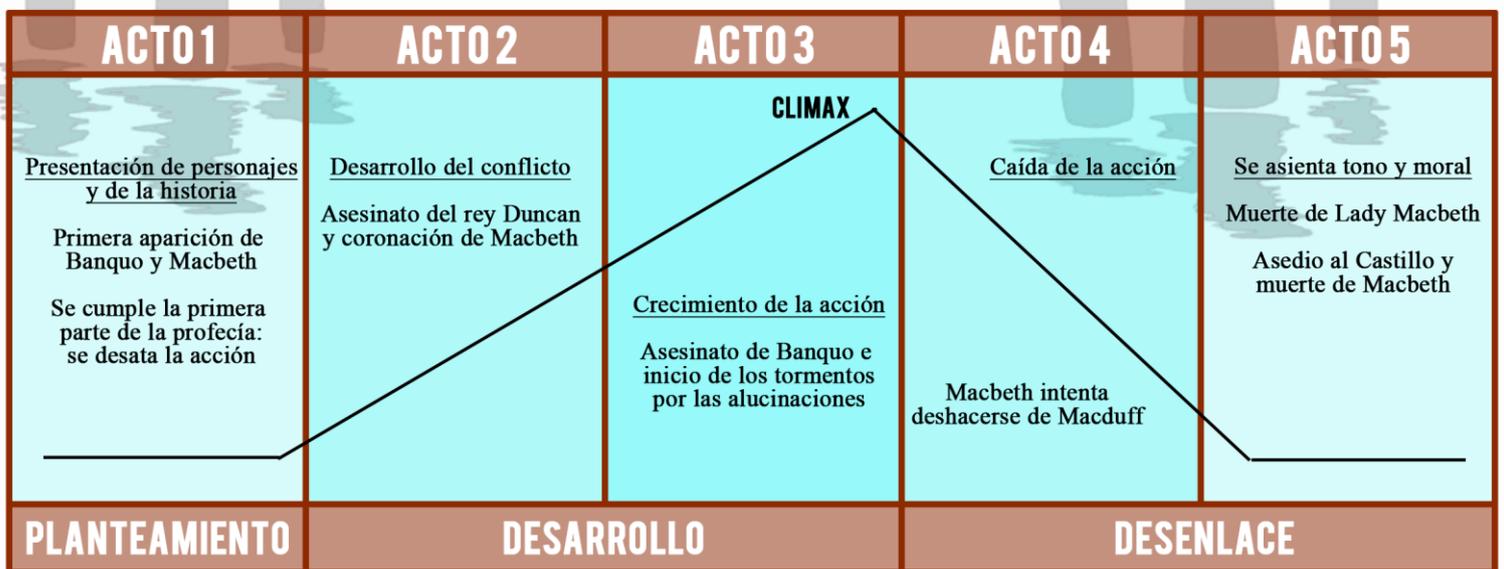


Figura 1. Esquema de la estructura en cinco actos de *Macbeth* (1616) de William Shakespeare

7. Trono de Sangre (1958) de Kurosawa Akira

7.1 Contexto histórico

En la década de los 50, Japón se encontraba en época de posguerra, ya que apenas 5 años antes acababa la Guerra del Pacífico; en la que sucedieron las catástrofes de Nagasaki e Hiroshima. Esta Guerra sigue definiendo hoy en día el siglo XX japonés. En 1952 terminó la ocupación estadounidense y, como observamos en los estudios de Walker (2017), Japón empezó a ocuparse de recuperar su estructura (e infraestructura) social, política y económica, sin considerar las implicaciones medioambientales que ello estaba conllevando en algunas comunidades vulnerables.

Como explica McArthur, expuesto en Walker (2017, p. 206), Estados Unidos pretendía con su ocupación “poner a Japón al día con modernos pensamientos y acciones progresistas”. Serra (2013) expone que fueron liderados por McArthur bajo el título de *Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP)*¹⁹ debido al acuerdo de rendición por el cual Japón salió de la Guerra antes mencionada. Walker añade que se realizaron juicios de guerra constituidos por once jueces, cada uno de un país aliado. El ex Primer Ministro, Tōjō Hideki, intentó suicidarse antes de ser atrapado, pero sobrevivió y fue ajusticiado tres años después, junto con el resto de militares. Solo uno de los doce juristas contratados, Radhabinod Pal, tuvo una opinión discordante con el resto al decir que se estaba aplicando una “justicia del vencedor”, pues los crímenes estaban siendo juzgados por el papel de perdedor que ocupaba el país siendo estos crímenes comunes con países vencedores. Sin embargo, el país tuvo un cambio notable no solo por el ajusticiamiento de la cúpula militar sino por el cambio de nombre del propio país, pasando de ser Gran Japón a ser País de Japón (*Nihon Kōkū*).

Tras los juicios, se desarrollaron los objetivos principales: democratizar Japón y desmilitarizarlo. Esta doble intencionalidad fue bien recibida por los japoneses al ver que se liberaban de un Estado militarizado sin llegar a convertirse en un “parque de atracciones”, como muchos temían que pasase. Por otro lado, esta sensación de libertad tuvo como efecto la falta de responsabilidad de guerra y de responsabilidad nacional, lo que también ha dado pie posteriormente a grandes debates – incluso institucionalmente y con países vecinos – sobre la culpa y las crueldades acometidas.

¹⁹ también conocido como el *Shōgun* americano

Con respecto a la democratización, se instauró el sufragio universal y se le dieron solo funciones representativas al Emperador (figura que, pese a la ocupación, se mantuvo y se respetó). Junto a ello se asignaron libertades de culto, expresión y reunión. En cuanto a la desmilitarización, los japoneses renunciaron mediante Carta Magna a tener ejército. Junto a esto se realizó una descentralización de la policía, siguiendo el modelo estadounidense. No obstante, en 1954 se crearon las Fuerzas de Autodefensa (Serra, 2013).

La protección estadounidense ayudó a la recuperación económica de Japón al no tener que preocuparse de la defensa del país, comenzando con éxito la llamada “Doctrina Yoshida”. Yoshida Shigeru fue Primer Ministro de posguerra, permitido por los ocupantes debido a su interés en alinear Japón militar y económicamente con Estados Unidos. Su política económica se centró en que los japoneses no muriesen de hambre inmediatamente después de la guerra (Walker, 2017).

Serra (2013), por su parte, argumenta que tras la situación y la inflación de la posguerra los ciudadanos tuvieron que colocar su dinero en depósitos bancarios y cuando volvieron a tener acceso este depósito estaba convertido en nuevos billetes. Pese a que los antiguos ya no eran de curso legal, siguieron utilizándolos durante un tiempo por la escasez de billetes nuevos existentes; estos tuvieron que ser validados con unas pegatinas específicas. Este nuevo sistema económico se llevó a cabo a partir de 1949 por el consejero de Economía de los aliados, Joseph Dodge, bajo estrictas directrices. No obstante, las monedas sí siguieron la línea de la época Meiji, utilizando una fusión entre la iconografía japonesa y la técnica occidental. Sin embargo, la producción de monedas de metales preciosos sí se suprimió, a excepción del uso en las emisiones conmemorativas.

Según Walker (2017), el periodo de posguerra comenzará tras la salida de la ocupación estadounidense del país, cuando en el Tratado de Paz de San Francisco y en el Tratado de Seguridad Estados Unidos-Japón se firmó el fin de esta. Durante los años 50 los políticos conservadores – Yoshida Shigeru entre ellos – intentaron aminorar muchas de las reformas progresistas impuestas previamente por el SCAP; todas ellas se encaminaban a liberalizar el modelo japonés y a acercarles a una estructura occidental, evitando centralismos e ideales confucianos en la educación que se proporcionaba. En general, durante la ocupación, se estableció la eliminación de los elementos militaristas y nacionalistas de los planes de estudio; a esto Shidehara Kijūrō (Primer Ministro durante

la rendición de Japón) se opuso insistiendo en el documento que solía recitarse en colegios, el cual enseñaba reverencia al Emperador y valores tradicionales patriarcales: el Decreto Imperial Meiji sobre la Educación de 1890. Pese al posicionamiento del Primer Ministro, el SCAP les cedió el control de los planes de estudio a cada prefectura y les otorgó la potestad para aprobar libros de texto sin necesidad de recibir autorización del Ministerio de Educación. Por lo tanto, se puede decir que comenzó una recentralización (y descentralización) del control. La preocupación de Yoshida radicaba en el

deterioro de la moral pública, la necesidad de poner freno a los excesos derivados de un mal entendido sentido de la libertad, el abandono en el que el respeto por la nación y sus tradiciones habían caído debido a las erróneas ideas de progreso (Walker, 2017, p. 211).

Junto a esto, la salud psicológica y moral de los ciudadanos se había convertido también en una preocupación, llegando a utilizar el Primer Ministro Higashikuni Naruhiko este “deterioro moral” para explicar la rendición de la nación: “Hemos llegado a este final porque las políticas del gobierno fueron débiles, pero otra causa [de la derrota] fue un deterioro en la conducta moral de la gente” (Walker, 2017, p. 211)

Continúa el estudio de Walker (2017) añadiendo que el Partido Liberal Democrático (*Jimintō*), que nació como fusión de los dos grandes partidos conservadores, gobernó durante el mayor tiempo de la posguerra (desde 1955 hasta 1993), con un total de 15 primeros ministros; respaldado por una triangulación entre la Dieta (Asamblea japonesa), los ejecutivos de grandes corporaciones y los burócratas del gobierno. A partir de 1955 Japón entra en una época conocida como la era del crecimiento acelerado, en la que el consumismo propio de Estados Unidos – y, por ende, Occidente – comenzó a formar parte del día a día japonés, al menos así lo era en el imaginario ciudadano. Es en esta época cuando aparecen empresas como Toyota Motor Corporation – recuperada de la explosión que sufrió con las bombas estadounidenses – o Sony, orientando la economía hacia la expansión nacional en lugar de la posible hambruna del país, se convierte en el primer gran *boom* económico de los muchos que suceden entre los años 50 y 70, bautizado como *keiki* por los japoneses. No se podría haber dado una evolución tan grande en tan poco tiempo si no fuese por la idea percibida por los trabajadores del trabajo sin límites (*marugake*) y el sentido del ahorro. Sin embargo, Walker (2017) añade que esta expansión industrial tuvo grandes costes ambientales (y humanos); llegando a producirse grandes

casos de contaminación y envenenamiento a lo largo del país que acabaron desembocando en la legislación de la Ley Básica para el Control de la Contaminación por parte de la Dieta.

A mediados de los años 50 termina el aislamiento internacional que Japón recibía. Serra (2013) explica que en octubre de 1956 Japón y la Unión Soviética firmaron una declaración para restablecer sus relaciones diplomáticas. Teóricamente, al no firmar la Unión Soviética el tratado de paz en 1951 ambas naciones seguían en guerra, por lo que esta declaración supuso un avance en el desarrollo comercial y en la normalización de las relaciones, pese a tener problemáticas territoriales sin resolver. De esta forma, con el compromiso de la Unión Soviética hacia el apoyo de la entrada de Japón, se consiguió el ingreso en las Naciones Unidas. La entrada generó gran entusiasmo entre la mayoría de la población, que pensaba que Japón pasaría a posicionarse como país neutral al entrar en una organización que representaba el orden pacífico internacional. Sin embargo, también recibió algunas críticas ya que se pensaba que esto podría dejar a un lado la atención a la dependencia en temas de seguridad que seguía existiendo con respecto a Estados Unidos. A día de hoy, Japón sigue basando su política exterior en la participación en las Naciones Unidas y sus informaciones oficiales siguen haciendo hincapié en la importancia que tuvo este ingreso en 1956.

Tras la evolución económica e industrial, nos encontramos con las primeras exportaciones de Japón al cine internacional.

7.2 Kurosawa Akira

Kurosawa Akira fue el director de cine más prestigioso de Japón, además de uno de los cineastas más famosos y premiados del mundo. Nació en 1910 en Shinagawa (Tokyo, Japón) siendo el séptimo hijo tras tres hermanas y tres hermanos mayores. Su padre era muy severo, se dedicó a entrenar oficiales en el ejército y, posteriormente, se hizo miembro de la *Japan Society of Physical Education (JSPE)*, la actual *Japan Society of Physical Education, Health and Sports Sciences (JSPESS)*. Pese a descender de generaciones de antiguos samuráis, Kurosawa no se consideraba a sí mismo una persona atlética desde que era niño. Descubrió las artes plásticas gracias a su primera gran inspiración, su profesor Tachikawa, y cuando empezó a interesarse por estas no se encontró con la oposición de su padre: “En esto, mi padre – aunque era un militar

inflexible – me apoyaba porque comprendía la nueva era.” (Richie, 1970, p. 10)²⁰. Por lo tanto, Kurosawa se graduó en la *Doshisha School of Western Painting* y años más tarde comenzará a ser parte del *Japan Proletariat Artists' Group*, no necesariamente por la ideología del grupo sino por compartir el desacuerdo contra el orden de las cosas establecido. Además, pertenecer a este grupo le facilitaba seguir formándose en los nuevos movimientos artísticos. Durante este tiempo Kurosawa intentó dedicarse a la pintura para vivir, ya que el único sueldo con el que contaban en su casa era el de su padre y, al no pertenecer a una familia rica, Akira apenas podía permitirse comprar los materiales necesarios para desarrollar su dibujo. Compartiría estos años con una de las primeras personas influyentes en su vida, su amigo de la infancia Uekusa Keinosuke.

Otra gran influencia en la vida de Akira fue su hermano Kurosawa Heigo, el tercer hijo varón. Heigo era *benshi*, narrador de películas mudas, bajo el nombre de Teimei Tsuda, hasta la llegada de las películas sonoras por las que intentó organizar una huelga que no llegó a término. El padre de la familia echó a Heigo de su casa por querer ir a vivir con su pareja, lo que colmó la relación tensa que había entre los dos por la personalidad que había desarrollado el hijo. Kurosawa explica en Richie (1970, p.11):

A los ojos de padre, Heigo siempre estuvo equivocado. Su estilo de vida era demasiado para él porque padre era un antiguo soldado y conservaba una visión de soldado. A Heigo le gustaba jugar con el arte y le parecía frívolo, por eso padre siempre se ensañó con él.²¹

La actitud “frívola” de Heigo dejó una anécdota que marcó a Akira como una lección de vida: tras el terremoto de Kantō, el cual dejó más de cien mil vidas junto a la destrucción de Tokyo, los dos hermanos con 17 y 13 años caminaron entre la catástrofe y, cuando Akira intentó apartar la vista, Heigo le obligó a mirar. “The great Kantō Earthquake was a terrifying experience for me, and also an extremely important one.” [El gran terremoto de Kantō fue una experiencia aterradora para mí, y también una experiencia extremadamente importante] (Kurosawa, 1983, p. 50). Lamentablemente Heigo se quitó la vida en la montaña Yugashima cuando Akira tenía 20 años, probablemente por el sufrimiento que había tenido que afrontar con el despido masivo y el encabezamiento de

²⁰ Texto original: “In this, my father – though’ an inflexible military man – encouraged me because he had an understanding of the new age.”

²¹ Texto original: In father's eyes Heigo was always wrong. His way of life was too much for him because father was a former soldier and retained a soldier's outlook. Heigo liked to play around with art and it looked frivolous—that is why father always had it in for him

las protestas a favor de los *benshi*. Cuatro meses después moriría el primer hermano mayor de Akira, dejándole como único hermano varón.

Fue en 1936 cuando, casualmente, Kurosawa comenzó sus andanzas en la industria cinematográfica. No quería depender económicamente de su familia y se encontró con el anuncio de unas becas para ayudante de dirección en PCL Studios, los que posteriormente pasarían a ser los Tōhō Studios (productores de *Gojira*). Pese a haber consumido mucho cine gracias a los pases que Heigo tenía y haberse sumergido en el mundo artístico, Kurosawa no tenía especial interés en llevar su nombre a la gran pantalla, pero solicitó el puesto y consiguió entrar en los estudios. Fue gracias a Yamamoto Kajirō, su profesor dentro de PCL, que Kurosawa encontró su pasión en la creación de películas y que hizo de esto su forma de ganarse la vida. De nuevo, su camino se cruzó con el de Uekusa Keinosuke, quien estudiaba interpretación y trabajaba como extra en Tōhō Studios para mantenerse. Posteriormente grabarían varias películas juntos, Kurosawa como director y Uekusa como guionista.

En 1943 Kurosawa Akira dirigió oficialmente su primera película como director, *Sugata Sanshirō*.

7.2.1 Trono de Sangre en la obra del autor

Kurosawa Akira estrenó *Rashōmon* en 1950, la cual impulsó al autor al mercado internacional y le dotó de reconocimiento ganando el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia. No solo abrió las puertas del consumo occidental a sus películas, sino que dio comienzo a la segunda edad de oro del cine japonés y a la primera ola de interés en occidente por este (López, 2016). De esto también se vieron lucrados otros autores, como Mizoguchi Kenji u Ozu Yasujirō.

En la autobiografía de Kurosawa, Bock comenta que

Su película *Rashōmon*, de 1950, no sólo abrió los ojos del mundo a la existencia de un cine en este remoto país, sacudido por la guerra, que podía ser apreciado universalmente, sino que lanzó su carrera personal a una

trayectoria de triunfos constantes de década y media de duración (Bock, 1983, p. VI)²²

Kurosawa rodó prácticamente la totalidad de su filmografía tanto en lengua como en territorio japoneses. La única excepción fue *Sueños* (1990), también conocida por *Los sueños de Akira Kurosawa*, coproducción entre Japón y Estados Unidos. Sin embargo, tras *Rashōmon*, Kurosawa apostó por una pequeña incursión en la cultura extranjera, interesándose en hacer una adaptación de la obra de William Shakespeare *Macbeth*. Por aquel entonces, Orson Welles anunció su versión cinematográfica de esta obra y fue esa coincidencia en el tiempo la que llevó a Kurosawa a posponer el proyecto.

Más allá de ser la obra de Shakespeare que más le gustaba al director (Richie, 1970), vio en ella una oportunidad para tratar aspectos comunes entre la contemporaneidad y el contexto histórico. Con la producción de *Kumonosu-jō (Trono de Sangre)* en 1958, Kurosawa innovó en técnicas cinematográficas para crear una película completamente elaborada, sin ningún tipo de cabo suelto. Unió el medieval escocés y japonés convirtiendo el clásico shakesperiano en un *jidai-geki*, un drama de época japonés. Pese a ser este un género muy extendido en el país, son pocos los autores que le dan vitalidad y contenido más allá del romanticismo en la vestimenta utilizada; Mizoguchi y Kobayashi junto a Kurosawa son los autores que mejor consiguen dotar de realismo histórico al *jidai-geki*. Esta película, además, está profundamente influenciada por el teatro Nō (o Noh), hasta el punto en el que los actores recibieron indicaciones para interpretar el guion como si de una obra de teatro se tratase. Se da de esta forma debido a que Kurosawa, al contrario que del Kabuki, es un apasionado del Nō, considerándolo el “corazón del drama japonés” (Richie, 1970). Para utilizar este género debía adaptar *Macbeth* a la cultura japonesa, ya que este tipo de teatro implica una unión entre el estilo y la historia que necesita de la implicación de los espectadores. Un ejemplo es el cambio en la concepción de las tres brujas de la obra original por una bruja que encarna un espíritu malvado/vengativo, mucho más común en Japón por el género cinematográfico *kaidan*, difícilmente traducible del japonés y sin una categoría existente en otros países.

Por otro lado, pese a que Kurosawa tenía la cultura japonesa muy arraigada, era un gran admirador de la cultura de occidente. Sus referentes eran Jean Renoir y John Ford y

²² Texto original: His 1950 film *Rashōmon* not only opened the eyes of the world to the existence of a cinema in this remote, war-shaken country that could be universally appreciated, but launched his personal career into a course of consistent triumphs a decade and a half long

siempre pensó que las películas occidentales proporcionaban una “experiencia educativa positiva”. Bock (1983, p. V) comenta en su introducción:

Incluso la generación más joven de cineastas atribuyó a Kurosawa, a cuyo estilo se oponían como representante de " lo establecido", el mérito de haber dado a conocer el cine japonés al mundo, abriendo así una vía internacional para ellos.²³

7.3 Comparación de contenidos con la obra literaria

En la película *Trono de Sangre* (1958) de Kurosawa Akira se nos presenta la historia de Washizu que, tras volver victorioso de una batalla junto a su amigo Miki, se encuentra con una bruja en el Bosque de las Telarañas, encarnando a un espíritu malvado. Esta le comenta las visiones que ha tenido en las que Washizu será señor de la Mansión del Norte y, posteriormente, señor del Castillo de las Telarañas. Por su parte, Miki dará los sucesores futuros al Castillo de las Telarañas. A raíz de aquí, Washizu entrará en una ola de ambición que le llevará a un trágico final, también. Como podemos observar, los nombres y la época están localizados para que la ambientación sea en el Japón feudal y no en el medievo escocés.

Para hacer la comparación nos vamos a basar en las escenas originales de *Macbeth*. El primer acto se presenta de forma muy parecida al de la obra literaria; presenta a los personajes y prepara el conflicto que va a desatarse posteriormente. La primera escena en la que vemos la conspiración de las tres brujas es omitida en la película, donde la única bruja que aparece se muestra en la equivalente a la escena cinco. La segunda escena presenta al señor feudal Tsuzuki (equivalente al rey Duncan) y mencionan a Washizu (equivalente a Macbeth) y Miki (equivalente a Banquo); en esta escena no se habla de honor de la misma forma en la que se habla en la obra literaria. Entre esta escena y la siguiente vemos cómo eliminan algunos personajes en la película y cómo reducen la importancia de algunos otros: por un lado, Rosse no existe en *Trono de Sangre* y su personaje en la tercera escena es sustituido por múltiples mensajeros que se acercan a caballo; por otro lado, la importancia del personaje de Malcolm es bastante reducida en el filme, tras el papel de Noriyasu (quien encarna tanto a Malcolm como a Donalbain).

²³ Texto original: Even the younger generation of filmmakers credited Kurosawa, whose style they opposed as representative of “the establishment”, with bringing Japanese cinema to the attention of the world, and thus opening an international pathway for them

De nuevo, la escena cuatro en la cual aparecen las brujas no aparece en la película y es en la siguiente cuando vemos por primera vez a Washizu y a Miki hablando sobre la batalla que acaban de vencer. En esta el Bosque de las Telarañas, con forma laberíntica, les impide salir hacia el Castillo de las Telarañas; solo encuentran la salida tras toparse con la bruja quien se encuentra cantando sobre la mortalidad y quien les cuenta la profecía, Washizu no le cree y se comporta de forma bastante más agresiva que Macbeth en el libro – llegando a apuntarle con su arco –, al contrario que Miki quien sí es más amable que Banquo. No se enseña expresamente durante la película que la bruja esté jugando con el destino de Washizu, como las tres brujas hacen con Macbeth, pero se le presenta tejiendo en una cabaña lo que nos puede recordar al mito de las Moiras (o las Parcas, Laimas... dependiendo de la mitología) quienes como hilanderas marcaban el inicio y el fin de la vida de las personas. La sexta escena muestra incertidumbre en ambos relatos, con la diferencia de que en el libro hablan sobre este sentimiento y en la película se aprecia físicamente por los gestos de Washizu y Miki mientras andan entre montones de cadáveres en el Bosque. Tras esto la escena en la película se alarga mucho más que en el libro, proporcionándonos tres minutos de angustia en los que los protagonistas se pierden entre la niebla en busca del Castillo. En la siguiente, Washizu se entera del nombramiento como señor de la Mansión del Norte por el propio señor feudal Tsuzuki y no por el mensajero (Rosse) y a Miki le nombran comandante del Fuerte Primero; es una mezcla entre la escena siete y la nueve del libro, saltándose la escena ocho y la diez. A partir de la escena once empieza a cambiar más la estructura entre el filme y la obra literaria; esta comienza con el personal de Washizu hablando en el patio del Castillo sobre el futuro de él como señor del Castillo de las Telarañas y su lealtad a Tsuzuki, sin embargo, en el libro hablan de la llegada prevista del rey Duncan hacia el nuevo terreno de Macbeth. Asaji, mientras tanto, le empieza a introducir inseguridades sobre la lealtad de Miki a su persona y la posibilidad de matar al señor feudal, quien está llegando en esos momentos a la Mansión del Norte a escondidas para no levantar revuelo. Su llegada se debe a la intención de organizar un ataque contra Inui y quiere a Washizu dirigiendo las tropas y a Miki defendiendo el Castillo; esto es totalmente nuevo de la película. No es hasta la escena catorce en el libro cuando Lady Macbeth le menciona al marido la posibilidad de matar al rey Duncan, dando por finalizado el primer acto. En la película, este termina con los criados yendo a limpiar la habitación de Washizu de la sangre de su anterior dueño

mientras graznan cuervos en la noche; veremos cómo los cuervos son un presagio de la muerte a lo largo de la película.

El segundo, tercer y cuarto acto del libro coinciden en las acciones principales con la película, pero es donde más cambios entre escenas podemos observar.

En la cuarta escena del segundo acto nos encontramos la primera similitud asumiendo que toda la acción del libro pasa fuera de plano en la película: el asesinato del señor feudal Tsuzuki, ya que vemos a Washizu aparecer con sangre en la lanza. En el libro se narra cómo Macbeth va entrando en la habitación y termina asesinando al rey Duncan. Posteriormente vemos como Asaji y Washizu dan la voz de alarma justo cuando se comete el asesinato (de noche) y una vez los guardas estaban preparados de forma que les involucrase; en el libro se hace público el asesinato cuando intentan despertar al rey por la mañana a la hora acordada y este no responde. Esto aparecería en la escena trece de la obra literaria. Son solo estas dos escenas donde vemos semejanzas entre la obra original y la adaptación cinematográfica en este segundo acto. Tras esto, vemos como Washizu parte con sus hombres hasta el Castillo de las Telarañas intentando que Noriyasu y el maestro Kunimaru no le dijese a Miki, quien lo estaba protegiendo, que quien había asesinado a Tsuzuki fue Washizu. Noriyasu y Kunimaru llegan antes que Washizu, pero son acogidos con flechas y solo abren las murallas cuando llega el ataúd del señor feudal. Como vemos, el hijo de Tsuzuki no cree a Washizu y su plan de inculpar a los guardas, pero en la obra de Shakespeare los hijos sí caen en el engaño, yéndose Malcolm a Inglaterra y Donalbain a Irlanda para no correr la misma suerte que el padre. Washizu se hace señor del Castillo de las Telarañas con la ayuda de Miki quien habla a su favor en el consejo. Otra diferencia entre ambas obras es que en la película Asaji le dice a Washizu que está embarazada, de esta forma tienen que asegurarse que la siguiente parte de la profecía en la que Miki daría los herederos del Castillo se anulaba para que el hijo de Washizu pudiese ser el sucesor.

Durante el tercer acto, vemos como Yoshitaru (equivalente a Fleance), hijo de Miki, le comenta al padre que no deberían ir a la cena organizada esa noche porque ve en el caballo, que no está dejando que le ajusten la montura, un mal augurio. Vemos también como la relación entre Miki y Washizu es mucho más tensa en la película que la de Banquo y Macbeth en el libro. Pese a las recomendaciones del hijo, Miki y Yoshitaru parten a la cena lo cual se sobreentiende por conversaciones del personal de Miki, pero

no se ve dentro de campo. En el mismo momento, nos dan una pista del trágico final de Miki, ya que el caballo con el que partió llega a la cuadra corriendo. Con esto, pasamos a la primera semejanza entre escenas en la número diez: Washizu durante la cena comienza a tener alucinaciones viendo el fantasma de Miki que se acaba de sentar en el asiento preparado para él esa noche y empieza a pelear en el aire, mientras tanto Asaji intenta justificarle y comenta que tiene miedo porque los espías del enemigo hayan asaltado a Miki por el camino; Asaji para la cena e intenta tranquilizar a Washizu. En la escena once llega el asesino de Miki con la cabeza y se la muestra a Washizu y Asaji, este momento ocurre justo antes de la cena en el libro y el asesino solo habla con Lady Macbeth. Al no haber matado también al hijo Washizu apuñala al asesino. De nuevo, un personaje único en la película representa a tres personajes del libro. Las últimas escenas del tercer acto, las catorce y quince, no son representadas literalmente en el filme, pero sí evocadas: la ira de Hécate de la escena catorce es representada por la tormenta que aparece mientras los criados cotillean (como hacen en la escena quince).

Empieza el cuarto acto: Washizu se entera de que su hijo ha nacido muerto y de que el primer y segundo fuerte han sido asediados por Inui, Noriyasu y Yoshitaru y se han alineado para atacar el tercer fuerte. De nuevo le consume la incertidumbre y busca desesperadamente al espíritu del bosque, como en la escena tres de la obra literaria, para que le vuelva a decir los presagios. Este le dice que vivirá hasta que el Bosque de las Telarañas avance hasta el Castillo, pero ante la soberbia de Washizu le aparecen una sucesión de imágenes de señores feudales con la cara de Miki. En el libro es muy parecido, las tres brujas le dicen a Macbeth un presagio cada una: que no morirá a manos de hombre nacido de mujer, vivirá mientras el Bosque de Birnam no avance y que tenga cuidado con Macduff. Sin embargo, todas las demás escenas son omitidas en la película.

Comienza el quinto acto con la escena tres. Mientras que en el libro Macbeth le habla al doctor mientras se prepara, en la película habla a una multitud que se prepara para el ataque de Inui. En la siguiente escena, los ejércitos entran en los bosques (el de Inui en el Bosque de las Telarañas, el de Macduff en el Bosque de Birnam). En la escena cinco muere Lady Macbeth en la obra literaria; en la película Washizu les cuenta a sus fieles las predicciones de la bruja para posteriormente, en la escena seis, ser informado por un mensajero de que el Bosque está moviéndose (el ejército está utilizando sus ramas como camuflaje) después de haber sido invadidos por una oleada de cuervos. Como vimos antes, los cuervos son el símbolo de la muerte en la obra. Es ahora cuando aparece la

primera escena del libro: las alucinaciones de Lady Asaji que, sonámbula, se limpia continuamente las manos de sangre. Esto es observado por el médico y sus criadas quienes salen corriendo justo cuando Washizu entra en la habitación.

El final trágico de Washizu es marcado por su propio ejército, quienes ven que la profecía se está cumpliendo y prefieren entregar a su señor antes que ser demacrados por el ejército que está en sus murallas. La muerte de Washizu se da antes de que el ejército exterior intente entrar en el Castillo por varias flechas que alcanzaron su cuerpo. Si lo comparamos con la muerte de Macbeth, este lucha hasta el final con el ejército que ha venido desde Inglaterra para finalmente ser decapitado por Macduff.

La obra literaria, como hemos visto anteriormente, está compuesta por cinco actos, pero la obra cinematográfica puede condensarse en la estructura clásica de tres actos.

7.4 Análisis fílmico

En *Trono de Sangre* (1958) nos encontramos con una sola diégesis cuyo modelo de mundo es ficcional verosímil. Además, su composición diegética es de estructura unitaria. El narrador aparece a través del coro inicial y final que, como veremos más adelante, nos posiciona en la historia que se va a desarrollar; al no ser un personaje ni estar representado icónicamente este narrador es, por tanto, heteroextradiegético. Sin embargo, no existe un narratorio ni emblemas narrativos marcados y, además, habría que remarcar que no existe una hipertrofia entre existentes: el ambiente es un elemento nuclear y el espacio es un protagonista más que interviene en la acción. Podemos observar que los valores que se presentan son totalmente opuestos entre sí al tratar entre lealtad y traición, vida y muerte.

La composición temporal es de ordenación no lineal, en concreto de ordenación circular. Podemos observar que el principio y el final de *Trono de Sangre* presenta la misma escena: las ruinas del Castillo de las Telarañas, introducidas por el único plano detalle que veremos durante todo el filme – posiblemente el único emblema narrativo, de lugar –, mientras un coro (típico del teatro Nō) nos narra la historia que vamos a ver (en el caso del inicio de la película) o que acabamos de visualizar (en el caso del final); la de Washizu. El desarrollo de la historia comienza justo después de esta contextualización, dando pie a una gran analepsis que engloba todo el relato hasta desembocar de nuevo en los planos de las ruinas del Castillo. Esta historia nos sitúa en una guerra de la que toman parte nuestros protagonistas y la que será el detonante de toda la acción. Toda la analepsis se

desarrolla de forma lineal vectorial progresiva, con pequeñas elipsis de escenas que nos sitúan en las partes más relevantes del relato.

Siguiendo con la temporalidad, la duración de la película es anormal por las elipsis temporales que acabamos de mencionar, pese a tener conjuntos de escenas de duración normal. Su frecuencia temporal es mayoritariamente singulativa, aunque nos encontramos momentos de frecuencia temporal múltiple, como la llegada de mensajeros a caballo al principio de la película o la escena tras salir del Bosque de las Telarañas en la que Washizu y Miki se pierden en la niebla – generando con esta multiplicidad una sensación de angustia –. También podemos encontrar una multiplicidad en el montaje generando una cadencia de planos cuando cargan el ataúd del señor feudal hacia las puertas del Castillo de las Telarañas, intercalando planos generales de toda la tropa andando y planos medios de los que llevan el ataúd al hombro; representa el largo camino que realizan hasta llegar al destino.

La focalización que nos presenta el filme es subjetiva. La mayor parte del tiempo estamos desde el punto de vista de Washizu y Lady Asaji, pero puntualmente cambiamos a los puntos de vista de otros personajes, por lo que es concretamente subjetiva variable. Esto se demuestra también con la forma en la que la información de ciertos actos nos llega a los espectadores, ya que hay asesinatos y conspiraciones de las que nos enteramos cuando un personaje se lo cuenta a otro en escena. No obstante, se combina esta focalización con la omnisciente por poder acceder el espectador a más información que el conjunto de personajes. Asimismo, la forma de la mirada es objetiva y la ocularización y auricularización son externas. El único sonido extradiegético que nos encontramos es la melodía que suena de fondo en algunos planos específicos, pero la mayoría de las voces son sonido in a excepción de la voz de la bruja que comienza sin estar dentro de plano, siendo *off* momentáneamente, y la canción de los primeros y últimos planos cantada por el coro, que también es sonido *off*.

El espacio *off* es utilizado para los asesinatos. El primer asesinato, el del señor feudal Tsuzuki, es realizado fuera de los marcos del encuadre en un espacio imaginable, ya que es descrito como la habitación del señor en diversas ocasiones. El segundo asesinato se hace en un espacio no percibido. Estos conforman unas elipsis de encuadre intencionadas por el autor. Además, los espacios suelen ser estáticos móviles, ya que hay muy pocos movimientos de cámara; de hecho, suele ser la acción la que sale y entra en plano en lugar

de ser el movimiento el que saque a la acción o la siga. Para marcar los cambios de acción en cada escena el autor usa una transición de barrido de derecha a izquierda que se contrapone a cuando el autor marca el cambio de escena que genera una elipsis, siendo la transición en este caso de izquierda a derecha; este recurso es muy usado durante la película. El espacio, al mismo tiempo, es habitualmente plano, unitario y centrado; por tanto, es un espacio orgánico. En pocas escenas nos encontramos con espacios fragmentados (en la última, cuando observan llegar a las tropas mediante ventanas de la muralla), profundos o excéntricos (cuando aparecen tropas, únicamente).

En el filme existe una predominancia de planos generales. Al iniciar vemos como usan grandes planos generales para ubicarnos en el contexto espacial en el que se va a desarrollar la historia, y continuamos con planos generales a excepción del primer plano detalle antes mencionado (el cartel de “Ruinas del Castillo de las Telarañas”) y algunos primeros planos, en contadas ocasiones, que sirven para focalizar la atención en la reacción del personaje. Además de amplios, estos planos son de larga duración en los que abundan los silencios y las acciones lentas, haciendo que el ritmo de la película sea también lento y pausado. La angulación es generalmente frontal y lateral (en horizontal), y normal (en vertical); podemos observar algunos planos picados-contrapicados que indican la jerarquía de poder entre los personajes como, por ejemplo, cuando hablan con el señor feudal. La altura de estos también suele ser normal o de cámara baja.

En cuanto a los existentes, nos encontramos con ambientes ricos, armónicos e históricos y con personajes planos, lineales y estáticos. El único personaje redondo y dinámico, por tener un poco más de evolución o de contraste a lo largo de la historia, es Washizu, que se ve atrapado entre la lealtad y honor, y las ideas que Asaji intenta meterle en la cabeza. En cuanto a personajes como rol, Washizu es un personaje protagonista, activo y modificador, frente a Asaji que es influenciador y degradador.

Por último, los acontecimientos son acciones, producidas por los personajes y no por el ambiente. Estas acciones son, en cuanto al comportamiento, individuales, conscientes y voluntarias; y en cuanto a la función son pruebas y engaños. Nos encontramos con que las variaciones estructurales nos concluyen con una transformación por saturación, ya que por las premisas propuestas en la presentación de la película (las profecías de la bruja) llegamos mediante una conclusión lógica a un desenlace predecible por el espectador.

7.4.1 Esquema actancial

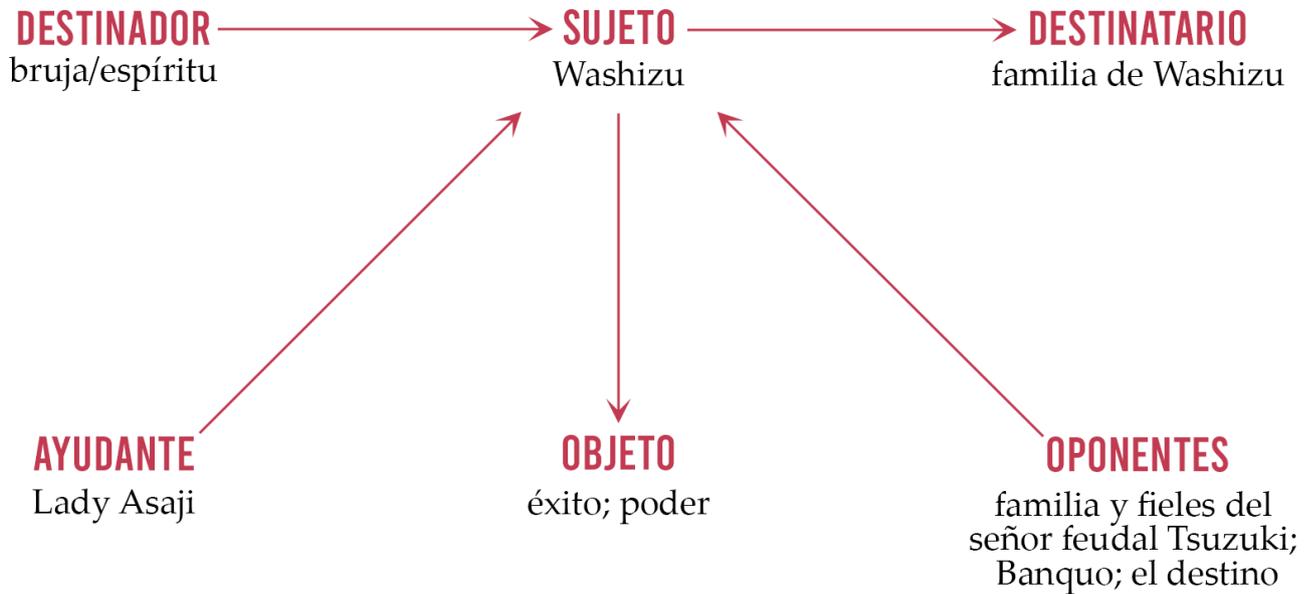


Figura 2. Esquema actancial de *Trono de Sangre* (1958) de Kurosawa Akira

El esquema actancial que presentamos está basado en el sistema desarrollado por Greimas, apoyado en los estudios anteriores sobre la interacción entre actantes (destacables los de Polti, 1916; Propp, 1928; o Souriau, 1950; entre otros). Este describe que el Sujeto quiere conseguir un Objeto, le ayuda a conseguirlo un Ayudante e intenta impedirlo un Oponente. Este objeto es manifestado ante el sujeto por un Destinador (aquel que le incita a conseguirlo) y actúa en beneficio de un Destinatario.

Por tanto, en *Trono de Sangre* nos encontramos con Washizu (sujeto) que quiere conseguir el éxito y el poder (objeto), prometido a través de las profecías de la bruja del bosque (destinador) para favorecerse a sí mismo y su familia (destinatario). Su mujer, Lady Asaji, intenta fomentar el destino prometido (ayudante) y se alía con Washizu para hacerle frente a los fieles del señor feudal Tsuzuki (oponentes) que intentarán impedir que consiga lo que quiere. El destino cumple parte del papel del destinador gracias a las brujas por marcar el camino que sufrirá Washizu y, a la vez, como oponente al impedir que Washizu siga vivo una vez consiga el poder.

8. Macbeth (1948) de Orson Welles

8.1 Contexto histórico

Durante la realización de la película *Macbeth*, Estados Unidos se encontraba en plena etapa de posguerra. Este país había participado activamente en el cese de la Segunda Guerra Mundial; pese a estar aliado previamente con Reino Unido y Países Bajos, fue culminante para su participación el ataque recibido en Pearl Harbor por parte de las tropas japonesas. Esto conllevó a que Estados Unidos uniese fuerzas y recursos dentro de su país para contraatacar a Japón, lo cual desembocaría en el bombardeo atómico de las ciudades de Nagasaki e Hiroshima, consiguiendo la rendición japonesa. Tras el ataque japonés también se produjo un cambio dentro de la ciudadanía con respecto a las personas japoamericanas; Roosevelt desarrolló el Decreto Ley 9066 que, según Grant (2014, p. 400), “fue quizá el ataque a las libertades civiles más flagrante y vergonzoso que el país había perpetrado jamás sobre sus ciudadanos”. Los ciudadanos japoamericanos fueron encerrados en campos de concentración, a los que se referían oficialmente como campos de reasentamiento, y se les confiscaron las pertenencias; sin embargo, el trato dependía de si estos residían en la zona oeste (más probable de ser invadida, por tanto, peor trato) o en la zona este del país. Ante esto no encontraron ningún tipo de apoyo por el resto de colectivos minoritarios estadounidenses (judíos, afroamericanos...).

Por otro lado, también se le reconoce como hito de su participación en esta guerra la famosa batalla de Normandía, con la que los Aliados consiguieron el comienzo de la retirada de la Alemania nazi. La guerra dejó grandes costes en Estados Unidos, tanto en bajas en batalla como a nivel personal de la ciudadanía y del país como nación.

[La Segunda Guerra Mundial] Empujó a estos [Estados Unidos] desde lo que siempre había sido un aislamiento imperfecto (en realidad, un aislamiento de Europa, únicamente) hacia lo que frecuentemente se presenta como una reluciente implicación global conformada por un idealismo wilsoniano. (Grant, 2014, p. 406)

Según el estudio de Nevins et al. (1992), tras la Segunda Guerra Mundial el país vivió un gran – y prolongado – auge en su producción y empleo, aunque este vino acompañado por una inflación y subida de precios en algunos sectores. La presión generada por la inflación en los suministros se vio incrementada por un aumento desorbitado de la

población. Esto derivó en nuevas legislaciones por parte de los republicanos en el Congreso, como la nueva Ley de Relaciones Obrero-Patronales que llevaron a cabo en 1947; esta ley obtuvo como respuesta una revuelta entre los trabajadores por desarrollar aspectos que los sindicatos consideraban intolerables, pero las luchas fueron en vano. El presidente Truman, intentando controlar la inflación, pidió que se legislara un decreto para poder racionalizar bienes básicos y regular los precios – entre otras propuestas de leyes sobre empleos y salarios –, pero el decreto resultante fue ineficiente y la inflación siguió en crecimiento.

Durante la primavera de 1948 Truman se dedicó a denunciar la inactividad del Congreso frente a la problemática del país; empezando una larga campaña que, como cuenta Nevins et al. (1992), nadie se esperaba que volviese a ganar. Durante el nuevo mandato consiguió llevar adelante algunas políticas sociales, como la subida del salario mínimo o la inversión de mil quinientos millones de dólares en barrios pobres para la construcción de casas. También creó proyectos como el National Science Foundation para la investigación en ciencias exactas. Lo que no consiguió fue parar la inflación, que seguía en continuo aumento; Alan Valentine intentó que los fabricantes mantuviesen los precios fijos y Michael DiSalle intentó fijar amplios límites a los precios, pero ninguno consiguió su objetivo. Controlar la inflación era importante ya que Estados Unidos se encontraba en plena Guerra Fría con la Unión Soviética. Según Charles E. Wilson de la Defense Mobilization Office “si una inflación fuera de control lograra establecerse en los Estados Unidos, la nación correría a la bancarrota y Stalin realizaría sus sueños de conquista sin disparar un tiro” (Nevins et. al., 1992).

Como vemos en Jenkins (2021, p. 139), la historia estadounidense sufrió un punto de inflexión entre los años 1945 a 1949; en lugar de centrarse en reconstruir el país, “Estados Unidos adquirió compromisos internacionales a una escala sin precedentes”. Una de las mayores preocupaciones en Estados Unidos era evitar una posible sublevación interna, ya que se sumaban los problemas laborales que hemos mencionado anteriormente (derivados de la inflación) con el ya existente malestar desatado por el *New Deal*²⁴. Sin embargo, estas preocupaciones se dejaban a un lado cuando se mostraban las tensiones internacionales; Europa Oriental consolidó un gobierno comunista. Debido a este tipo de gobierno la iglesia católica se posicionó abiertamente en contra del comunismo, ya que

²⁴ Reformas intervencionistas de Roosevelt previas a la Segunda Guerra Mundial con la finalidad de contrarrestar los efectos de la Gran Depresión

se vio gravemente afectada cuando la expulsaron de países como Croacia, Polonia o Hungría y estuvo a punto de ser expulsada también de Italia y Francia. Entonces Estados Unidos asumió el papel de defensor anticomunista; Inglaterra declaró en 1947 que no podría seguir apoyando la causa si no era con la ayuda de este país. En ese mismo año se crearon la *Central Intelligence Agency* (CIA) y la *National Security Council* (NSC) para que coordinasen los servicios de información necesarios. Es entonces cuando comienza el conocido Plan Marshall, que consistía en realizar una gran inversión económica en Europa Occidental para que se recuperase de la gran guerra que acababan de vivir y que pudieran reconstruirse. Esta política de posguerra era claramente un mecanismo de preguerra. Estados Unidos se preparó para mantener una lucha diplomática y de información contra la Unión Soviética y posicionó junto a los aliados del oeste europeo. Estas medidas se tomaron para no volver a permitir que se repitiese la historia de 1930. Durante esta época existieron muchos momentos de tensión en los que parecía que podría estallar una guerra; Jenkins (2021) expone el momento en el que la Unión Soviética decidió cerrar los accesos a Berlín para evitar la influencia occidental como ejemplo.

Todos los aspectos del poder económico, político e ideológico que los Estados Unidos ostentaron en el mundo de la Guerra Fría fueron una consecuencia de la destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial, una destrucción que parecía, al menos superficialmente, no haber afectado a Estados Unidos; pero nada más lejos de la realidad. En términos materiales, los Estados Unidos salieron de la guerra como la nación más poderosa de la tierra. (Grant, 2014, p. 406)

En 1949 Estados Unidos forma la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN, o North Atlantic Treaty Organization – NATO). Jenkins (2021) presenta dos hechos que ocurrieron en ese mismo año: en septiembre la Unión Soviética hizo explotar su primera bomba atómica y en octubre se estableció la República Popular por parte de los comunistas chinos; estos hicieron que occidente entrase en tensión ante una situación que creían menos peligrosa en un inicio. Poco después tanto Estados Unidos como la URSS probaron sus bombas de hidrógeno, mucho más letales que las primeras. No obstante, como vemos en Grant (2014), Estados Unidos consideraba menor problema el defender las fronteras del país en comparación con contener el avance del comunismo. Esta obsesión por el antisocialismo derivó en la primera mitad de los años 50 en la etapa conocida como macartismo (o mccarthismo), que, como veremos posteriormente, afectó

a Orson Welles convirtiéndole en uno de los personajes públicos pertenecientes a las famosas listas negras. Irónicamente, Orson Welles consideró la posibilidad de presentarse al senado por su estado, Wisconsin; puesto que ocuparía finalmente Joseph R. McCarthy, político por quien se bautiza la etapa antes mencionada.

8.2 Orson Welles

Orson Welles es considerado uno de los artistas más versátiles en cine, teatro y radio del siglo XX. Nació en Wisconsin (Estados Unidos) en 1915. Leaming (2013) nos cuenta que el padre de Orson Welles, Richard Welles, se dedicaba a la creación de nuevas invenciones que, por lo general, acababan saliendo fallidas sin generar ningún tipo de beneficio. Pese a ello, nunca le faltó dinero para llevar una vida de aventurero por cada continente, aunque no alcanzase la riqueza que siempre había deseado; como decía su propio hijo: “Estaba perdido porque no era multimillonario” (Leaming, 2013, p. 5)²⁵. En la primera década del siglo conocería a la única mujer que le haría dejar de pensar solo en “chicas monas”, Beatrice, siendo esta gran activista por los derechos de la mujer y con la cual tuvo dos hijos, Richard Jr. y George Orson. El matrimonio entró en una etapa de disputas a raíz de su nacimiento, entre otras problemáticas la que más resaltaba era la presencia de la figura del doctor Bernstein, quien, además de desarrollar una obsesión por Beatrice, había autoproclamado a Orson como un niño prodigio y se dedicó en cada momento a intentar convertirlo en una excelencia artística, con el favor de la madre (que era pianista), pero totalmente en contra de los ideales del padre. Finalmente acabaron separándose cuando Orson Welles tenía seis años y tres años más tarde falleció Beatrice. En ese momento comienza una gran disputa entre Richard Welles y el Dr. Bernstein por determinar el futuro del pequeño Welles.

Leaming (2013) continúa contando que Orson Welles no recibió una educación estable hasta cumplir la decena aproximadamente, cuando entró en el colegio de Richard Kimble Todd. En este, Orson se dedicó a desarrollar sus dotes como actor y como director para asombrar a uno de los tutores, el sr. Skipper. Fue durante esta época cuando su padre falleció como consecuencia de una larga época en la que se dio a la bebida, el año en el que Orson cumpliría quince años. Se sentía muy culpable del devenir del padre y del trato que se le dio post mortem.

²⁵ Texto original: “He was lost because he wasn't a multimillionaire”

En la biografía realizada por Naremore (2015) vemos como tras esto y bajo la tutela del Dr. Bernstein – como segunda opción tras el rechazo de este puesto por parte del sr. Skipper, quien creía que molestaría al doctor si aceptaba – Orson Welles se fue a Irlanda para profundizar en sus dotes pictóricas, pese a ser la interpretación lo que más llenaba al joven. Así fue como desde Irlanda llegó al Gate Theatre para audicionar, y desde entonces no paró de avanzar en este arte. A los veintitrés años dio el salto a la fama mundial con una obra de radioteatro, adaptación de *La guerra de los mundos* de H. C. Wells; convirtiéndola además en el primer falso documental, que en este caso fue radiofónico. Un año más tarde consiguió desarrollar junto al guionista Herman Mankiewicz una película basada en William Hearst, su famoso *Ciudadano Kane* (1941).

El estreno llevó a que William Hearst sentenciase de “comunistas” y de “enemigos de la patria” a todos aquellos que simpatizaran con el filme. Esto conllevó a que, posteriormente, cuando comenzó el macartismo en Estados Unidos, el propio FBI comenzara una investigación contra Orson Welles y permaneciera en una lista negra de Hollywood durante una década aproximadamente (Leaming, 2013; Naremore, 2015). Su pertenencia a la lista negra se vio fomentada, además, por la autodeterminación de Welles como progresista y a sus publicaciones políticas en columnas de periódicos.

Orson Welles tuvo una larga trayectoria ejerciendo tanto como director como de actor y narrador, siendo resaltable su aprecio a España, donde grabó algunas de sus películas – como *Don Quijote de Orson Welles* (1969, montada en 1992), *Mr. Arkadin* (1955) o *Campanadas a medianoche* (1965) – y donde decidió que quería que se esparciesen sus cenizas una vez falleciese.

8.2.1 *Macbeth* en la obra del autor

La película *Macbeth* no fue el primer acercamiento que el director tuvo hacia la obra shakesperiana. Además de haber aprendido a leer gracias a las obras de William Shakespeare, como vimos en la biografía de Leaming (2013), Orson Welles dirigió el *Voodoo Macbeth* en 1936 para el proyecto del Works Progress Administration (WPA) – proyecto iniciado para ayudar a los profesionales del teatro que se encontraban en paro (*Federal Theater project*) – pero con la característica de localizar la historia en Haití y hacer un “*All-black Macbeth*”. Usó el vudú típico del país para dar justificación a las brujas de la obra y conseguir darle una explicación para que el público lo entendiese. Algunos sectores entendieron esta obra como una burla racista y Orson Welles llegó a

estar en riesgo de sufrir una agresión física por su estreno. Aun así, el espectáculo fue muy famoso en taquilla y permaneció activa durante meses, incluso tuvo propuestas para llevar la obra a otras ciudades. También dirigió una versión radiofónica de *Macbeth* en 1937, la cual quedó grabada, y posteriormente la interpretaría en el Utah Shakespeare Theatre.

Alrededor de una década más tarde llega la producción de *Macbeth* más conocida de Orson Welles. Como nos explica Naremore (2015) en su estudio, esta llega tras un fracaso económico derivado de la producción de *The Lady from Shanghai*, lo que hizo que el director se llevase varios años sin realizar trabajos hasta que llegó con el guion de este filme, que era de bajo presupuesto. En esta película siguió con la línea exótica que caracterizaba el resto de las adaptaciones del autor: “su estrategia básica fue muy parecida: le dio un escenario primitivo y exótico y trató de erradicar sus modales renacentistas” (Naremore, 2015, p. 150)²⁶; incluso dejó a las brujas con una muñeca vudú hecha de arcilla escocesa. La forma en la que Orson Welles conseguía darle intensidad a la obra era mediante la eliminación de la complejidad, que conseguía gracias a la suma de primitividad en su desarrollo.

En el libro realizado por entrevistas entre Welles y Bogdanovich (1992) el primero nos cuenta que el presupuesto de la película les dejaba solo con la posibilidad de grabar durante veintitrés días, y que le gustaría haber tenido la oportunidad de volver a realizarla con un gran presupuesto, como la versión de Polanski. También tuvo que realizar pequeños cambios artísticos, como suavizar el fuerte acento escocés que en un principio había planeado por petición del productor, que conllevaron grandes cambios en la realización: tuvieron que volver a doblar el filme. Welles da su opinión sobre este cambio:

A la gente no le gustó [el acento escocés], así que al final llevamos todo el programa a la sala de doblaje. [...] Si Shakespeare pudiera sintonizarnos ahora con una máquina del tiempo -o una radio del tiempo- pensaría que el actor inglés moderno está hablando una lengua extranjera. Todo nuestro inglés hablado se ha convertido en otro idioma. Entonces, ¿cómo se habla Shakespeare? [...] Es maravilloso cuando un actor irlandés o escocés bien hablado hace Shakespeare. [...] De todos modos, ¿por qué no deberían todos

²⁶ Texto original: “his basic strategy was much the same: he gave it a primitive, exotic setting and tried to eradicate its Renaissance manners”

los escoceses de Macbeth sonar como escoceses? [...] Si pudiera hacer la película en el cielo, lo haría con acento escocés de nuevo. [...] De hecho, es más fácil de entender con acento escocés, porque ese discurso es más claro, más puro, más incisivo. Es sólo una gran excusa para que la gente que no entiende a Shakespeare de todos modos le eche la culpa al acento. (Welles y Bogdanovich, 1992)²⁷

8.3 Comparación de contenidos con la obra literaria

En la película *Macbeth* de Orson Welles, al contrario que lo observado con *Trono de Sangre* (1958) de Kurosawa Akira, podemos ver como las escenas de la obra literaria se desarrollan sucesivamente sin muchos cambios relevantes. Incluso nos encontramos que los diálogos son expresados exactamente igual – con algún cambio según la edición que revisemos – que en la obra de William Shakespeare.

La mayor diferencia en la adaptación con respecto al original se da en algunos personajes de los que Orson Welles prescindió para desarrollar el guion de la película. Esto implica la eliminación de algunas escenas completas y pequeños cambios en algunas otras. Por ejemplo, en la batalla final Macbeth no mata a Siward Jr. – el cual no aparece en ningún momento – sino al propio Siward. Tampoco aparece Donalbain, hermano de Malcolm e hijo del rey Duncan, quien en la obra original huye a Irlanda para dividirse con su hermano. Los nobles que acompañan a Malcolm desde Inglaterra (Menteth, Angus y Cathnes) no son nombrados en el filme; y Hécate, que en la original se presenta ante las tres brujas (como diosa, representando la tríada), aparece solo mencionada por Macbeth en sus reflexiones.

Además, se dan pequeñas modificaciones en algunas acciones de la obra. En primer lugar, Macduff no cree en la conspiración de Macbeth que insinúa que Malcolm ha sobornado a los guardias para asesinar al padre, y huye con él desde el primer momento a Inglaterra; en la obra original, sin embargo, no huye hasta pasada la cena que da Macbeth como rey. Por otro lado, en la escena en la que los asesinos se acercan a Lady Macduff para preguntarle dónde está su marido es Macbeth quien realiza estas preguntas, aunque no es quien mata a la familia finalmente. Por último, Rosse no muere originalmente, aunque sí

²⁷ Texto original: In fact, it's easier to understand with Scotch accents, because that speech is clearer, purer, more incisive. It's just a great excuse for people who don't understand Shakespeare anyway to blame it on the burr.

en la película, con el pecho atravesado por el bastón de Macbeth. Estos serían los cambios más notorios en el guion de la película, aunque también podemos observar cómo algunas muertes se hacen más explícitas – como el suicidio de Lady Macbeth, inexistente en la obra literaria, o la decapitación de Macbeth representada en el muñeco de barro con el que conjuran las brujas – o cómo algunos personajes toman personalidades mucho más fuertes. En este caso, Banquo tiene una relación mucho más distante con Macbeth desde el primer momento y sospecha rápidamente del asesinato de rey Duncan; Lady Macbeth también tiene una actitud más firme y autoritaria de lo que puede parecer en la versión original.

En conclusión, podemos observar que los cinco actos de la obra de William Shakespeare se trasladan casi intactos a la pantalla, obviando la combinación de algunas escenas o la eliminación de otras por la inexistencia de los personajes. La obra original puede leerse a primera vista sobre el guion de Orson Welles.

8.4 Análisis fílmico

La película *Macbeth* está compuesta por una sola diégesis cuyo modelo de mundo es ficcional verosímil; por tanto, nos encontramos con una composición diegética de estructura unitaria. No presenta narradores ni narratarios, ni tampoco emblemas narrativos. En este caso sí nos encontramos una hipertrofia de los personajes frente al espacio, que toma un papel secundario a excepción del último acto en el que se pone el foco en el movimiento del bosque de Birnam; hasta entonces, el decorado no sostiene la narración de la película. Sin embargo, volvemos a encontrarnos el dilema ético que opone los valores de los protagonistas (lealtad//traición, vida/muerte).

Presenta una composición temporal de ordenación cíclica, ya que al empezar nos encontramos con las tres brujas envueltas en niebla conjurando el hechizo que determinará el destino de Macbeth y la película termina con las tres brujas, de nuevo envueltas en la niebla, observando cómo se han ido sucediendo los acontecimientos que ellas predijeron.

Continuando con la temporalidad, la duración es generalmente anormal. Pese a que nos encontramos conjuntos de escenas que siguen la acción a tiempo real e incluso un plano secuencia en el que Macbeth y su esposa planean el primer asesinato, la película se construye a través de elipsis temporales que nos guían por las partes más relevantes de la

historia. Su frecuencia temporal es de tiempo singulativo; no tenemos acciones repetidas en la historia ni en el relato.

La focalización en este caso es subjetiva, ya que como espectadores podemos observar acciones y situaciones en su totalidad tal como la ven los propios personajes. Al cambiar de personajes en algunas escenas nos encontramos con una focalización, además de interna, variable; vemos la historia desde la perspectiva de Macbeth, de las tres brujas, de Malcolm... No obstante, se combina esta focalización con la omnisciente por poder acceder el espectador a más información que el conjunto de personajes. Esta focalización se acompaña con una forma de mirada objetiva, aunque las veces que nos encontramos monólogos internos de Macbeth nos podemos encontrar con una forma de mirada interpelativa. Por tanto, la ocularización es externa y, en gran parte, la auricularización también. Sin embargo, en las situaciones que acabamos de describir, en las que Macbeth reflexiona, nos encontramos una auricularización interna secundaria, ya que el monólogo solo lo oye él en su propia cabeza. Esta situación también se da en una escena con Lady Macbeth. Esto nos muestra que, pese a que el sonido mayoritario es *in*, aparece a veces un sonido *over* (concretamente, diegético interno, por salir de la mente de los personajes). Excepcionalmente aparece sonido no diegético como música de banda sonora.

Podemos observar en cuanto al espacio que se usa el fuera de campo como un elemento fuerte dentro de la narración. Todas las muertes se dan acompañadas de una elipsis de encuadre, algunas acompañadas por una representación en el muñeco de barro que representa a Macbeth hecho por las brujas (su propia decapitación o la insinuación de asesinato del rey Duncan). Además, se usan espacios *off* como el bosque de Birnam, espacio imaginable recuperado por el ejército de Malcolm y su camuflaje con las ramas; o como los aposentos del rey Duncan, espacio definido, invisible en el momento de su muerte. Asimismo, el espacio que se nos presenta fluye entre estático y dinámico. Existen pocos planos estáticos fijos, pero podemos observar tanto planos fijos en los que los personajes realizan sus acciones como planos dinámicos que siguen los movimientos de estos, cuando los hay, o que trazan los trayectos de las miradas cuando no; dando lugar a espacios dinámicos-fijos, dinámicos-móviles y estáticos-fijos. Por otro lado, el espacio también es orgánico: plano, unitario y centrado.

A lo largo de la película podemos encontrarnos todo tipo de planos. Tenemos planos amplios, generales, que nos contextualizan y nos permiten ver bien la escena cuando está

compuesta por muchos personajes; planos medios que nos enfocan mejor las acciones que se llevan a cabo y planos cerrados que nos expresan la sensación de los personajes en su máximo nivel. En muchas ocasiones, es la propia cámara la que va abriéndose o cerrándose mediante *travelings* o *zooms in/zooms out*. Esto último también es utilizado numerosas veces para las transiciones entre escenas: un zoom in nos deja mirando un detalle concreto que se abre con un zoom out trasladándonos a otra escena diferente. También es muy usado el *fade out* como transición, desvaneciendo la imagen dejando ver la siguiente. Por último, en cuanto a planos, es frecuente encontrarnos el picado/contrapicado para indicar el poder o la vulnerabilidad de los personajes en cada momento.

Por su parte, los ambientes que podemos observar son pobres, ya que la representación del espacio es muy simple y poco detallada; armónicos y metahistóricos. Los acompañan unos personajes generalmente planos, lineales y estáticos. Podríamos considerar a Macbeth un personaje redondo y dinámico, a excepción, por los problemas éticos a los que se enfrenta y la locura que estos le generan a lo largo de la película. Estos personajes como rol presentan a Macbeth como protagonista, activo y modificador, y a Lady Macbeth como influenciador y degradador.

Por último, los acontecimientos que suceden en la película son acciones, derivadas por los personajes y no por el ambiente. En cuanto al comportamiento de los personajes que generan estas acciones este es voluntario, individual y consciente; y la función de estas acciones es el engaño y la privación del éxito de otros personajes. Al final del filme, nos encontramos con una variación estructural por saturación, ya que por las premisas propuestas en la presentación de la película (las profecías de las brujas) llegamos mediante una conclusión lógica a un desenlace predecible por el espectador.

8.4.1 Esquema actancial

Para el desarrollo de este esquema actancial utilizaremos los mismos conceptos que hemos aplicado previamente en el esquema actancial de *Trono de Sangre*, definidos en el apartado 7.4.1.

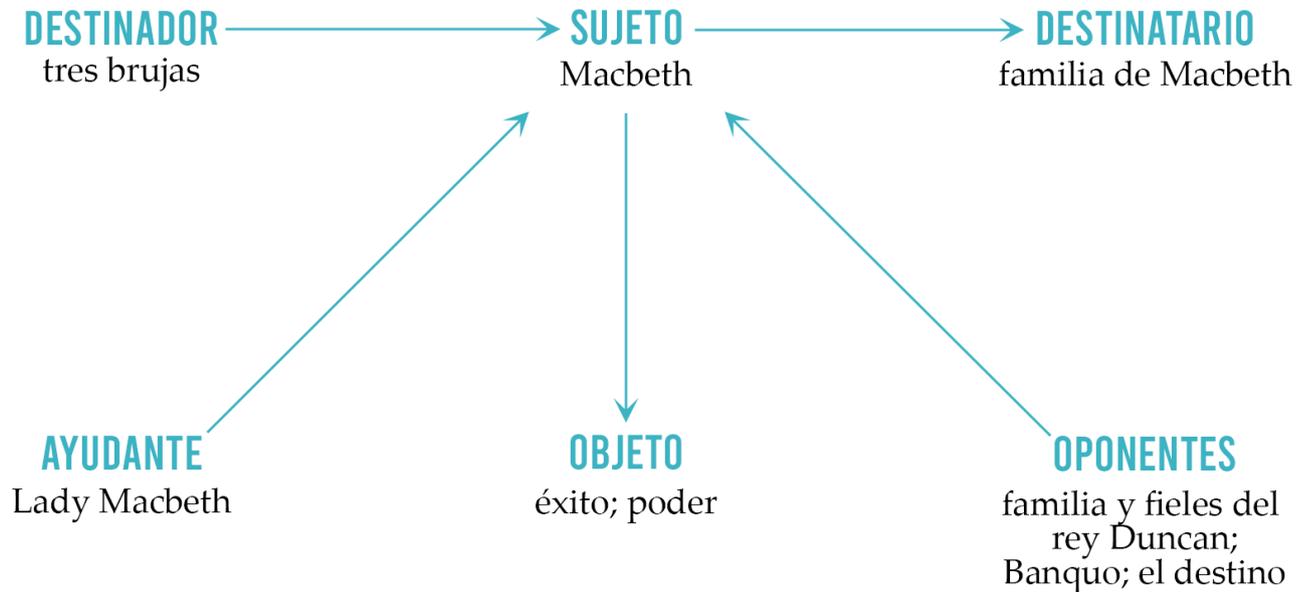


Figura 3. Esquema actancial de *Macbeth* (1948) de Orson Welles

En este caso, Macbeth (sujeto) quiere conseguir el éxito y el poder (objeto) prometido por la profecía de las tres brujas (destinador) que le beneficia también a sí mismo y a su familia (destinatario). Lady Macbeth, su esposa, le ayuda en la búsqueda de ese éxito (ayudante) enfrentándose junto a él a los que quieren impedir que llegue al trono (oponentes). El propio destino juega el papel de destinador del futuro de Macbeth y de oponente de lo que él quiere de verdad: no morir cuando llegue a ser rey.

9. Comparación entre los análisis narrativos de las películas

Tras realizar los análisis narrativos de ambas películas podemos observar aquellos elementos en los que se asemejan y aquellos en los que difieren. Primeramente, nos fijaremos en las similitudes existentes entre las dos obras.

Las historias se desarrollan con la misma composición diegética: una sola diégesis de estructura unitaria sobre un modelo de mundo ficcional verosímil que carece de narratarios. Ambas tienen una focalización interna variable, combinada con una focalización omnisciente, cuya forma de mirada es objetiva (ocasionalmente interpelativa en *Macbeth*). La ocularización, por su parte, es externa, así como la auricularización (en ocasiones interna secundaria en *Macbeth*, llegando a coincidir a veces con la mirada interpelativa antes mencionada). La duración temporal es anormal, estructurada en escenas separada por pequeñas elipsis temporales. Además de estas elipsis temporales nos encontramos elipsis de encuadre en momentos claves de las películas, jugando con el fuera de campo y el espacio *off*. Siguiendo con el espacio, en ambas se presenta de forma orgánica: plano, unitario y centrado, aunque en *Trono de Sangre* encontramos algunas escenas más inorgánicas de manera excepcional. Por último, los personajes como persona coinciden siendo planos, lineales y estáticos; menos los protagonistas (*Macbeth* y *Washizu*) que se desarrollan y se presentan redondos y dinámicos. Estos protagonistas tienen roles activos y modificadores, frente a *Lady Macbeth* y *Lady Asaji* que tienen un papel degradador e influenciador. Los acontecimientos que guían el destino de estos personajes son acciones individuales, conscientes y voluntarios que ellos mismos desenvuelve, y estas se desarrollan como pruebas, engaños y privaciones. Por último, la variación estructural que nos encontramos es por saturación.

A continuación, pasaremos a fijarnos en las diferencias existentes entre ambas películas. En primer lugar, en cuanto al sonido, en ambas películas predomina el *in* y, además, tienen sonido *over* extradiegético con la música de algunas escenas como banda sonora. Sin embargo, en *Trono de Sangre* también encontramos sonido *off* (cuando cantan los coros) y en *Macbeth* encontramos *over* diegético interno (cuando los personajes escuchan sus propios pensamientos). Por otro lado, existe una diferencia en cuanto a la hipertrofia entre existentes, que puede marcar más el protagonismo de los personajes frente a los ambientes o viceversa. Podemos observarla en el *Macbeth* de Orson Welles, ya que los ambientes son muy discretos y poco relevantes en pantalla, pero no en *Trono de Sangre*. En esta

última, tanto las acciones de los personajes como el lugar donde se desarrollan son imprescindibles para la puesta en cuadro y el desarrollo del relato. Los ambientes, por tanto, son más ricos en el filme de Kurosawa. Los espacios, por su parte, son más estáticos en la adaptación japonesa; es más probable que encontremos en esta espacios estáticos fijos frente a *Macbeth* que presenta mayor dinamismo. Existen también diferencias en la composición temporal. Como hemos comentado antes, ninguna película plantea una composición lineal, pero mientras que *Trono de Sangre* presenta una ordenación no lineal circular, *Macbeth* presenta una ordenación lineal cíclica. Asimismo, la obra de Kurosawa nos presenta, aunque brevemente, a un narrador heteroextradieético (el coro mencionado anteriormente que da comienzo y fin a la historia), frente a la de Welles que carece de narrador.

Sin embargo, el elemento que mayor diferencia podemos observar a simple vista como espectador es en el ritmo. Existen diferencias en el montaje y en la puesta en cuadro que nos hacen sentir un ritmo más pausado en la película de Kurosawa y un ritmo más marcado en la de Orson Welles. En primer lugar, además de la predominancia de planos estáticos fijos que hemos mencionado anteriormente, los planos son generalmente más amplios en *Trono de Sangre* y más centrados, acompañados de una inclinación y altura de la angulación normales, lo cual fomenta esa sensación estática. Se usa, sin embargo, picados y contrapicados para indicar el poder o la vulnerabilidad en cada momento de los personajes; su uso se ve mucho más desarrollado en *Macbeth*. Esta, además, utiliza mayor variedad de planos, pasando de primeros planos a planos generales con movimientos de cámara. Por último, podemos apreciar transiciones entre escenas más diversas en la versión estadounidense: *zoom in/zoom out* tanto dentro de un mismo plano como para cambiar de uno a otro e incluso *fade out* para salir de escena. En la versión japonesa solo encontramos algún barrido ocasional.

Podríamos mencionar las diferencias que hay en los códigos no verbales, concretamente en los proxémicos y paralingüísticos, ya que es notorio que la escenografía y vestuario de *Trono de Sangre* refleja la época del Japón feudal – periodo Sengoku – y en *Macbeth* refiere al medioevo escocés; pero esta diferencia básica no determina ninguna cuestión narrativa relevante, sino cultural y de contextualización histórica. Por tanto, sería resaltable pero no concluyente.

Elementos narrativos	Trono de Sangre	Macbeth
Diégesis	1	1
Modelo de mundo	Ficcional verosímil	Ficcional verosímil
Composición diegética	Estructura unitaria	Estructura unitaria
Composición temporal	Ordenación circular	Ordenación cíclica
Narrador	Heteroextradieгético	Inexistente
Narratario	Inexistente	Inexistente
Focalización	Subjetiva variable y omnisciente	Subjetiva variable y omnisciente
Formas de mirada	Objetiva	Objetiva, a veces interpelativa
Ocularización (Variantes F. Jost)	Externa	Externa
Auricularización (Variantes F. Jost)	Externa	Externa e interna secundaria
Anacronías	Elipsis temporales y de encuadre	Elipsis temporales y de encuadre
Temporalidad	Circular	Cíclica
Duración temporal	Anormal por elipsis temporales	Anormal por elipsis temporales (puntualmente plano-secuencia)
Frecuencia temporal	Tiempo singulativo, puntualmente múltiple	Tiempo singulativo
Ritmo	Pausado	Marcado/dinámico
Espacio in/off	Espacio <i>off</i> relevante	Espacio <i>off</i> relevante
Sonido	<i>In</i> y <i>off</i> . <i>Over</i> extradiegético en banda sonora	<i>In</i> y <i>over</i> (dieгética interna). <i>Over</i> extradiegético en banda sonora
Espacio dinámico/estático	Mayoritariamente estático	Mayoritariamente dinámico

Espacio orgánico/inorgánico	Mayoritariamente orgánico: plano, unitario y centrado. Excepcionalmente inorgánico	Orgánico: plano, unitario y centrado
Ambientes	Ricos, armónicos e históricos	Pobres, armónicos e históricos
Personaje como persona	Plano, lineal y estático. Washizu: redondo y dinámico	Plano, lineal y estático. Macbeth: redondo y dinámico
Personaje como rol	Washizu: protagonista, activo y modificador Lady Asaji: degradador e influenciador	Macbeth: protagonista, activo y modificador Lady Macbeth: degradador e influenciador
Acontecimientos	Acciones: individuales, conscientes, voluntarias. Pruebas, engaños y privación	Acciones: individuales, conscientes, voluntarias. Pruebas, engaños y privación
Variación estructural	Por saturación	Por saturación
Planos	Generales. A veces primeros planos.	Variación equilibrada entre generales, medios y primeros.
Angulaciones	Normal, picado y contrapicado muy usado.	Normal. Más uso picado y contrapicado.
Transiciones	Desplazamiento lateral o saltos	<i>Zoom in/zoom out.</i> <i>Fade out.</i> Saltos

Tabla 1. Comparación entre elementos narrativos

10. Conclusión

Una vez hemos realizado tanto los análisis narrativos como la comparación entre ambos, podemos concluir en que las diferencias que nos presentan las películas se encuentran más en el estilo técnico (angulaciones, tiempo entre tomas, transiciones...) que en la narración en sí misma.

Es decir, la mayoría de elementos analizados coinciden y, en aquellos en los que no sucede, los elementos son similares o difieren condicionando el ritmo de la película. Este ritmo es donde se marca la mayor distinción; el uso de silencios, el estatismo y la sutileza de los personajes hacen de *Trono de Sangre* una película más pausada que el *Macbeth* de Orson Welles.

En cuanto a las adaptaciones, se demuestra tal y como indicamos en el marco teórico que la obra de Orson Welles es una adaptación integral y que la obra de Kurosawa Akira es una adaptación libre. Esto puede observarse tanto en el contenido – se evidencia la diferencia de la película japonesa frente a la obra de Shakespeare – como en la forma – la gran presencia del teatro Nō como marca de Kurosawa.

No obstante, retomando la pregunta presentada en nuestros objetivos, así como la reflexión de López (2016, p.7) sobre la necesidad de plantearse si la diferencia que se asocia a las producciones japonesas “se ubica en la producción fílmica de Japón o más bien en la mirada externa de quien cataloga, valora y sistematiza.”, hemos de esbozar un primer posicionamiento. Los datos recabados en esta comparación no serían suficientes para afirmar de manera absoluta que no existen diferencias relevantes entre las producciones, pero sería mucho menos suficiente para catalogar la producción japonesa como un modelo totalmente diferente al desarrollado en occidente. El observar que los análisis han sido semejantes en su gran mayoría da cabida a pensar que el juicio desde una mentalidad occidental puede tomar una parte importante cuando se analiza la producción asiática como un núcleo de producción independiente o diferenciado de lo acostumbrado al “otro lado” del planeta, fomentando la dicotomía cultural.

Esta primera comparación se vería enriquecida si se siguiesen analizando películas – más adaptaciones de *Macbeth* u otra obra con diversas adaptaciones o *remakes* – para poder sumar los elementos y concluir a una escala superior si las producciones se alejan en función de su país de origen.

11. Referencias

- Bal, M. (2006). *Teoría de la narrativa* (7.a ed.). Madrid: Cátedra. Universitario.
- Baldelli, P. (1966) *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC.
- Balló, J., & Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal* (Trad. Bordá, J.). Anagrama.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Beylie, C. (1972). Macbeth, or the Magical Depths. *Focus on Shakespearean Films*. 71-75
- Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Blatter, J. (s. f.). Glocalization. En *Britannica*. Encyclopedia Britannica. Recuperado 16 de agosto de 2021, de <https://www.britannica.com/topic/glocalization>
- Bock, A.E. (1983). Translator's Preface. En *Something Like an Autobiography* (pp. v-x).
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. (1996). *The Rise of the Network Society* (1.a ed.). Blackwell Pub.
- Davies, A. (1988). *Filming Shakespeare's Plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*. Cambridge University Press.
- Featherstone, M. (1990) Global culture: An introduction. *Theory, Culture and Society* 7(2-3), 1-14.
- Gimferrer, P. (1985) *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- Gordillo, I. (2007) Shakespeare Compra Palomitas. Adaptaciones Fílmicas de Macbeth, *Comunicación*, 5, 187-204
- Grant, S. (2014). *Historia de los Estados Unidos de América* (1.ª ed.). Ediciones Akal.
- Helbo, A. (1997). *L'adaptation du théâtre au cinéma*. Armand Colin.

Hepp, A. (2015). *Transcultural Communication*. Oxford: Wiley.

Jandt, F. E. (2012). *An Introduction to Intercultural Communication: Identities in a Global Community*. SAGE Publications.

Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Jenkins, P. (2021). *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza Editorial.

Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, Or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press.

Leaming, B. (2013). *Orson Welles: A Biography by Barbara Leaming*. Blackstone Audio, Inc.

López, F. J. (2016). Conexiones transmediáticas en el cine japonés contemporáneo, *Sphera Publica*, 1(16), 3-20.

McPhail, T. L. (2009). *Development Communication: Reframing the Role of the Media* (Illustrated ed.). Oxford: Wiley-Blackwell.

Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine*. Vol. 2. Ediciones Akal.

Naremore, J. (2015). *The Magic World of Orson Welles*. Amsterdam University Press.

Nevins, A., Commager, H. S., & Morris, J. B. (1992). *A Pocket History of the United States* (9 Rev Sub ed.) (Trad. González, J.). Pocket Books (Mm).

Noriega, J. L. S. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

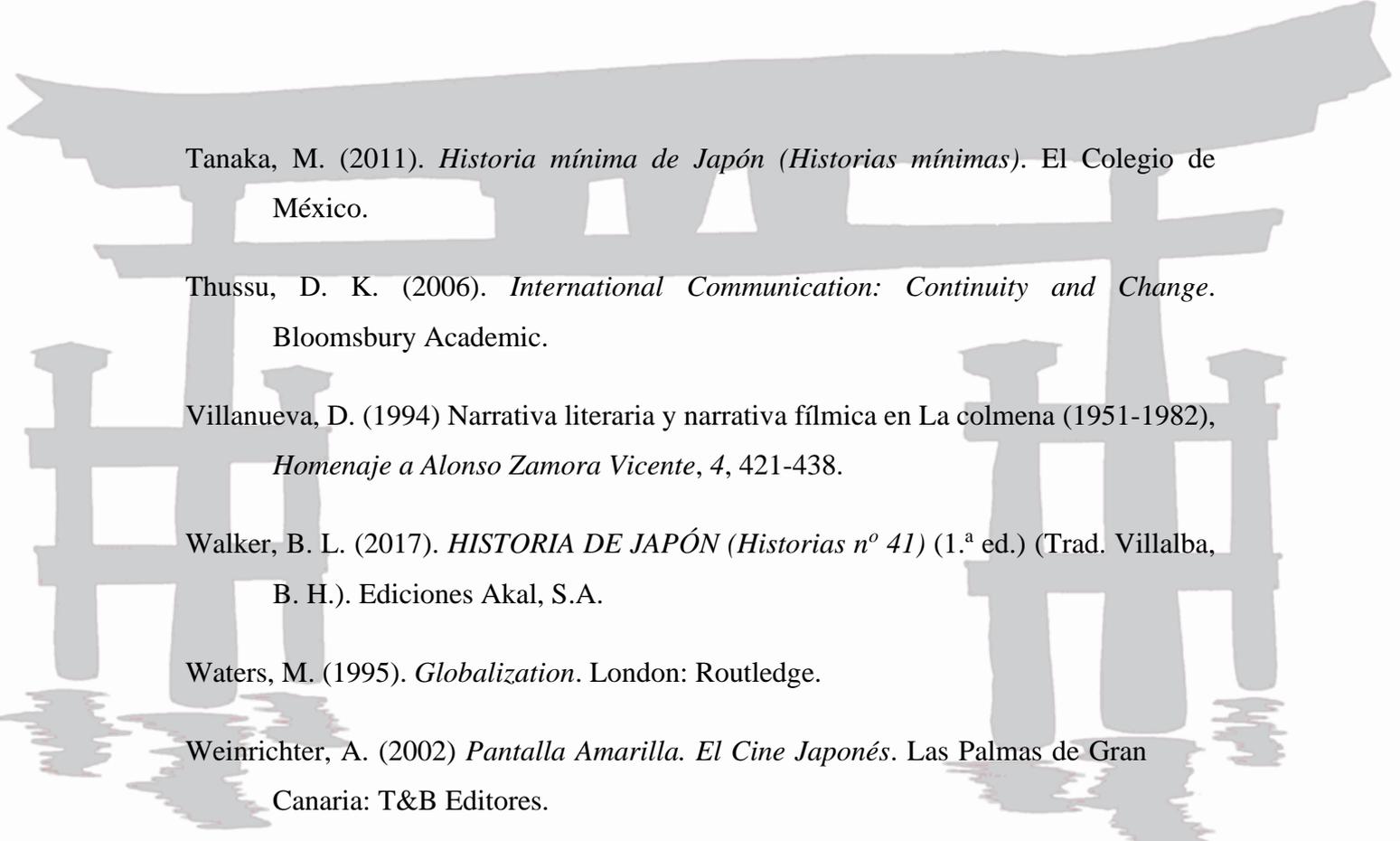
Ortiz, F. (1970) *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. New York: Vintage Books.

Perkins, V. F. (1997). *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.

Pratt, M. L. (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

Reimann, H. (1992). *Transkulturelle Kommunikation und Weltgesellschaft*. Beltz Verlag.

- Richie, D. (1970). *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press.
- Ritzer, G. (2004). *The Globalization of Nothing*. SAGE Publications.
- Ritzer, G. (2007). Introduction. En G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Companion to Globalization* (pp. 1–14). Oxford: Basil Blackwell.
- Robertson, Roland. 1994. Globalisation or Glocalization?, *The Journal of International Communication* 1(1):33–52.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time–Space and Homogeneity–Heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25–54). London: Sage.
- Robertson, R. (2001). Globalisation Theory 2000+: Major Problematics. En G. Ritzer & B. Smart (Eds.), *Handbook of Social Theory* (pp. 458–471). London: Sage.
- Robertson, R., & White, K. E. (2007). What is Globalization? En G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Companion to Globalization* (pp. 54–66). Oxford: Basil Blackwell.
- Roudometof, V. (2016). *Glocalization: a critical introduction*. New York: Taylor & Francis.
- Saalbach, M. (1994). La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición, *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, 417-423.
- Scott, J. F. (1979), *El cine: un arte compartido*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Serra, I. S. (2013). *Historia breve de Japón*. Punto de vista editores.
- Simons, G. F., Vazquez, C., & Harris, P. R. (1993). *Transcultural Leadership: Empowering the Diverse Workforce*. Routledge.
- Smith, A. D. (1979) *Nationalism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Talens, J. & Zunzunegui, S. (1998) *Historia general del cine. Orígenes del cine, Vol I*. Madrid: Cátedra.



Tanaka, M. (2011). *Historia mínima de Japón (Historias mínimas)*. El Colegio de México.

Thussu, D. K. (2006). *International Communication: Continuity and Change*. Bloomsbury Academic.

Villanueva, D. (1994) Narrativa literaria y narrativa fílmica en La colmena (1951-1982), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, 4*, 421-438.

Walker, B. L. (2017). *HISTORIA DE JAPÓN (Historias nº 41)* (1.^a ed.) (Trad. Villalba, B. H.). Ediciones Akal, S.A.

Waters, M. (1995). *Globalization*. London: Routledge.

Weinrichter, A. (2002) *Pantalla Amarilla. El Cine Japonés*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores.

Welles, O., & Bogdanovich, P. (1992). *This is Orson Welles* (J. Rosenbaum, Ed.). HarperCollins.