



Facultad de Arquitectura

Carrera de cine

La transposición: un problema de origen.

Análisis etimológico y conceptual sobre la transposición en el cine y la literatura.

Tesis para optar al grado de licenciatura en cine, mención dirección y producción.

Alumna: Dagmar Gómez Maldonado

Profesor guía: Francisco Javier Zañartu Guzmán.

Valparaíso – Junio 2012

“Casi he olvidado el sabor del miedo (...) Me he saciado de horrores (...) El mañana y el mañana y el mañana, avanzan en pequeños pasos de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable. Y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte.

“Extínguete, extínguete fugaz antorcha. La vida no es más que una sombra que pasa. Un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más. Un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa”.

Monólogo de Macbeth, tras ser anunciada la muerte de su compañera

Índice.

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
De la literatura al cine.....	8
Transposición.....	9
Tipos de abordaje.....	14
Intertextualidad.....	16
El alma de la obra.....	18
Reader response criticism.....	20
Estética de la recepción.....	23
El lector modelo.....	27
Ortega y Gasset.....	30
Shakespeare.....	32
Estética de Shakespeare.....	37
Alfred Jarry.....	46
Todo Ubú.....	48
Estética de Ubú Rey.....	49
Roman Polanski.....	55
Estética de Polanski.....	57
Akira Kurosawa.....	59
Estética de Kurosawa.....	60
Análisis comparativo.....	64
Conclusión.....	75
Anexos.....	77
Bibliografía.....	82

Agradecimientos.

La presente Tesis es un esfuerzo en el cual, directa o indirectamente, participaron varias personas. Leyendo, opinando, corrigiendo, teniendo paciencia, dando ánimo, acompañándome en los momentos de crisis y en los momentos de felicidad.

Agradezco al profesor Francisco Javier Zañartu Guzmán por haber confiado en mi persona, por la paciencia, por su apoyo, por la dirección de este trabajo y precisas correcciones. Pero sobre todo, por ser una muy buena persona.

A mi madre por su atenta lectura de este trabajo y amor incondicional, desde un principio, hasta el día hoy, sigues dándome ánimo para terminar este proceso.

Mi hermana que me acompañó en la construcción de ésta tesis. Gracias por entender mis ausencias y mis malos momentos. Incluso a la distancia fueron de mucho apoyo, siempre estuvieron atentas para saber cómo iba mi proceso.

A los profesores Udo Jacobsen y Edgar Doll, que como profesores del seminario de título, fueron de mucha ayuda, siempre presentes cuando se les necesitó.

A copito, que siempre nos hace reír.

Mis amigos, que fueron un sustento primordial para mi energía y que con sus consejos me contenían, cuando se presentaba algún problema. A Loreto Cabello, por su constante preocupación. Y a ti Rodrigo Flores, por tu eterna comprensión, por estar siempre preocupado de mí, de finalizar los procesos, de darme ánimo, en fin.

Gracias a todos.

Introducción.

Nunca se ha dispuesto un término completamente correcto para referirnos al traspaso de la literatura al cine, no obstante se siguen poniendo calificativos para tratar de comprender el traspaso de un formato al otro, el actual, es la trasposición, que es literalmente cambiar un elemento de posición, antiguamente se utilizaba adaptación, pero éste deja a la literatura subordinada al albedrío del cine o extremadamente compleja para el sistema de la cinematografía, entre otros términos.

Por ello, el sistema que ocurre es directamente proporcional a lo que ocurre en química, los procesos de gaseoso a líquido a sólido, con la diferencia que estos siempre se han calificado como procesos, como el de solidificación. El área científica es más concreta en sus determinaciones, mientras se entienda el concepto es como toman el término más general, en cambio en el área humanista, ocurre el efecto de determinar cada paso o por lo menos abordar los procesos con nombres específicos para cada hecho, obteniendo rangos de errores en su objetivo, pero éstos apuntan hacia lo mismo, comparten partículas, los cuales se unen por elementos, pero se determinan como resultados independientes.

El hecho de terminar con el análisis de la dependencia entre la literatura y el cine, se aclara el objetivo que logra entender el nexo de un símil y no un derivado, es lo que nos lleva a aplacar todo término que trate de integrar los formatos como un traspaso completamente ligado, obteniendo obras de análisis en particular.

En primera instancia, se estudiará la historia de la literatura y la cinematografía en paralelo, para entender éstos como concepto, para ello, su origen, su inserción en la sociedad, sus épocas abarcadas, los elementos que utilizan (sonido, imaginación, visualidad, etc.), sus obras y creadores más emblemáticos. Luego, se estudiará la historia de éstos entrelazados, sus orígenes de traspaso de libro a película, algunas obras literarias y cinematográficas en particular.

Una vez entendido el tema que une éstas dos fuentes, se determinará los estudios que se han hecho al respecto, todo análisis que se haya hecho del tema en cuestión.

Primero los estudios etimológicos de las palabras otorgadas al proceso, por qué se han descartado términos anteriores, desde cuándo se le otorga trasposición, qué elementos son los que están en disputa, qué se quiere abarcar en el término y qué elementos quedan afuera.

De allí las variantes directas hacía el problema de origen, como la intertextualidad, la visión de algunos autores, ya sean escritores, directores, ensayistas, críticos, etc.

De esto se arrojan teorías, las cuales se elegirán por afinidad al tema, las que estén más relacionadas, son las que se estudiarán en profundidad, las otras solo servirán para contextualizar, pero no serán integradas al marco teórico.

En segundo plano se ampliará más el concepto, para abordar lo que es traspaso en general, en el mundo artístico, asique se tomarán obras de teatro en particular, ya que varias son intermediarias entre estas dos fuentes y nos sirven para comprender el mundo de traspaso de elementos, entendiendo que no sólo se puede traspasar una idea, sino que la variante es tan grande, que incluso sólo se podría traspasar un personaje o un paisaje, etc. Entonces, se abordarán otros formatos y otros postulados más amplios que se puedan incorporar al análisis temático.

Para introducir más preciso y concreto, el resumen de lo que se acontecerá es:

La introducción de la historia literatura-cine y su vida en conexo, con ejemplos muy específicos como el “Poema de Gilgamesh” y “La llegada a la estación” de los hermanos Lumiere.

La etimología de la trasposición, que explica Wolf “Cine y literatura, ritos de pasaje”, a la vez los tópicos de Noriega “De la literatura al cine”, en menor grado, rescatando los postulados de Julia Kristeva, de la intertextualidad, que tienen directa relación con ellos.

Teorías, como la “respuesta del lector, la crítica” (teoría inglesa), donde CS Lewis realiza un experimento con los lectores-teóricos. Las teorías de Hans-Robert Jauss, a través de la estética de la recepción. Umberto Eco y sus clasificaciones en son a los textos.

Luego análisis de Benjamin “la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” y de Gilly “Walter Benjamin y el arte de narrar”, en la visión del alma de la obra, en un contexto más contemplativo y esencial.

Ortega y Gasset “el ensayo sobre el teatro”, en la función sobre otro sistema que también utiliza los traspasos de formatos y como se dividen las partes de la obra con el espacio, con el receptor, entre otros.

Encasillando directamente a Jarry, con su visión del teatro y literatura distintos, su concepción estilística acerca de los patrones que encierran traspasar un personaje a distintos tipos de funciones, incluso de la misma obra, como cada presentación es distinta.

El corpus, la obra "Macbeth".

Se comenzará con explicar la historia verídica del rey Macbeth (1040-1057), como pasa de general a rey, de que se trataba su linaje, el estatus de su esposa y la importancia de su sangre.

Después se trabajaran los pilares de la estética Shakespieran, entender el mundo en el que se manejaba, su esencia en las múltiples obras y como éste abre un nuevo concepto a la sociedad, en forma y pensamiento.

Se traspasa a la obra Macbeth en particular del libro, como una historia de engaños y artificios, ha ido desvirtuando lo que en verdad eran los personajes reales escoceses. A esto un repaso de las obras en que se basa Shakespeare, Holinshed "las crónicas" (1.529-1.580) y el antecesor en influencias Boece. Héctor "Historia Gentis Scotorum", explicando el porqué del origen de ésta obra, ya que hay intereses de poderes de por medio.

Con esto ya se crea una figura de Macbeth clara o por lo menos de cómo se entraña su figura.

Se agregan los pilares estilísticos de los directores escogidos para el análisis exponencial, que son Polanski y Kurosawa.

Se hace un análisis de los directores, primero su trayectoria, su espacio en el mundo, de donde son, sus culturas, sus influencias, sus obras, para comprender su estilo y el porqué de las elecciones.

Se analizarán las películas, para entender el mundo de la obra, como toda esta materia ya desvirtuada, por lo largo de los años, se logra comprender en una obra audiovisual, entonces, el plan es hacer una análisis exhaustivo de la película, escogiendo algunos elementos en particular, como la creación del personaje, la fotografía, la ambientación, etc.

Para pasar a un cuadro comparativo, de la síntesis de las películas, de los directores, con otros tipos de obra, como el teatro, pero sobre todo, con el libro.

Con ello se llega a una conclusión de visión sobre el tema, de como se fusionan y de cómo se tiene que medir los procesos.

De literatura a Cine.

De la imaginación a la reproductibilidad cinematográfica.

El origen de la literatura resulta una tarea particularmente difícil, debido a textos que se perdieron en el tiempo, por el aislamiento cultural de las culturas antiguas, entre otros. Sin embargo se entiende su bagaje histórico de todos estos años, como ejemplo está el poema de Gilgamesh (narración de la Mesopotamia en tablillas de arcilla y escritura cuneiforme) del siglo XVII a. c.

Hay que tomar en cuenta que la comprensión y asimilación de la literatura es posterior a la invención de la escritura, en la edad de bronce, a finales del milenio IV a. c. La literatura (término latino, litterae), es el arte que utiliza como medio, la palabra, es la actividad creativa de la gramática, la retórica y la poética, en cambio, la escritura (término latín, scriptura), es el registro de los pensamientos en un papel u otro soporte material a través de la utilización de signos.

Ésta ha perdido fuerza, en el interés de la sociedad, en el ámbito cuantitativo, ya que al empezar como una herramienta absoluta, a la que acudían la mayoría de las personas, ahora se ve envuelta de manera obligatoria en los colegios, toda la accesibilidad tecnológica de los últimos tiempos, ha provocado que su éxito sea cada vez menos numeroso y que su cuadro comparativo, su traspaso de elementos a otro formato, se extienda más y más, una de las fuentes de mayor influencia para su absorción de conocimiento o por lo menos como fuente de inspiración, es el cine.

El cine, el arte más joven de los últimos años, ha encontrado su origen el 28 de diciembre de 1895, en Francia, con los hermanos Lumière, que proyectaron imágenes en movimiento frente a un auditorio, un tren llegando a la estación, con gran éxito para 1899, ya se había producido un filme de 15 minutos.

Una de las obras literarias más antiguas que pasó a la cinematografía es “Mujercitas” de George Cukor en 1.933, la cual ganó un Oscar a mejor guion adaptado, basada en la novela de Louisa Mary Alcott. Se puede observar que hay un trabajo directo en la escritura, la adaptación es de lo escrito. Es complicado para un receptor, ya que antes él ideaba lo que pasaba en el libro, en cambio, después, los elementos visibles están en la pantalla, con la visión del autor, pero no siempre nos enfocamos a un punto tan concreto de traspaso, es más, los elementos que se toman de una obra literaria para una obra cinematográfica, suelen ser muy diversos y se pueden analizar de un modo objetivo y apreciativo.

Transposición.

Un problema de origen.

Este traspaso de elementos entre un formato y otro ha adquirido distintos nombres, aunque dos con fuerza: Adaptación y el actual Transposición.

De los nombres que no alcanzaron a tomar fuerza están:

Traslación: Se refiere a trasladar los elementos de un formato a otro, no obstante, no hay ningún elemento que se mantenga tal cual, ya que los formatos cambian la estructura, por ejemplo con la modificación de la escritura de la que se habló antes, por ende los elementos se modifican.

Traducción: Éste se enfoca a la interpretación de los elementos, por ejemplo el sentido nuevo que le da el cineasta, alguna visión diferente de los personajes, etc. Éste evoca la parte apreciativa del asunto, aunque a medida estricta de la palabra, es que en lo segundo se explica lo primero, como si la película fuese la interpretación del libro, pero ambos se explican por sí solos, así que el término compromete un orden estricto y una ambigua de interpretación.

Traslado: La acción de llevar los elementos de un lado a otro, ésta palabra queda chica, en el sentido de que se limita a la acción y deja inconcluso lo que se traslada, de dónde hasta donde, es una palabra muy abierta, en el sentido que no encasilla específicamente lo que se quiere.

Trasplante: Éste se enfoca más al formato, también se refiere de que se traspasan elementos, obviándose la acción y dejando en claro, que es para cambiar de terreno, no obstante, deja entre ver que lo que se cambia es el sitio y no el elemento enviado, por ende debería quedar tal cual que en el origen, sin embargo tienen que haber mutaciones si o si.

En general todas las palabras empleadas se enfocan a que los elementos que van de la literatura al cine, se traspasan, las palabras dejan afuera cualquier adulteración o modificación o en el caso de traducción que se dependen mutuamente, uno como resultado de otro, no obstante se hacen pinceladas a lo apreciativo, como la referencia a la interpretación y una referencia a lo objetivo, que es cambiar algo de lugar, pero se dejan muchas aristas afuera, dejando inconcluso el sistema.

El término adaptación se utilizó por mucho tiempo, de hecho en los colegios aún se refieren como adaptación literaria, cuando observan una película basada en un libro.

Adaptación: La acomodación o ajuste de una cosa a otra. Transformación de un objeto o de un mecanismo para que desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido. *Wolf, Sergio "Cine y literatura, ritos de pasaje"*, se refiere a éste término como una subordinación, por lo que la literatura está dispuesta al libre albedrío del cine o es tan compleja que cualquier tratamiento cinematográfico sería desequilibrado, desde una lado más visual, evoca a lo material, a la adecuación de formatos, adaptar los elementos según el soporte y en el ámbito médico, de los sistemas.

De todas maneras, desde su significado directo o la interpretación de un autor, se entiende que con adaptación se limitan las obras a su formatos y nuevamente dejamos de lado una de las aristas importantes a evaluación, lo apreciativo, el entender el proceso como artístico y no meramente estructural.

A la vez es importante tomar en cuenta que el bagaje temporal de la literatura brinda que ésta siempre se vea como el formato a reproducir, no obstante, no hay un orden definitorio, éstos se podrían volcar, ninguno es más importante que otro, si no que tienen valores distintos que se sopesan un lazo, pero que no son dependientes.

Noriega, Sanchez "De la literatura al cine", explica cuatro tipos de adaptación.

Adaptación como ilustración, adaptación como transposición, adaptación como interpretación y adaptación libre.

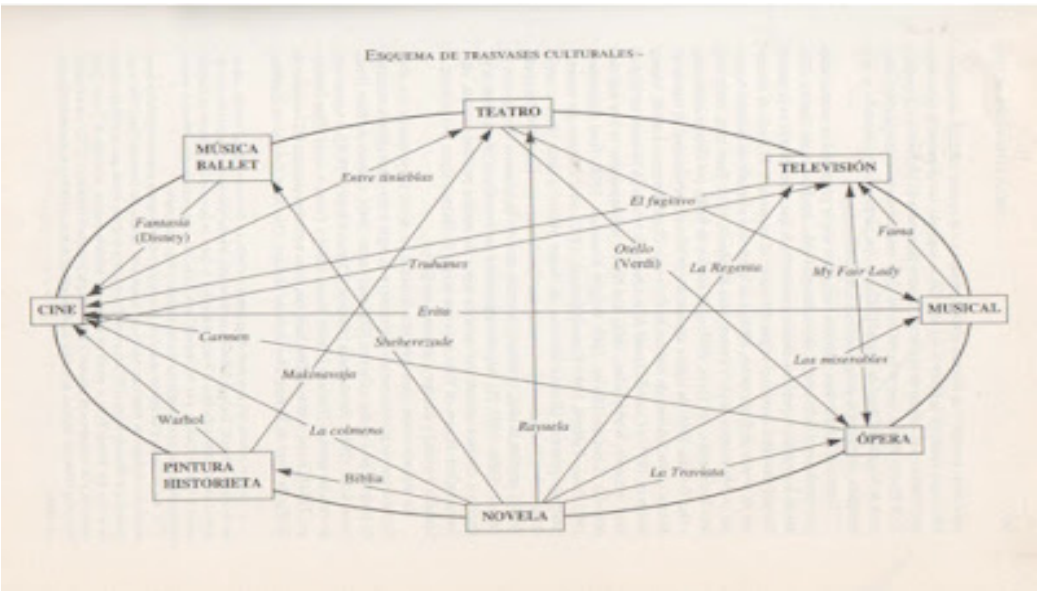
Esto va ligado con lo objetivo y apreciativo, la ilustración, que es la formación de la imagen en son a descripciones escritas concretas, el de la transposición, que es cambiar de posición algo específico, como un personaje, un lugar, un diálogo, etc.

Por otro lado, la adaptación como interpretación y la libre, va en lo apreciativo, en la visión del cineasta, las influencias culturales, de época, etc. Todos los factores que mutan en la perspectiva de la obra.

La adaptación no sólo se evoca a éstos formatos, Noriega evoca creaciones artísticas con raíces en textos previos, sobre todo la novela.

A continuación un mapa conceptual de aquellos formatos.

Esquema de trasvases culturales.



El esquema apunta la dirección de las adaptaciones principales, con algunos ejemplos de obras, lo importante es reconocer, la infinidad de posibilidades entre las artes y que adaptación se entiende como concepto general, no especificando ninguna materia

Asegurando que las convergencias y divergencias entre el cine y la literatura, son evocadas a las creaciones artísticas con raíces en textos previos. A la vez habla de otras adaptaciones al mismo nivel, novela-teatro, novela-serie televisiva, televisión-cine, entre otros. Hablando de adaptación, como concepto macro, en lo que si se encasillarían los múltiples formatos evocados en un fin en común, el traspaso y aunque éste está directamente ligado, sirviendo de ejemplo más adelante, no responde al problema etimológico al que se quiere llegar con el tema cine y literatura.

El término que hasta el momento es empleado, es:

Transposición: Colocar algo en un lugar diferente, más allá del que ocupaba, también se refiere a ocultar a la vista. Wolf, indica “trabajo de adaptación”. La literatura es una fuente de argumentos, que son la base para nuevas construcciones, lo más importante es controlar los lenguajes, para que haya modificaciones constructivas y minimizar el riesgo de traición sobre los traspasos.

Sin embargo en el término no se entiende éste proceso mental constructivo, en entender lo que se está trabajando antes de cualquier modificación y es porque no en todos los casos ocurre un trabajo coherente entre formatos. Por ende, se enfoca en el mecanismo, quedando abierto el tratamiento de los contenidos. Es por ello que sistemas tan complejos se les aluden como procesos y no se les dan nombres específicos, con el fin de no dar ambigüedades o dejar principios de manera tácita.

Carmen Peña Ardid argumenta que “el cine debe ser considerado desde la heterogeneidad de sus materias de expresión” a esto hay que agregarle la homogeneidad de la literatura en su conformación, por ende la equidad estructural es nula.

Se puede hablar de un:

Símil: Figura retórica en que una cosa se compara con otra. Ya que en cierto modo el traspaso va a una posterior comparación de los resultados, o sea, de las obras, por ende son procesos paralelos unidos en la idea de traslado.

Lo personal, lo íntimo también juega un rol muy importante. Un diario de vida, escrito de manera literaria, se traspasa a una película, pero la novela está escrita por la persona de las vivencias, en cambio en el film lo trabaja un grupo extenso de personas, en la cual la mayoría no participa de la parte creativa, esa esencia de la persona que escribió su vida con sentimientos y emociones, al mismo tiempo con conciencia artística, no es la que llevará lo visual a la audiencia y aunque ésta fuese la guionista del film, incluso la directora, no va a poder poner los personajes reales, va a tener que personificar su visión en actores, en locaciones trabajadas para ello, etc. Traspasar la visión de la imaginación es imposible, asique aunque se traspase casi todos los elementos, no hay un absoluto, un proceso inacabado.

Esa es la magia de la literatura, como lo que pasa con la música, un ballet puede representar la visión de una sinfonía, incluso puede recrear un sentimiento, pero nunca va a sustituir la idealización del individuo al escuchar, sin contemplar algo determinado, como quedar dormido pero estando despierto, la ensoñación que crea la mente con las obras según la experiencia es irreproducible, incluso por uno mismo, es un trabajo inacabado que al plasmarlo queda como proceso, con ansias de ser una reproducción fiel, pero de la teoría a lo práctico ya hay una brecha gigante y al traspasar esto a otra obra, hace que cada reproducción, cada exposición y sobre todo cada formato, vaya creando nuevos códigos que quedan como fraternos, pero no como hermanos.

Griffith, utiliza el potencial de una transcripción, toma las necesidades dramáticas y las envuelve en un rol de montaje, sustituye el proceso literario (en una total conciencia), por un trabajo visual fragmentado pero manteniendo el sentido de las palabras. Claramente es inevitable introducir estilo, perspectivas, etc. Pero eso alude a lo implícito del tema o como en el caso de Eisenstein, con su libro "cinematismo", donde trabaja las equivalencias, hace alusión directa con el tratamiento literatura-cine.

Tipos de abordaje.

Por valor literario primero.

1.- Valor previo.

Dado por el escritor. Una atención crítica al espesor simbólico del mundo literario y del mundo del escritor, como Borges, como director de cine, que realiza una transposición al pie de la letra, en cambio Booz, hace una transposición que cambia el estilo de las obras, pasa de lo descriptivo a lo grotesco de la política, en éste caso, se descuida el lenguaje y se lanza un movimiento independiente, que se origina en una intención, pero termina en un producto infiel a sus primeros principios.

2.- Sentido de descripción.

Diferencias concretas con el texto original. El analista funciona como un investigador, se enfoca en la fidelidad y en el adulterio, tiene noción de las dimensiones cinematográficas, lo que no toma en cuenta son los motivos del o los autores. Se percata de detalles como el cambio de un personaje, la época en que se desenvuelve la historia, en fin, todo lo que no corresponda al original. Se aleja de la espiritualidad del texto, enfocándose a las dimensiones, morales, por ejemplo Rawi, transpone lo literal, alejándose del espíritu estilístico de Rendell (texto y film anglosajón), en cambio Chabrol (francés), cambia las cosas literales de manera oblicua y sinuosa de la “anormalidad” de la historia, se enfoca en el mal del mundo y no del personaje, provocando total suspenso

3.- Circunscripto a los textos clásicos.

El cine se da por épocas y con intervalos irregulares. Hecho reales de la historia presente, con el afán de mantener la cultura, aunque las lecturas son diversas. Textos que se actualizan en cada lectura, se diseña un verosímil de relato histórico, se adoptan ciertos elementos, sin atenerse a lo literal, pero manteniendo la estructura básica, una lectura de fácil comprensión, por ejemplo Shakespeare, utiliza una fidelidad maníaca, él lee libremente los hechos históricos, tomando en cuenta que su visión siempre fue muy adelantada.

4.- Vínculos con otros textos o marcos teóricos.

Éste punto es más abierto, alude a que todo puede ser partícipe del proceso de análisis, que la interpretación es ilimitada, ya sea por escritores o cineastas, deja abierta la posibilidad, de que todo nuestro alrededor es influyente, es cosa de darnos cuenta que obras nos han forjado, en general que es a lo que siempre recurrimos, etc.

Intertextualidad.

Identidad crítica, en donde los discursos se cruzan con otros.

La intertextualidad (Rubí Carreño, Danilo Santos, Guillermo Soto y Claudia Vera “Lengua castellana y comunicación cuarto medio”, Editorial Mare Nostrum, 2001, Santiago de Chile), crea un diálogo entre un discurso y otro, una relación que se hace explícita, pero siempre en lo artístico, a lo transformativo, es necesario que el diálogo se produzca al nivel de la construcción del texto, por eso para empezar es necesario aclarar los siguientes términos:

Plagio: Imitación consciente de un modelo, sin indicar la fuente de referencia, siendo temático o estilístico, en donde se anula la creatividad, ya que los aportes propios del autor son abolidos.

Influencia: Imitación inconsciente de un modelo, generalmente es temática, aunque obviamente se puede dar en lo estilístico. Ésta puede ser utilizada como herramienta, ya que si se utiliza de manera adecuada puede ser muy beneficiosa, generalmente se utiliza como punto de partida para cualquier obra.

Epígrafe: Citas de la obra de otro autor que antecede el sentido de lo que vamos a leer.

Julia Kristeva dice, “la intertextualidad es la relación directa de un texto con uno o varios textos más”, a un concepto global fuera de lo escrito, éste funciona como asociación, ya sea del mismo escritor o de los receptores, pero no como condicionante para el traspaso, pues no se refiere a una pauta.

La creación de la intertextualidad es muy parecida a la formación de las culturas más jóvenes, que son influencias de las demás. Solemos dar cuenta de algunas obras que toman explícitamente el sentido de otras, incluso haciéndoles homenajes a éstas.

Entonces, de manera estricta, todo aquello que tenga un precedente, en cierta manera es intertextual, ya que en estructura todo es un derivante y todo lo que se descubre es a partir de lo ya pensado.

Uno de los ejemplos más popular es el de la película japonesa Ringu (98), cuya versión norteamericana se hizo en el 2002 en Hollywood. Aquí se encuentra un intertexto que Bolaño incorporó en su novela “2666”, aunque el tema fuera diferente, ya que la novela trata los asesinatos de mujeres al norte de México, aquí se agrega el intertexto, en que los personajes del libro observaron una película de terror en un hotel alemán, con *la vida de un niño que de casualidad veía un video donde una mujer con cara blanca le decía que iba a morir, luego le dice por teléfono, hasta que éste muere de verdad*, tal como sucede en el film.

Aquí no es necesario dejar escrito, para aludir la referencia que se tiene de una obra anterior, en este caso el motivo es muy puntual, éste escritor chileno toma éste punto de referencia para hacer frente a los asesinatos, para estremecer la conciencia de nosotros, casi de modo apelativo, pero de manera simbólica.

Una herramienta que cómo todas, bien utilizada puede ser muy efectiva, en el caso de llamar la atención, de rescatar algo para que perdure en el tiempo, para seguir una línea temática, para infinitudes de asuntos que debe manejar el autor de modo consciente.

Mijail Bajtín, teórico literario ruso, apunta que “las relaciones dialógicas esenciales se unen con las ideas ajenas”, en todo caso, todo nuestro alrededor es fuente de inspiración, incluso de manera contraria a lo que queremos llegar, sobre todo si de ideas se trata.

El ser humano de por sí, cuando tiende a generar una idea, suele desviar su pensamiento a miles de puntos a la vez, de allí que puede cambiar su planteamiento o elegir lo más cercano de lo formulado en un principio, aunque sean ideas que no se concreten, un flujo de conciencia, cómo una explosión creativa que está formada por la experiencia, por lo que se ha captado a lo largo de la vida, lo cual tiene mucho de influyente en los libros, películas o algún otro trabajo que nos haya llamado la atención antes.

Sin embargo esa inspiración creativa y la esencia que uno le pone a sus obras, incluso sus sentimientos, pensamientos u otros, no significan que den un alma emisor para los receptores, aquí nos concentramos en otro punto de traspasos, desde el momento de creación hasta su método de reproductibilidad técnica.

El alma de la obra.

Cuando una obra es categórica en su esencia, se demuestra ofensiva ante sus transgresiones económicas.

Benjamin, Walter “Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen difundir y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente”.

Las modificaciones de la imprenta en la escritura, como uno de los símbolos artísticos, crean un daño irreparable a una existencia irrepetible en el lugar en que se encuentre, un aquí y un ahora, esto para todas las obras de arte, da cuenta del daño conceptual de la autenticidad, aunque se haga perdurar la consistencia del original, se desvincula la tradición, el agente más poderoso en la actualidad, es el cine: ya que liquida el valor de la tradición en la herencia cultural, pues suple a varias obras de una sola pasada, es capaz de recrear lo que por años estuvo en un imaginario colectivo o lo que se inscribió en una obra magistral sin luces de ser utilizada años más tarde, como una novela.

Este fenómeno es perceptible en las grandes películas históricas, en una resurrección lumínica despierta a un Shakespeare, en una infinidad de formatos, en obras de teatro, películas, poemas, etc. ¿Se respeta su aura o tan sólo se llega a una inspiración creativa que termina siendo muy rentable?, es claro que en éste ámbito no sólo hay transgresiones, no se debe olvidar la idealización, el respeto y las ansias de perduración para obras que marcaron sociedades, no obstante, el resumen de la reproducción queda de igual manera en hacer copias de algún elemento, de por si el concepto ya es infiel al original, pues no es el original, valga la redundancia, pero si es por eso, todo es copia de algún concepto anterior, como la naturaleza, el aura de una montaña, del silbido del viento que atraviesa las nubes, la lluvia que acaricia el césped.

La lectura es parte del aura de creación, pero trabajar sobre la creación de otro autor y no de la inspiración divina, es copiar aquel impulso puro de primera instancia, por ende lo que nos ha hecho la actualización es poder llegar a cada persona con la imitación de un principio, pero es imposible poder reproducir lo apreciativo del asunto, el alma del autor y de la obra.

Es casi como una disputa personal, ¿querré que mi obra, mi creación se expanda a través de los años, vulnerable a cualquier modificación que pueda cambiarle el sentido con la que la cree? O ¿querré que mi obra funde alguna semilla en el alma de las personas, pero sólo aquellas que alcanzaron a presenciar el original? Desmoronamiento del aura o pérdida de la obra en el tiempo. Pero esto no asegura que un autor cree con pasión su obra, tal vez cree por labor, dejando en disputa si es arte, adueñándose de lo que ve.

Dentro de ese mismo concepto, se provoca la disputa de que si la fotografía es arte, ya que reproduce a través de un medio mecánico la realidad, pasa por un medio meramente científico, por lo mismo que en el cine se planteara el mismo problema, pero va en el lenguaje de las imágenes la belleza, en el trazo artístico de la manipulación hacia un resultado espiritual, aunque algunos siguen creyente que la aceptación de la fotografía como arte es una aberración, en el caso del cine, hay más elementos que fusiona para referirnos a una obra de arte.

Entonces, si la copia de una obra no tiene alma ¿la fusión de algunos elementos de dos formatos distintos como lo es la literatura y el cine, crearán una obra con alma?, en sentido estricto aquellos elementos en particular no, pues su alma se quedo en la creación, por ejemplo de un dialogo, aunque empleado en otro contexto y de otra forma, por ejemplo un monólogo de un personaje del film, le da otro carácter, pero el autor de esto sabe que se basa en una obra ya existente, por lo que se cumple el principio de una alma perdida, de la reproducción técnica, si la obra en conjunto logra captar esto como una influencia, sin hacer partícipe la duplicidad, da por creación algo nuevo, si el sentido de la obra aporta elementos nuevos y se defiende por si sola, donde los elementos traspasados son un agregado, que al sacarlos la obra pueda subsistir, convirtiéndose en una obra independiente de su influencia, entonces una obra que se vale por si sola, que es la primera en su origen y que fue creada con conciencia de su fin artístico, es una obra con alma.

Reader response criticism.

La literatura es un arte formativo y cada lectura es una actuación, sólo existe cuando se lee. El texto literario no posee ningún significado fijo y final, no hay una forma correcta para significar el valor, el resultado, es creado por la interacción del lector y el texto. Por esto, ya hacia los años 60 se provoca un exhaustivo análisis del comportamiento del espectador, determinando cómo él observa. Una serie de postulados algunos cercanos y otros de raíz opuestos.

“Respuesta del lector, la crítica”, es una teoría inglesa de los años 60-70, se basa en que un porcentaje de la obra es real y la otra mitad es interpretación.

Participan:

Norman Holland, Stanley Fish, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y Roland Barthes.

Estos críticos explican las similitudes de las lecturas de diversas maneras:

1.- Los “estilos” o “temas de identidad” de los lectores son similares.

(Norman Holland- enfoque psicoanalítico)

2.- “El carácter moral-acción-estilo” (conocedores conectados)

El tratamiento de la literatura como la misma extensión de la experiencia.

3.- “Las excavadoras de los secretos”

Encontrar significados ocultos en la literatura.

Psicoanalizar los motivos de los personajes, encontrar algún mensaje implícito, entre otros.

4.- Los antropólogos”

Buscan patrones culturales, normas, valores, como las feministas, los historicistas nuevos, etc.

Se busca explicar la diversidad (y muchas veces la divergencia), de las respuestas de los lectores en las obras literarias. Más de alguna vez se ha puesto en disputa lo que es forma y contenido, lo que no quiere decir que vayan únicamente de la mano.

Los lectores pertenecen a las mismas comunidades interpretativas, con estrategias de lectura compartidas, valores y suposiciones interpretativas (compartir el discurso), un lector informado.

Los lectores se encuentran en un entorno cultural común/histórico y formado por los discursos dominantes de las ideologías. “Teoría de la recepción/estética”, estudia las respuestas cambiantes del público-lector, en general a través del tiempo.

¿Cómo gobierna el lector, los textos?

Se debe centrar en cómo los textos guías limitan y controlan la lectura a menudo utilizando métodos lingüísticos, estilísticos, narratológicos de análisis. Wolfgang Iser, sostiene que el texto, en parte, no controla las respuestas del lector, sino que contiene “lagunas” que el lector de manera creativa llena.

Hay tensión entre:

_ El lector implícito, que establece por la respuesta-invitando a las estructuras, del texto. Este tipo de lector se supone y es creado por la propia obra.

_ El lector real, que trae sus propias experiencias y preocupaciones con el texto.

A esto le agregamos, el experimento de CS Lewis, que éstos críticos utilizaron como fundamento, se nombra “un experimento en la crítica” (1961), basado en la existencial real (contenidos y estructura de la obra) e interpretación (lo que se desprende, por factores alternos al planteamiento de la obra)

Los lectores-teóricos son divididos en tres grupos.

Los individualistas.

Aquellos que utilizan su experiencia para evaluar las cosas, todos los datos y aprendizaje que han tenido alrededor de su vida lo utilizan para analizar lo que se les presenta en el momento.

Por ello seleccionan según sus objetivos en la lectura. Estilo individual de lectura para construir una respuesta.

Los experimentadores.

Aquellos que experimentan con lo psicológico del asunto, trabajan en conjunto, a la par de gente que está en la misma situación, se apegan a toda su experiencia literaria, poniendo atención en los ritmos poéticos, las metáforas, las palabras, los sonidos. Se basan mucho en el ámbito emocional, sin dejar de lado el aprendizaje teórico.

Los uniformistas.

Aquellos que asumen una respuesta uniforme por todos los lectores, observan a los lectores individuales como conducen toda la experiencia, a la vez piensan que los de experiencia literaria sólo se impulsan por el texto.

Entonces existe un lector implícito que es capaz de crear una respuesta anticipada, el construye un efecto en la obra, donde la escritura tenga algunos códigos de percepción predeterminada, el autor se genera una expectativa. Iser y Jauss, utilizan mucho este método para fabricar lecturas controladas.

Estética de la recepción.

Teoría literaria, que analiza la respuesta del lector, ante los textos literarios.(La teoría de la recepción ejerció una gran influencia hasta mediados de los años 1980, sobre todo en Alemania y la Europa Occidental. Es paralela a los estudios sobre el "lector modelo" de Umberto Eco y a la teoría literaria inglesa del "reader's response criticism")

El teórico principal de ésta teoría es Hans-Robert Jauss (alemán), que a través de la estética de la recepción (años 60), es quien logra evocar un patrón de comportamiento a través del tipo de escritura, en ello se basan varias de sus tesis, él apunta a dos tipos de horizontes de expectativas:

_El implicado directamente en la obra

_El suplido por el receptor, (guion normal).

Es en la segunda dónde hace énfasis, ya que apunta hacia un hecho literario, que es la comunicación literaria oculta, evidenciando la de relación de la producción con la recepción, a esto le denomina como género de apología, basada en cambios de paradigmas. En relación a los literarios, los dividió en tres:

El clásico humanista.

Durante el renacimiento.

Se basa en un significado único e inmutable de la obra, donde la valoración se hace a través de la imitación con lo antiguo, de lo clásico griego y romano.

El historicismo.

Período ilustrado.

Es a través de una discusión entre defensores y opuestos de lo antiguo, que se llega a que el arte antiguo y moderno no se podían medir con el mismo concepto de perfección, por ello la obra tiene condicionantes históricos.

El positivista.

Apunta a la palabra y el lenguaje propio de la obra, “la obra como sistema de expresión lingüística y compositiva”, es aquí la clave de todo, “la insuficiencia de modelo genera la estilística”.

Después de estas categorías se define lo que es **la estética hermenéutica**.

La estética hermenéutica es parte del *impasse* al que habían llegado los estudios de historia del arte. En efecto, Jauss encuentra una historia de la literatura que por su pretensión de objetividad ha disociado la historia del pasado, entendida como una jerarquía consagrada de autores-vidas-obras, de cualquier juicio estético en el presente. La objetividad del historiador es hacer la abstracción a su punto de vista y tiempo, confía en tener los conocimientos del pasado, lo que provoca una desconexión entre historia y estética, ya que sólo apunta a los hechos concretos, por ende, separa la sociología de la literatura y la teoría de la interpretación inmanente. Puesto que el historiador es ante todo, un lector, pero su estética de lector es aquella que se da por primera instancia, sin dobles lecturas, al estudiarla anula “el efecto” que la obra produjo en él, por que la modifica.

Entonces, la historia del arte no se puede basar en la apreciación a posteriori de la conexión entre hechos objetivos, sin tener en cuenta la historia de la recepción de las obras.

Jauss piensa que la historicidad del arte puede ser comprendida a partir de su recepción activa y del cambio permanente de horizontes de expectativa que supone, y no como “efecto”.

Ese “diálogo” continuo entre obras y público, en un círculo de preguntas y respuestas, es lo que une las obras del pasado a la experiencia estética del presente, articulando la historia y la estética. Es ese encadenamiento de recepciones lo que acaba decidiendo acerca de la serie histórica de las obras, obligando a revisar constantemente el canon consagrado. Ahora bien, la recepción evita el peligro de la interpretación psicológica “arbitraria” (que se compensaría con la seguridad del canon clasicista), si es capaz de establecer, metódicamente la estructura del horizonte de expectativas del público (géneros, temas, formas, lenguaje poético, mundo imaginario) y el impacto producido por la obra en función de la distancia o desnivel estético en el acto de la recepción.

Seguidamente, la historia de la recepción de la obra acaba englobando sucesivamente los horizontes que se fusionan en el horizonte actual. La obra tiene que seguir prestándose a responder a las cuestiones que plantea una recepción activa, revalidando eventualmente su valor estético.

Su tesis remonta la conducta estéticamente placentera (que es, al mismo tiempo, liberación de y para algo) se logra de tres maneras:

- 1.- Por la consciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra (*poiesis*).
- 2.- Por la consciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad (*aisthesis*).
- 3.- Por la aceptación de un juicio impuesto por la obra o la identificación con normas de conducta prescritas que, sin embargo, siguen siendo determinantes, abriéndose con esto la experiencia subjetiva a la intersubjetiva.

Un intento de descubrir aquellos efectos de la experiencia estética que han sido ignorados por la teoría ontológica del arte y por la estética de la negatividad.

La obra de arte recoge elementos de la realidad y los convierte en ajenos, por eso aunque se logre muchos entendimientos hacia el contenido, de que es lo que se debe o no hacer para provocar una similitud, para no entender el tema, para que la película sea un reflejo o simplemente para no faltar el respeto, lo que importa es la forma en que se transmite el contenido, teniendo en cuenta que cada proceso es una obra distinta, el traspaso es una figura tácita.

Es importante siempre tener en cuenta el surgimiento de las teorías, por qué se generan ciertas discusiones o a motivo de qué nacen los planteamientos.

Antecedentes históricos de la época de los 60.

Ricardo Sánchez señala la coincidencia de la aparición de la estética de la recepción con los siguientes procesos:

_ El agotamiento del modelo explicativo formalista, estructuralista y de la interpretación inmanente (después de los éxitos innegables de la estilística, la “nueva crítica” americana, el formalismo ruso y el estructuralismo europeo).

_ Los intentos de renovación de la historia del arte (agotadas también las orientaciones positivistas e historicistas).

_ El final de la experimentación vanguardista que convierte a esas obras, en su día polémicas, en “clásicos” de la modernidad del siglo XX.

_El auge de la orientación pragmática en las ciencias humanas, fundamentalmente en la lingüística (teoría de los actos de habla, explicación de la organización del lenguaje como interacción cooperativa, análisis de la conversación...

_ La renovación de la estética filosófica, después de pasada la cuarentena a que fue sometida tras los excesos de la estética idealista basada en la filosofía de la identidad y el entusiasmo por los nuevos enfoques positivos y científicistas.

El lector modelo.

Un texto se emite para que alguien lo actualice.

Como apunta Umberto Eco “ciertas novelas se vuelven más bellas cuando alguien las cuenta, porque se convierten en otras novelas”.

Eco apunta a una percepción estética que se entiende desde los elementos no dichos, el emisor y el destinatario tienen papeles actanciales (quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación), del enunciado, es por eso que el espectador participa.

El texto comprende una cadena de artificios expresivos, que el lector debe actualizar, ya que él le da el sentido (el emisor, es el autor), el mensaje conlleva una competencia gramatical.

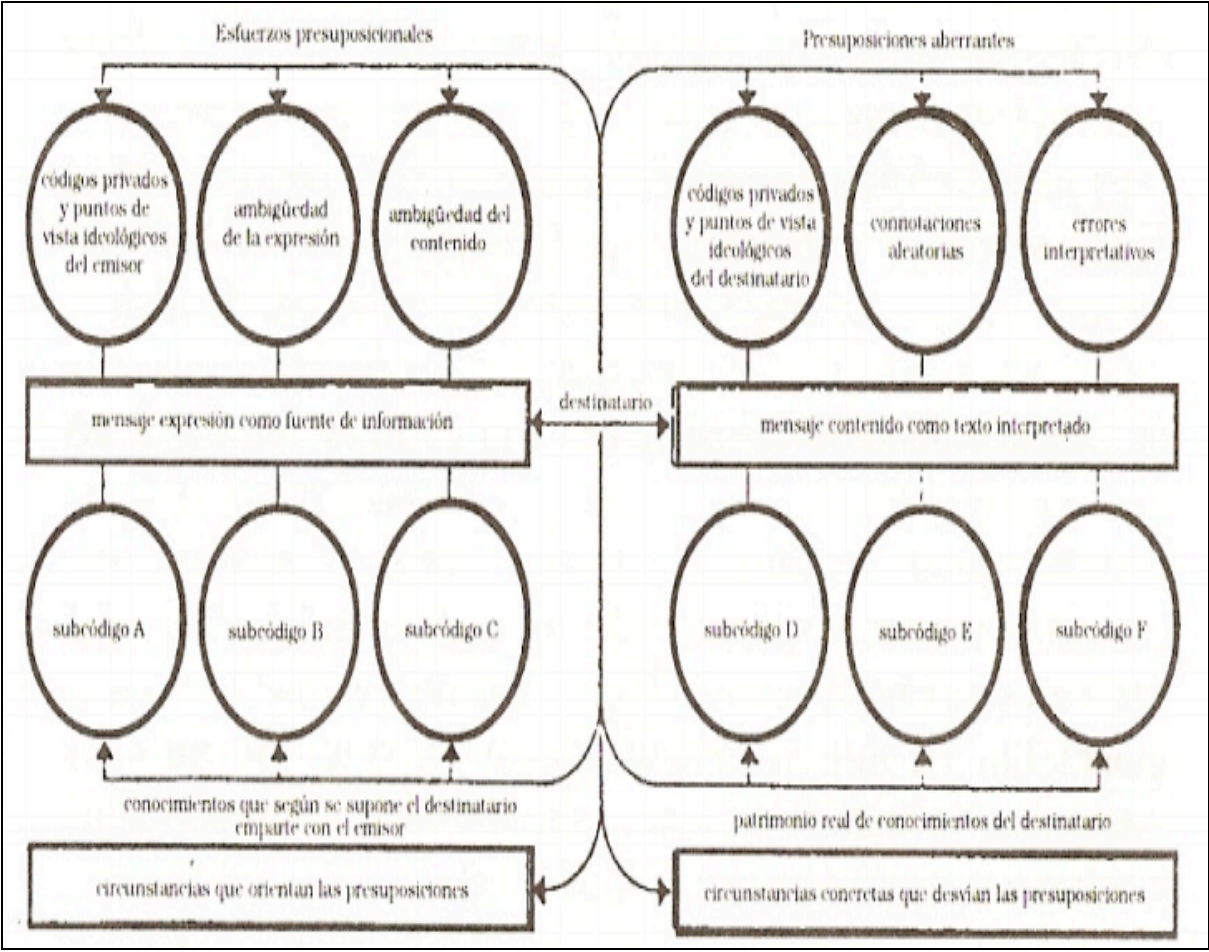
Aunque busquemos en el diccionario los significados de aquellas palabras que no sabemos, el término sigue incompleto, puesto que las cosas tienen diferentes interpretaciones.

En la actualización, el lector debe actualizar su enciclopedia, en segundo lugar, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, quiere que alguien lo ayude a funcionar. En la comunicación intervienen formas extralingüísticas, donde no se da sólo lo lingüístico, sino que también lo semiótico, en donde los signos se complementan entre sí.

Por lo que generar un texto, significa una estrategia, que fabrica un modelo adversario, debe referirse a una serie de competencias y debe prever un *lector modelo*, por ejemplo, utilizando la elección de un tipo de vocabulario, la elección de marcas distintivas que seleccionan a la audiencia, entre otros.

Toda obra es distinta, el arte es sólo una propuesta de un autor, que termina de escribir un receptor.

Para decodificar un mensaje verbal se necesita además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada, una capacidad para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones, para reprimir idiosincrasias, etc.



Ejemplo de constricciones pragmáticas.

Aunque estas teorías toman en cuenta la estructura de la literatura como los ritmos, los géneros, las figuras literarias, entre otros, se alejan completamente del formalismo y nueva crítica, las cuales rechazan cualquier análisis por parte del espectador, apuntando sus análisis desde el interior de la obra hasta que Stalin lo suprime.

Eco encasilla dos tipos de textos:

Texto cerrado

- 1.- Lo guía hacia su propia idea.
- 2.- No tiene varias interpretaciones.
- 3.- Tiene un lector modelo específico, es didáctico.

Éste es para alguien específico, con una valoración semiótica, un análisis histórico y un prejuicio cultural.

Texto abierto:

1.- Deja de lado lo didáctico y pasa a lo estético.

2.- Deja al lector mayor iniciativa interpretativa.

_ Puede suceder que la competencia del lector Modelo no haya sido la adecuada.

Las dos son estrategias discursivas, que toman códigos predeterminados.

El uso libre de un texto tomado como estímulo imaginativo es distinto a la interpretación de un texto abierto, ya que la noción de interpretación supone una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector Modelo.

Ortega y Gasset.

Ortega, filósofo y ensayista español, exponente principal de la teoría del perspectivismo y de la razón vital e histórica, situado en el movimiento del Novecentismo.

Dentro de los varios ensayos que escribió, se encuentra el *ensayo sobre el teatro*, donde hace una relación actor-espectador, que clarifica una perspectiva de visión. Teniendo en cuenta el teatro como una manifestación integral, donde los factores principales son los actores, la escena en la que ejecutan y el público que presencia.

La función del cuadro es ostentar el cuadro, así como toda obra artística que utiliza la mirada en el cuadro, Gasset apunta a que “todo allí es de una existencia meramente virtual”, “una isla imaginaria, rodeada de realidad por todas partes”, el marco es el aislador, la función del marco que encierra el lienzo y el escenario que enmarca la obra.

A esto le aplica una dualidad de tres partes.

1.- Dualidad espacial:

Apunta a que el teatro tiene un espacio interior dividido, entre la sala, donde estarán los espectadores, el otro, el escenario, donde estarán los actores. El espacio teatral, cuerpo orgánico con dos órganos que funcionan con relación mutua, la sala y la escena.

2.- Dualidad humana:

La dualidad humana, es de quien está y donde está, el espectador en la sala, los actores en la escena. El público en sus asientos, sin hacer nada para ver, los actores en la escena, en el espacio vacío, activos.

3.-Dualidad funcional:

El ver y ser visto, los espectadores están en la sala para ver y los actores en la escena para ser vistos.

El teatro no como género literario, sino, de género visionario, se produce una contemplación, en un intento de ver el mundo como es, ya que el espectador observa en dos facetas, la primera es la búsqueda de la pura visión, para luego ver fluir la vida ante él. Su propósito como un intento de manifestar ideas, comentarios y teorías presentados con el carácter de peripecias y aventuras personales del autor.

Ortega pone énfasis en el aspecto visual –el ver y el ser visto en el teatro–; ya no se trata de captar la realidad, si no de evadirla, de divertirse, con la idea de esto, se es consiente de la irrealidad y así se puede captar su dominio.

Lo que vemos en el teatro es la fusión extraordinaria de lo real con lo irreal, es decir, del actor y su personaje, de las cosas, decoraciones y personas –actores–, a través de los cuales «transparecen» otras cosas, incluso llegando a que lo irreal haga desaparecer lo real e inmediato, entonces si el mundo real desaparece tras algo representado en su lugar, nos encontraremos con una metáfora.

Escenario y actor vienen a ser la «universal metáfora corporeizada», y el teatro, la metáfora (término griego *izxa* + *pepa* = llevar más allá) visible. En la metáfora chocan las dos realidades: el ser y el como ser; ambas se desmaterializan y de su destrucción resulta la irrealidad, el resultado es el predominio de ésta. El espectador recibe esa irrealidad, se hace partícipe de ella y así sale de sí mismo, de la vida habitual y real para entrar en el mundo de la farsa.

La realidad situada fuera del individuo, sólo puede captarse en su totalidad a través de las múltiples percepciones individuales. Entonces, pese a que hay un bosquejo de realidad, hay una manipulación de espacio, una comprensión de lo que se ve, deja en claro que lo que se plantea para ver, no es precisamente lo que el espectador observa, hay ciertos parámetros que se manejan, más bien el cuento de la atmósfera, no obstante en la contemplación está la discrepancia entre el mensaje y la recepción.

Shakespeare.



Shakespeare, uno de los dramaturgos más importantes de toda la historia, adorado por montones, citado en miles de obras, es un autor perfecto para una evaluación formativa del tema en cuestión.

Breve reseña de su vida.

Poeta, dramaturgo y actor inglés, nace en Stratford, es bautizado un 26 de Abril (calendario juliano) de 1564, varios historiadores apuntan que haya nacido 3 días antes de su bautizo, tercero de ocho hijos, su madre fue Mary Arden y su padre John Shakespeare, comerciante. John fue acusado de comercio ilegal de lana, se alude a su afinidad con la fe católica. A los 18 años contrae matrimonio con Anne Hathaway, también de Stratford., muere el 23 de Abril de 1616.

Contexto histórico de la época en Inglaterra.

Época Isabelina. Periodo de la historia inglesa reinado por la reina Isabel I (1558-1603)

Causó un desarrollo económico y cultural, a través del anglicanismo, total subordinación a la iglesia, el texto oficial de oración era “Book of common prayer”, haciendo traducir la biblia acorde de los principios anglicanos. El sistema de episcopalismo, preveía la formación de diócesis en el territorio estatal con un obispo a la cabeza con funciones de control político y religioso.

Su gran amenaza fue María Estuardo, reina de Escocia, la cuál fue ejecutada en la torre de Londres. Escocia perdía terreno.

Contexto histórico del 1600.

_ *Absolutismo*: el poder político del gobernante no puede estar sujeto a ninguna limitación institucional, fuera de la ley divina.

_ *Contrarreforma*: renueva la iglesia católica y evita el avance de las doctrinas protestantes.

_ *Renacimiento católico*: modifica el orden religioso, se vuelve a orígenes espirituales.

_ *Movimiento cultural*.

Arte barroco: realismo, colores ricos e intensos, fuertes luces y sombras. Privilegiaba los momentos más dramáticos, enfocado al climax.

Contexto histórico de Escocia.

La obra Macbeth, es construida sobre la historia de Escocia, influyente en la vida de Shakespeare.

Cambios económicos, institucionales, culturales, religiosos y legales acercaron a Escocia a Inglaterra y al Continente europeo, ya que monarcas escoceses eran descritos más como "Escoto-normandos" que gaélicos, prefiriendo la cultura francesa a la cultura nativa escocesa, no obstante, el afán del reino unidos por las tierras del este y el sur de Escocia, a través de guerras internas y su complicada situación económica, hacen que Jacobo VI de Escocia, una las coronas, convirtiéndose en Jacobo I de Inglaterra en 1603. Para 1707, Escocia transmitía sus poderes perdiendo total independencia.

Historia verídica de Macbeth.

Macbeth tuvo su reinado entre 1040 y 1057, estaba casado con su prima Gruoch, dama de cámara de Escocia y nieta de Kenneth II, por lo que podía reivindicar el trono de Escocia a la muerte de Malcom II, pero éste último modificó las reglas de sucesión al trono en beneficio de su propio nieto Duncan I, por lo cuál lo asesina en el curso de la batalla de Pitgaveny, cerca de Elgin, el 15 de Agosto de 1040 y no en su lecho como describe Shakespeare.

La muerte De Duncan I encuentra su fundamentación en dos elementos importantes:

_ Restablecer el orden sucesorio picto, instaurado por el fundador de la dinastía real escocesa, Kenneh I mac Alpin y modificado por el padre de Duncan I y Malcom II.

_Restablecer el orden interno de Escocia, perdido durante el reinado desordenado de Duncan.

Macbeth expió su asesinato con un peregrinaje a Roma.

Síntesis de la obra Macbeth de Shakespeare.

Macbeth, un general que aspiró a ser rey, tras el convencimiento de su esposa, se atreve a traicionar al rey Duncan, matándolo con una daga, estrategia que ideó con algunos cercanos al rey, ya que se asegurarían un bienestar posterior, sigue con los herederos del rey, pero Malcom logra escapar. Macbeth toma el mando en una controversial injusticia, hasta que Malcom, el fugitivo decide vengarse.

Influencias para hacer la obra Macbeth.

Las influencias culturales pesan mucho en las obras de Shakespeare, no sólo en el momento en que escribe, si no que también remonta años y obras pasadas.

“Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda” de Raphael Holinshed (1529-1580).

Fue una enorme compilación de materiales históricos, ilustrada con algunos grabados, que fue revisada, ampliada y puesta al día en 1587, pero sin ilustraciones. Esta segunda edición contenía algunos pasajes que resultaron ofensivos a la reina Isabel I, cuyo consejo ordenó suprimirlos; en 1723 se hizo una edición separada de esos pasajes, el área de Escocia fue utilizada por William Shakespeare a beneficio de Macbeth.

A la vez “Las crónicas”, fueron influencia de “Historia Gentis Scotorum” (historia de los escoceses), obra escrita en latín por el autor escocés Hector Boece, impresa por primera vez en París en 1527.

El fin de ésta obra fue totalmente estratégica, el fin era agradar a su mecena, el rey Jacobo V de Escocia, Boece había oscurecido deliberadamente la figura de Macbeth, con el fin de exaltar a un hipotético antepasado del rey, Bancuo. De esta obra extrajo todos los argumentos de sus obras históricas.

Claramente aquí hay un trabajo intertextual muy interesante, ya que el mayor elemento que Shakespeare toma, es la postura de Boece ante la historia, en cierto modo niega el principio básico de generar un aura en una obra nueva, de elementos innovadores, el alma de ésta, ya que no es una postura natural de experiencia de vida, sin embargo, el trabajo acabado de una obra reveladora, crea a Macbeth como un personaje único en su tipo, constantemente estudiado, incluso se ha llegado a plantear, que es un personaje que nunca ha sido representado tal cómo es, quizás por personas que saben la historia verídica del rey, pero va más allá de eso, va en que se torna incomprendido.

Independiente a las infinidad de características que le han dado en trabajos posteriores, Macbeth fue un personaje ambiguo desde su origen, tiene características cambiantes al transcurso de la novela, se alude a que su esposa era una arpía manipulador, entonces su conflicto existencial con principios morales, pero a la vez con la ambición que la esposa le impartía. A veces noble de corazón, luego inhumano en su trato con la gente que le ayudó en el asesinato, a una esposa que odiaba pero adoraba, un personaje en un frecuente conflicto mental, de posturas cambiantes, que luego sólo se vuelven remordimientos, reflejados en fantasmas, sin poder echar atrás sólo actúa, se le agregan símbolos para el entendimiento de su actuar, como la víbora, que es a lo que enfoca su esposa, las brujas que le entregan la predicción, etc. Elementos que van constituyendo al personaje. Sin hacer alusión directa con lo verídico de los lazos jerárquicos y todo aquel asunto importante que diera otros principios a la historia.

Aunque obviamente, si fuera un transcriptor de la verdad, en vez de una novela magistral, quizás se hubiese convertido en un documento histórico o hubiese negado el estilo shakesperiano.

La visión de un personaje también es influida en el modo que el lector lo recepciona, por varios factores, desde el receptor:

- _ El lector no tiene el bagaje cultural acerca de la historia.
- _ Las épocas en que se lee la novela son distintas.
- _ La experiencia de vida es distinta.
- _ Entre otros.

Para proseguir con el análisis es necesario ocupar algunas teorías planteadas desde la percepción del receptor, como un ente que a través de su posición termina de acabar una obra, o sea, que el receptor es parte de la lectura en una obra de arte.

Estética de Shakespeare.

Una de las actitudes más notables, son las múltiples obras de Shakespeare, la mayoría siempre trata de abordar una ambientación antigua, pero sobre todo de mantener “el encanto” de su escritura, sin embargo ninguno de los autores es Shakespeare, sea en el formato que sea y aunque se traten de alejar, de hacer una obra contraria, pero con el antecedente histórico, la historia en sí, pasa el efecto de que nos acordamos de Shakespeare como el gran progenitor, entonces inconscientemente si hay un lazo, sea o no premeditado por el autor, pero nunca va a haber un traspaso mayor del cincuenta por ciento, ya que la gran dificultad va en volver lo imaginario en concreto y pese a que siempre hay una guía, el escritor tiene ese dominio de lo que entiende el espectador, lo refleja en distintos grados, no obstante el lector, percibe desde su realidad y somos auto referentes, por lo que asimilamos lo que se nos hace cercano, es más, muchas veces nos insertamos en la historia y la seguimos desde nuestros sentidos y en el cine se nos ofrece un mundo explícito, donde yo veo caras, lugares, objetos que no son míos, de allí que en ese ámbito, no hay ni traspaso, ni adaptación, ni transplante, ni nada que equipare las cosas, el resto más concreto queda a observación sin tener una palabra acabada que englobe lo que es en algo objetivo, por ahora es un símil.

Shakespeare fue siempre un visionario, toma tópicos que vivimos hasta el día de hoy: La ambición, la impunidad, el libre albedrío, el vaticinio a deseos íntimos, incertidumbre a la sucesión de la corona, asesinatos, diferentes conceptos de hombría, maldad con cara de belleza y belleza con cara de maldad, conspiraciones, abuso de poder, la desconfianza, entre otros.

Previendo también el sentido del barroco, logra obras con total drama, enalteciendo a más no poder, el climax, convierte una historia verídica, en un drama que alcanza tal magnitudes, que la gente se influye para observar la historia desde su perspectiva, obras que quedaron en el tiempo y que ayudaron a influir a Shakespeare en Macbeth, no lograron tal fuerza. Algunos trataron de evidenciar que era un plagiaro, tras su muerte, atribuyendo a Francis Bacon, Christopher Marlowe (quien, como espía, habría fingido su propia muerte) entre otros, la realidad es que todas esas imaginaciones derivan del simple hecho de que los datos que se dispone sobre el autor son muy pocos, pero no es más que la imaginación, que da chance a las más retorcidas interpretaciones.

Éste aporta un valor universal, en el ámbito de las pasiones, las acciones desenfrenadas del humano por su amor de las cosas humanas, ya sea el amor puro, el amor por la grandeza, por el dinero, por el poderío, etc. Mostrando vulnerable a sus personajes.

Enaltece las características más cotidianas como la ambición, incluso especifica pensamientos maléficos, “Lady Macbeth recibe una carta de su esposo contándole todo y decide que será ella quien arrastre a Macbeth hacia el mal, para poder conseguir la corona.”, logra tornar la tragedia en un ambiente sombrío, pero sobre todo con lo psicológico, ya que no es un misterio lo que va a suceder, por el contrario cada paso se especifica, por ende hace que el lector sea un testigo de lo que va a suceder, se sigue la obra paso a paso, se sabe que cuando llegue el rey, éste será asesinado, el suspenso que logra, da al espectador una tensión placentera que juega con el realismo de la historia, con la relación de la bondad y la maldad.

El placer, en lo sublime, es provocado por la percepción de ese peligro que conlleva a la destrucción de sí mismo. Peligro que es terror y dolor, a la vez placentero, por cumplir el objetivo, es la tranca que le logra instalar a Macbeth, la dualidad entre el placer y la menesterosidad.

Deja de lado a los personajes traspasados por el destino, aquellos golpeados por la noción divina, para dar chance al libre albedrío de sus propias pasiones encarnadas en sus personajes, claramente juega con las creencias, hace que sus personajes indaguen en sus misterios, en mensajes premonitorios, que son cómplices de los sucesos. Deja de lado toda la influencia canónica de la iglesia, con hechos totalmente desapegados a muchas de las obras que se venían propagando.

Lo sobrenatural tiene importancia en la tragedia de Macbeth porque es en los vaticinios de las brujas en lo que se basa Lady Macbeth para incitar a su esposo a cometer los crímenes. Siempre enfocado a la atmósfera que crea lo sobrenatural, más que exponerlo como tópico importante de enfocarnos la trascendencia de éste como propuesta, lo incluye como parte del drama.

Por lo que no es un autor que se deje influenciar por los sucesos que ocurrieron a su alrededor, en el sentido de guiar sus trabajos con los tópicos de ese entonces, como la iglesia con el sistema de episcopalismo, al contrario, extiende su bagaje cultural y fue capaz de ver más allá, tomando un estilo muy particular, que ha repercutido hasta el día de hoy, utilizando temas frecuentes al pasar los años, incorporando esas influencias de su época pero como pinceladas, como datos anexos en sus obras, dejando los tópicos fuertes en éstos temas universales, por ende logra llegar a cualquier tipo de receptor, es más supo trabajar muy bien, con la atención del lector, al guiarlo por dramas que van tomando más fuerza al pasar las hojas.

Análisis del espacio de “Macbeth”.

Lugar en que se basa la historia:

Escocia, menos el fin del acto cuarto que tiene lugar en Inglaterra.

Forres: un campo y un salón en el palacio.

Inglaterra (no sale lugar específico): un salón en el palacio.

Dunsinane: Un campo, un castillo y un bosque.

Espacio creado por el autor: la atmósfera que logra.

Una atmósfera iracunda que gobierna el drama desde los primeros versos hasta el cumplimiento de la profecía. En este drama, domina la noche, con las frecuentes invocaciones a las tinieblas y la evocación de las torpes criaturas furtivas y rapaces de la oscuridad, es una atmósfera sofocante de pavor y de duda.

Es una historia fría, que nos hace sentir ese helado desde sus personajes, hasta sus ambientes, los diálogos son precisos y nos tornan inmediatamente en un mundo dramático, caótico, desordenado y sombrío, eh aquí un diálogo de las brujas, ubicado en el principio de la obra, para que el espectador entre con ese clima desde el comienzo.

“BRUJA 1.

¿Cuándo volvemos a vemos?

¿Bajo lluvia, rayo y trueno?

BRUJA 2.

Cuando acaben brega y bronca
y haya derrota y victoria.

BRUJA 3.

Antes de que el sol se ponga.

BRUJA I.

¿En qué lugar?

BRUJA 2.

En el yermo. “

Entonces como lector, la primera información que recibimos, es que existen criaturas con poder sobrenatural, de predecir el futuro, éstas hablan de clima caótico, en que nos inserta que la historia será dramática desde la derrota y la victoria, o sea evocando a la guerra y en el tiempo oscuro, que nos predice de una eterna oscuridad, “antes de que el sol se ponga”, ya nos torna en el ambiente sombrío en que los personajes se insertan. Nos incluye la lluvia, que es algo que empapa, que inunda todo y a todos, por ende deja escrito, que lo que ocurrirá atañerá a todos, todos sabemos que el momento de la lluvia es desastroso, suele destruir cosas, acarrear enfermedades, entre otros y a esto le suma los truenos.

Con una simple descripción, dentro de un diálogo ya nos mete en el ambiente que quiere generar, utiliza las palabras precisas, para hacernos sentir su drama, para poder sentir como los personajes, nos involucra y nos incita a seguir leyendo.

Además que la mente del ser humano es muy susceptible a lo que perturba, entonces si al lector le anteceden que ocurrirá una tragedia y nos anticipa un panorama fúnebre, éste quiere saber lo que ocurre, juega con el misterio de algo, pero con pistas de que es algo grande, la mayoría de las personas es chismosa y si se le adelanta algún hito, suelen quedar con la incertidumbre que les hará leer el resto de la obra, sobre todo si más adelante se vuelve cada vez más interesante, ya que se agregan hitos constantemente, como el planear un homicidio. Es como en los titulares, se eligen con mucho cuidado las palabras que se utilizan, por que éstas en grande, son las que llamarán la atención de la gente.

Análisis del tiempo real y psicológico.

Los sucesos narrados transcurren a mediados del siglo XI (entre 1040 y 1057).

La acción se desenvuelve quizás en varios años, pero toda consideración de tiempo se aminora ante el espectáculo, cuyo ritmo está medido sobre el horror y el tormento.

El tratamiento del tiempo es muy sutil, ya que no se enardece el tiempo verídico de la historia, este pasa a segundo plano, por otro lado estaría la lectura en tiempo real, que es lo que se demoraría en leer la obra, que son 100 páginas apróx. Que están disponibles hoy en día, sin contar el capítulo V, que ha sido extraído, por “la falta de drama y contenidos sin relevancia para la historia”. Hay muchas versiones, incluso de bolsillo, asique considerando en tiempo dedicado a lectura, un día como rango para leer tranquilamente la obra.

Pero el tiempo psicológico que se percibe dentro de la historia es distinto. Es un tiempo rápido, ya que los hechos ocurren uno tras otros, no dejando chance a intervalos de pasividad, la lectura se causa más rápida, a medida, que a uno se le hace más atractiva la historia. Aparte de hacer atractiva la historia, por las sucesiones de hechos, también se involucra mucho en la forma en que éste está escrito, de partida el diálogo le da más dinamismo y nos hace compenetrarnos con los personajes, la distribución de líneas, hace que sea menos cansador visualmente, la constante alternación de los personajes, también da dinamismo y algunos lenguajes técnicos como seleccionar un vocabulario adecuado para referirse al tiempo.

Hay una serie de términos que se trabajan para dar éste sentido de rapidez y de dinamismo en el drama, éstos aparecen a lo largo de la obra y que a veces se emplean como sinónimos, pero hay ciertas variaciones entre ellos, aunque a veces muy sutiles, es el caso de:

Destino: fuerza desconocida de la que se cree que actúa de forma inevitable sobre las personas y los acontecimientos.

Fortuna: Suerte favorable o desfavorable.

Azar: Casualidad. Que no tiene orden, ni planeamiento.

La confusión consiste en el destino, la fortuna y el azar, en la tragedia de Macbeth, tienen un aspecto común: en todas puede cambiarse el estado de las cosas o el rumbo que han tomado por medio de la voluntad o el libre albedrío.

Por ejemplo, en el primer acto de la primera escena, Macbeth desdeña a la fortuna armado sólo de valor.

“Suceda lo que suceda, el tiempo y la hora seguirán su marcha, incluso a despecho del día más borrascoso” (Acto III, Escena I)

Es aquí donde se muestra que lo único inalterable, que no está sujeto al secreto designio de alguna fuerza maligna sobrenatural o a la voluble voluntad del hombre, es el tiempo, que sigue su paso inalterable, inexorable y monótono.

Sin embargo, el tiempo se hace muy presente a los resultados de las cosas, ya que los personajes principales están involucrados vitalmente con el paso del tiempo y su significado.

Macbeth genera una carrera contra el tiempo, la connotación de duración y de existencia continuada, contenida en sus diálogos, con el efecto de profunda ironía trágica, con su propia vida, cuanto tiempo espero para sus logros, cuanto ansió el trono y luego en él, cuanto espero su permanencia en ese estado.

Invoca el tiempo, a que llegue rápido su momento de gloria, lo personifica, al estar por fin como rey de Escocia, trata de engañarlo, con evasiones que perduren su estadía en el trono, lo reta, al querer enfrentar a Malcom y finalmente lo encuentra desprovisto de significado, con su desinterés de la vida.

Psicología de los personajes.

Macbeth:

Un personaje que se observa al borde de la locura y la esquizofrenia. Esas condiciones anormales son la consecuencia de hechos dramáticos. En el carácter de Macbeth, hay un cambio gradual, pasando de ser un hombre bueno, noble, a ser un tirano cruel y despiadado, traicionado por sus amigos y los que habían sido fieles a él. Todas las condiciones mentales y psíquicas que mostró Macbeth a lo largo de la obra fueron consecuencia, en primer lugar, del vaticinio de las tres Brujas. A partir de eso, y del posterior asesinato del Rey Duncan, incitado por la mujer de Macbeth, Lady Macbeth, su estado anímico cambia profundamente. Duncan confiaba mucho en Macbeth, por lo que muy poco después de asesinarlo, Macbeth comienza a sentir remordimientos. Esto le sucede nuevamente luego de morir Banquo, su mejor amigo, al que había mandado a matar (junto con su hijo). A pesar de sentir remordimientos, Macbeth, cada vez que comete un acto así, se endurece más, perdiendo completamente su sensibilidad al terminar la obra. El sufre una transformación a nivel mental, lo que lo lleva a colapsar su estabilidad emocional, pero en vez de que lo sobrepase, éste insensibiliza su estado anímico, haciendo caso omiso a sus remordimientos. Él a medida que pasa la historia, va perdiendo su humanidad.

Éste sufre un conflicto interno y otro externo:

El conflicto interno

Se basa en los problemas éticos y morales, se refleja en los monólogos, con los remordimientos por los crímenes cometidos, por las conversaciones con la esposa, y con las alucinaciones, por ejemplo, la escena en la que alucinó con ver a Banquo ocupando un lugar en la mesa del banquete.

El conflicto externo

Está relacionado con el orden público, político, por las sospechas que recaen sobre él a lo largo de la obra, por deseos de venganza en su contra (Fleance, hijo de Banquo), por el ataque que sufre al finalizar la obra, por la pérdida de sus amigos y de todos aquellos que en algún momento habían sido fieles a él.

Lady Macbeth:

Lady Macbeth, al comenzar la obra, era fría, calculadora y perversa, la que incitaba a Macbeth a cometer los crímenes y la que lograba hacer desaparecer sus remordimientos, mientras que al final, termina siendo una mujer destruida por la culpa que siente, reflejado eso en su sonambulismo (cree que sus manos continúan teñidas de sangre) y el deseo de frenar a su esposo en los actos que está cometiendo. Su muerte se debe al suicidio. A diferencia de esto, Macbeth, que comienza como un hombre bueno, propenso a realizar acciones humanas y no crueles, arrepintiéndose de cada crimen que comete, teniendo remordimientos, muere en la batalla, intentando terminar aquello que había empezado.

En conclusión, Macbeth es consciente de los actos que realiza y puede decirse que padece de locura por momentos, al sufrir alucinaciones y delirios. Lady Macbeth no padece de locura en el verdadero sentido de la palabra, aunque el cambio gradual de perversa a sentirse culpable, tener remordimientos y luego su suicidio, podría indicar que la esposa de Macbeth comienza a sufrir una perturbación de la mente en la última parte de la obra. A lo largo de la obra sufren cambios psicológicos graduales. Son personajes que están en contra todo el tiempo, Macbeth parte con remordimientos, lady Macbeth, parte con la maldad de acción, de corazón frío, esto le pasa la cuenta y su conciencia la vuelve intranquila hasta la muerte, en cambio Macbeth entra en el cuento de la insensibilidad, hasta volverse un rey cruel e insensato, con cero importancia sobre lo emocional, un trueque emocional de ambos, de principio a fin, el intercambio de roles: el débil acaba siendo el fuerte y viceversa.

Intervienen elementos como la imaginación y la maldad, mezcladas en los pensamientos del protagonista y confundidos con las pulsiones sexuales reprimidas entre él y su esposa, hay que tener en cuenta que el cambio en que Macbeth se convirtiera en asesino y que Lady Macbeth, fuera una manipuladora sin corazón, en una mujer arrepentida, es que la pareja nunca tuvo hijos, que simbolizan el cable a tierra de los matrimonios, por lo que sus acciones no tenían más lazos que para ellos como pareja, aunque la preocupación del uno con el otro queda nula y no es más que un actuar por el trastorno del poder.

Los arquetipos de los personajes principales.

Un arquetipo es un modelo o ejemplo de ideas o conocimiento del cual se derivan otros tantos para modelar los pensamientos y actitudes propias de cada individuo, de cada conjunto, de cada sociedad, incluso de cada sistema.

La ambición.

Como arquetipo general para toda la historia, ya que es el que más pesa.

En el personaje de Macbeth tiene muy presente el sentimiento de la ambición, pero cabe señalar, que la siente hasta que las brujas le muestran sus profecías, cuando le dicen que llegará a ser Rey de Escocia y por su afán de tener ese poder, sin importarle la buena amistad que tenía con el Rey, lo mata sin ningún remordimiento. También al oír de las profecías de las brujas, acerca de que los hijos de Banquo que llegarían a ser reyes, también mata a Banquo, pero no puede deshacerse de su hijo.

En lady Macbeth pasa lo mismo, ambos tienen distintas acciones, en distintas posiciones. Ella transgrede la barrera del mal pero después de su plan de magnicidio, el peso de sus actos, no puede asumir su maldad hasta las últimas consecuencias y es perseguida por la culpa, que la lleva a un suicidio.

Por otro lado el gran arquetipo ausente en la película, por lo tanto influyente en las acciones de Lady Macbeth, es el de:

La madre.

Aquella que cría, que crea lazos con sus hijos, que dependen totalmente de ella. La que mantiene el orden en la familia, unifica el hogar, conlleva muchos aspectos fuertes, hacia la figura femenina y su rol en la sociedad. De todo lo que carece Lady Macbeth, ésta no tiene vínculos afectivos que cuide con sus actos, no trata de mantener un hogar, en ningún momento se manifiesta de manera femenina. Ésta se presta como un ente manipulador, manejando a su cómplice directo y más evidente, su esposo, pese a que discuten mucho, es una relación de dependencia, entre compañeros y no como un matrimonio, por ende también pasa a llevar el arquetipo de esposa, de la fiel compañera de su amante, bajo las leyes del amor.

La reina.

Pues es la consorte del rey que ella misma promueve para realizarse a través de él. Por eso lo incita a cometer los actos más impensados, para lograr sus metas, para tener el poder que siempre aspiró, sea negativo o positivo para los demás, su objetivo es el mando.

Éste tópico es importante, ya que la obra se crea en la época Isabelina, o sea Inglaterra dominado por una mujer, donde el rol de la mujer empieza a cambiar, sus visiones sobre ella se expanden y no siempre con un buen ojo crítico, es claro que el trato de dominación de Lady Macbeth sea escrito como el rol de un arpía, mientras en el mundo real ocurre el de una soberana, pero deja en evidencia que las mujeres cada vez van tomando más posición, sobre todo en el sentido del mando

Alfred Jarry.

Nació en Laval, Paris, 8 de Septiembre de 1873, hijo de Anselme Jarry, un acomodado negociante de telas y Caroline Quernest. Obtuvo pronto el éxito literario con sus poemas en verso y su prosa original. A los veinte años publicó su primera obra. Poco después murió su madre y a los dos años, su padre, quien le dejó una cuantiosa herencia, lo cual, sumado al éxito temprano de sus obras, le permitió llevar una existencia despreocupada durante buena parte de su vida. Muere en París el día 1 de Noviembre de 1907 de una meningitis tuberculosa, en el Hospital de la Caridad, a los treinta y cuatro años. Fue enterrado en el cementerio parisino de Bagneux.

Jarry tuvo un éxito literario cuando era muy joven, apenas tenía 15 años y había escrito *Ubú Rey*. Provocó escándalos teatrales, obras provocadoras y caóticas, en donde siempre se caracterizó por su originalidad, ya que su concepción de lo normal y lo contradictorio es tan explícito que siempre trata de idear una nueva manera que no esté ni en lo típico, ni al margen, se preocupa de que la obra no sea de rutina, con la finalidad de llamar “al montón”, pero a la vez demasiado compleja, para que el público atienda la historia y no se base en que van a ver algo inteligente para vanagloriarse de ser inteligentes, aun cuando solo entienden una parte.

En la decoración y actores también debe haber un consenso, la ambientación no tiene que ser ni natural, ni artificial, por ejemplo, aprovechando los accidentes útiles, un tipo que no sepa pintar, dejará un decorado abstracto o un cambio de locación a través de un cartel, los personajes usarán máscara, para evitar las penas y alegrías en los rasgos del actor y dar carácter principal al personaje del avaro, el indeciso, así sucesivamente va controlando hasta el más mínimo detalle, que uno se imagina en el texto, especificado para la puesta en escena, pero lo más importante es que la construcción de personaje es tan acabada, que aunque sabemos que se basa en Shakespeare, nos olvidamos al contemplar un tono en todo distinto.

Explica que *el dramaturgo como todo artista busca la verdad, pero ésta no es única*, por eso siempre se intenta descubrir o crear novedosos instantes, de lo contrario es cuando se vuelve a lo antiguo.

Jarry también involucra sus puntos de vista novedosos en postulados. Éste es fundador de la patafísica:

Ciencia que estudia las leyes que rigen las excepciones y explican el universo suplementario a este, por el lado etimológico, significa “aquello que se encuentra alrededor de lo que está después de la física”, lo que relaciona directo en su forma de hacer teatro y en cómo escribe.

El apunta en que lo normal sería seguir los mismos patrones de una historia, de un personaje en el que se basa, o sea, recrear lo más fiel posible a Macbeth y lo contrario sería ir en oposición directa, la excepción, una mujer o un Macbeth con características contrarias, si es cobarde, un personaje de honor, si es débil, será fuerte, pero el apuesta a la excepción de la excepción, hacia lo que no es visto, por eso pone a un representante de Macbeth joven, un chiquillo delgado de pelo largo, que no se asemeja en nada, por lo físico y así sucesivamente con sus decisiones de decoración, diálogo, etc.

“Dios es el punto tangente de cero y el infinito” (Jarry), los elementos están, depende de uno cómo los piense y utilice, saber utilizar aquello que está creado, volcarlo a uno mismo, con identidad y siempre cómo un producto nuevo, sin que se vuelva una mala replica.

Además cómo explica, es importante destacar que a través de todos éstos años (desde 1606), Macbeth es una figura de la cuál muchos apuntan que todavía no lo entienden y no por lo que hace, sino por su construcción, un personaje incomprendido en estructura.

En el universo de Alfred_Jarry todo es anormalidad, donde la regla es la excepción de la excepción, lo extraordinario eso explica y justifica la existencia de la anormalidad.

Todo Ubú.

“Todo Ubú” de Alfred Jarry (1.980) es una obra de teatro escrita de estilo comedia satírica sobre Macbeth. Estrenada el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de L'Oeuvre, París, con un gran escándalo. Su estreno se interrumpió varias veces por los abucheos de los ofendidos y los vítores de los vanguardistas. En su momento sólo se representó dos veces.

Sinópsis

Ubú, un capitán de ejército polaco, ex Rey de Aragón y gran doctor en Patafísica, instigado por su mujer, decide derrocar al Rey de Polonia Venceslao, con la ayuda del Capitán Bordura y su ejército, instalando una terrible tiranía.

Pelelao, hijo del antiguo rey, logra escapar de la matanza de su familia, acudiendo al apoyo del rey de Rusia, quien le concede el control de un ejército para poder recuperar su corona. Mientras, Ubú rey sube los impuestos a cifras inconcebibles, castigando a pequeños y grandes comerciantes, haciendo constante uso corrupto de su poder. Una vez que el príncipe Pelelao llega con su ejército, Ubú deja a Polonia en las manos de su mujer y parte a la guerra, donde es derrotado. Perseguido luego del desastre, se encuentra por azar con su esposa, juntos escapan de Polonia en barco, gracias a la ayuda de alguno de sus fieles.

Una de las representaciones más originales sobre un hombre al que Jarry lo identifica como “lo más grotesco que puede haber en el mundo y humanamente innoble del poder político y de el gobierno”.

Estética de Ubú Rey.

La estructura lingüística es la redimensión patafísica del lenguaje hay que hacerla desde el caos, es decir en un orden desordenado. A partir de esta explicación se comprende porque es difícil distinguir en los parlamentos de UBU Rey, dónde termina el lenguaje-verdad y dónde empieza el lenguaje-mentira. Es el uso de la lengua como elemento de dominación”.

Por ejemplo, la primera palabra de la obra, es ¡Mierdra!, una invención del autor que no requiere traducción, un grito que rompe con la pulcritud habitual de los personajes del realismo, a su vez, con el realismo mismo. Ridiculiza, en cierto modo, al eterno Macbeth, a la vez que retrata a una burguesía europea que no para de crecer y expandirse por el mundo. Queda inaugurado un teatro grotesco, absurdo, que se popularizará hasta al menos cinco décadas más tarde.

El tono de comedia lo dan los personajes, porque la obra es un drama casi shakespeariano (*Ubú Rey* podríamos decir que es hijo natural de *Macbeth*), de hecho, la dedicatoria que reza: "Así pues, el Padre Ubú meneó la pera, por lo que entonces los ingleses le llamaron Shakespeare, y habéis de él, bajo ese nombre, muchas tragedias por escrito", contiene no sólo la referencia directa, sino el juego de palabras con el apellido del poeta de Stratford, y lo convierte en padre de la obra, las situaciones que se dan en la obra son dramáticas, sólo los personajes o su encarnación las vuelven grotescas.

A continuación, formas de hacer teatro, de Jarry sobre Ubú Rey. (Fragmentos de cartas de Jarry a Aurelien Lugne-Poe)

- 1.- Máscara para el personaje principal.
- 2.- Una cabeza de caballo de cartón que Ubú colgaría en el cuello.
- 3.- Un fondo liso, suprimiendo las subidas y bajadas de telón durante el acto único. Un personaje correctamente vestido vendría con un cartel indicador del lugar de la acción.
- 4.- Supresión de las multitudes, que son con frecuencia perjudiciales para la peripecia y dificultan su comprensión. Un único soldado, cuando Ubú dice “Eue tropel de gente, que confusión...”
- 5.- Adopción de voz especial para el personaje principal.

6.- Vestuario de tan poco sabor local o cronológico como sea posible (lo que da mejor la idea de lo eterno), preferentemente moderno, pues la sátira es moderna, para que el drama parezca más miserable y horrible.

Con este tipo de decisiones, Jarry logra su sello, se distancia de su influencia, para marcar su propio estilo, de paso revoluciona lo que es teatro y hace que el público tenga otra perspectiva de las tablas, pero sobre todo trata de hacer pensar distinto al espectador, ya que siempre tuvo muy presente que las personas iban al teatro, para hacer prueba de su inteligencia, para jactarse de lo integral que pueden ser, no obstante, el relata las formas de cómo el teatro se ajustaba para que estos pudieran entender, un molde universal, pero al plantear otro esquema, cambiaría la visión, lo que no tiene relación con el peso de la obra, en el conocimiento, ya que no haría una obra tan sencilla, para que fuera a prueba de tontos, pero tampoco tan compleja, para que sólo la minoría entendiera, entonces en tema de complejidad, trataba de que fuera mediana, es por esto que entre medio de su libro "Todo Ubú", escribe un ensayo que se llama "De la inutilidad del teatro en el teatro", refiriéndose a las formas que se adoptan para la visión del espectador.

Análisis del espacio y tiempo de Ubú Rey.

La alianza del tiempo y el espacio constituye lo que Mijail Bajtín, para el caso de la novela, define como “*cronotopo*”, unidad que conforma un todo inteligible y concreto. Aplicado al teatro y específicamente al trabajo del actor, veremos que el cuerpo no solamente está en el espacio, sino que también está hecho de “ese” espacio, es decir de “ese” tiempo. Este espacio-tiempo es concreto (materialidad teatral y tiempo de la representación) y a su vez abstracto (lugar ficticio y temporalidad imaginaria). La acción dramática, por lo tanto, es también física como imaginaria.

Esto se sitúa en la intersección del mundo concreto del escenario (materialidad teatral) con la ficción imaginada de un mundo dramático posible. Entre ese mundo concreto y posible se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del espectáculo. En otras palabras, el tiempo se manifiesta de manera visible en el espacio: la acción se concreta en un lugar y un momento dados, el espacio se sitúa donde la acción tiene lugar, ésta se efectúa con una determinada duración. Si consideramos cada elemento aparte, cada uno de ellos produciría un arte que no es el del teatro: sin espacio, el tiempo sería pura duración, como en la música; sin tiempo, el espacio sería el de la pintura, la escultura o la arquitectura. Pero sin tiempo y sin espacio, la acción no podría desarrollarse.

Aparte de la experiencia espacial del actor como del espectador, se puede dividir en el espacio objetivo exterior (el lugar teatral, el espacio escénico, el espacio-hito), el espacio gestual y el espacio dramático, lo que se ha dicho para el espacio teatral vale también para el tiempo teatral. Es decir, existen dos tipos de experiencia temporal: una objetiva, cuantitativa y exterior, otra, subjetiva, cualitativa e interior.

El tiempo objetivo exterior, en el teatro es el de la duración del espectáculo y el tiempo controlado de la puesta en escena. Es un tiempo que se repite de una función a otra gracias a una partitura muy precisa y poco modificable, también de la armazón dramática. Se obtiene, el ritmo de la puesta en escena y del espectáculo.

Jarry dice que no debe durar más de tres cuartos de hora de representación.

El tiempo subjetivo interior es el propio de cada individuo, en el caso del teatro el propio de cada espectador. Esta impresión de duración no es solo individual sino también cultural, está ligada a los hábitos y expectativas del público.

Jarry apunta “Ninguna parte está en todas, en primer lugar en el país donde nos encontramos, motivo por el cual Ubú habla francés.

El lenguaje de Ubú es muy particular, el hecho de que distintos personajes hablen diferentes idiomas y que Ubú aparte de francés, tenga palabras inventadas, hace que el espectador dedique un tiempo a la asimilación de lenguajes, pero el tiempo de transición casi nulo, ya que la escenografía es lisa, espaciado deriva de los trajes, los discursos, en fin, de la lógica de la situación, pese a que la obra sea una sátira, hace que el espectador ahorre tiempo psicológico en la ambientación, por lo que gastará más tiempo de atención en un principio, en la comprensión de la estructura de los personajes y del estilo en sí de la obra, para luego disfrutar de una historia envolvente, lo que hará pasar el tiempo más rápido.

Acá el tiempo no se puede cuantificar o medir científicamente, a lo que se puede aspirar es a “sentir” su influjo, las variaciones de su flujo, los cambios de velocidad y las pausas. Se fija a través de el caudal de voz del actor, los desplazamientos, etc.

El tiempo dramático, el tiempo escénico son el tiempo representado (el de los acontecimientos que se “relatan”) y el tiempo de la representación. El espectador, por su parte, llega pronto al momento en que ambas comienzan a compenetrarse y a reforzar mutuamente su credibilidad. Con todo, la temporalidad escénica permanece como elemento de referencia común para actores y espectadores, el cual atrae como un imán a todo lo demás inclusive al tiempo dramático de la fábula, pues allí se concretan físicamente todas las acciones dramáticas que acontecen en el escenario. Se condensa el tiempo mensurable o espacial, con la variación subjetiva de un tiempo moldeable. Este *tempo-ritmo* marca la línea continua de la acción-representación y las sutilezas imprevisibles del subtexto con sus pausas y silencios.

Psicología de los personajes.

En el **Padre Ubú** se reúnen todos los vicios del poder: la avaricia, la tiranía, la ambición, el crimen, el ser desagradecido, el egoísmo, el autoritarismo, la vulgaridad, la incultura y la cobardía.

Ubú Rey dirigiendo una batalla:

«Venga, señores: Adoptemos las medidas oportunas para la batalla. Permaneceremos sobre esta colina y no cometeremos la torpeza de bajar al llano. Yo me mantendré en el centro, como una ciudadela viviente y los demás gravitaréis a mí alrededor. Os recomiendo que carguéis los fusiles con tantas balas como quepan en el cañón. Considerad que ocho balas pueden matar a ocho rusos, los mismos que dejarán de importunarme. Colocaremos a los infantes de a pie en la falda de la colina, para que reciban a los rusos y los maten un poco. La caballería detrás, para arrojar en medio de la confusión. Y la artillería, alrededor del molino de viento aquí presente y sin dejar de disparar sobre el montón.

En cuanto a nos, nos mantendremos dentro del molino y dispararemos con la pistola de phinanzas a través de la ventana.»

Un claro ejemplo de la cobardía de un tipo psicológicamente inestable en un principio, para terminar mandando ávidamente a sus soldados, sin ningún remordimiento, sobre la muerte.

Padre Ubú y su esposa, **Madre Ubú**, son dos personajes grotescos, ávidos de poder y de las cosas que este proporciona, que organizan una auténtica carnicería para derrocar la legalidad vigente e imponer un nuevo reinado a su imagen y semejanza. Aliados a dios y al diablo, exterminan todo lo que se interpone en su camino.

Todo lo que nuestra conciencia oculta, lo ética y moralmente incorrecto en la sociedad es sobre pasado por una mente intranquila de poder, que en un principio lucha con los cánones establecidos por la sociedad, para ceder ante sus placeres vistosos.

Ubú Rey, deja en desvelo la sublimación de la tiranía y ambición sin límites, en un personaje cruel y cobarde. Con esto el personaje de Ubú, caricaturesco y ostentoso en todas sus dimensiones físicas, deja al descubierto un espiral en su panza (símbolo de su absoluto egocentrismo).

Los arquetipos de los personajes principales.

Padre Ubú es el arquetipo de la brutalidad y el feroz absurdo del mundo contemporáneo, quizás por eso mismo sus obras continúan esparciendo incomodidades que una y otra vez se piensan insalvables, incluso hasta irreversibles.

Crea una figura mítica representativa del dictador o del autócrata, ya que aunque hay más de cien años desde su creación, la figura del Padre Ubú tiene tan buena salud y se adapta incesante en todo el mundo, que la trasposición de cualquier político o tirano que muestra dejes autoritarios o de ambición, encuentra su molde en la figura de este personaje universal.

La farsa de Ubú propone la figura y los hechos de un tipo grotesco, peligroso que llega a sensibilizar nuestras conciencias, ya que se ha convertido en el arquetipo del poder absurdo y cruel. La pieza es un monumento de humor negro, es la farsa del absurdo, la dramatización de un universo privado de todos nuestros valores, privado de la distinción entre lo feo y lo bello, entre el bien y el mal, la justicia y la tiranía, la vida y la muerte.

Es la falta de lógica humana. Se convierte tanto el símbolo de la codicia, la ignorancia y la arbitrariedad, que el término “ubuesco” es generalmente admitido como sinónimo de absurdo, aberrante y ridículo.

Roman Polanski



Director de cine, guionista y actor polaco nacido en Francia (Paris, 18 de Agosto de 1933).

De padres judíos no practicantes, experimentó en carne propia los males de la Segunda Guerra Mundial ya que poco antes de dar comienzo el conflicto, se mudó con sus padres de París a Cracovia (Polonia), creyendo que allí estarían más seguros. El instalarse en Polonia se convirtió en la primera, de muchas, desgracias de su vida. Durante la guerra perdió a su madre, católica, pero "clasificada racialmente" como judía por parte de padre, en los campos de concentración. Su padre también estuvo recluido dos años en un campo de concentración. Con apenas diez años, el joven Polanski es albergado clandestinamente por varias familias de Cracovia, desde donde puede observar todo **el terror de la guerra**. Al terminar el conflicto bélico trabajará para sus tíos e ingresará en la Academia de Bellas Artes, de donde será expulsado pero obtendrá una magnífica sensibilidad pictórica. Ingresará en 1953 en la Academia de Cine de Lodz. En 1957, una vez terminados sus estudios, viajará a Cannes para promocionar su cortometraje *Dos hombres y un armario*, decidiéndose definitivamente a huir de Polonia. En 1960 conocerá a Gérard Brach, que se convertirá en su co-guionista habitual hasta hoy.

En fin, Polanski se convierte en una celebridad e inmediatamente comienza a rodar *El baile de los vampiros*, una mezcla de comedia y terror con un notable aire “pop” que consideramos desfasado para el ojo crítico de hoy. No obstante, le aportará a Polanski dos hechos fundamentales en su carrera: notoriedad en los EEUU y el matrimonio con la actriz Sharon Tate. Filmará entonces en Hollywood *La Semilla del Diablo*, considerada por muchos como su mejor película. Un año después, el 9 de Agosto de 1969, Sharon Tate, embarazada de Polanski, será brutalmente asesinada y mutilada por la banda de Charles Manson. Desde ahí que ha tenido un bagaje enorme cinematográfico, con películas rodadas en distintos países, como Francia, España, Estados Unidos, etc. (Se anexará su filmografía y biografía).

Estética de Roman Polanski en Macbeth.

Polanski torna a Macbeth en un tono violento, nihilista y visceral, muy parecido a lo que hacía Shakespeare en sus obras.

Filmada en Escocia con música y fotografía desbordantes, Polanski y Kenneth Tynan han adaptado una versión incomparable donde el fluir de la narrativa se carga de tensión en los detalles, haciendo eco de una reconstrucción de época. El argumento se muestra fiel al original, citándole literalmente en algunos diálogos. La pasión de Polanski por la verdad de lo horrendo, es por el dolor de la tragedia del clan Manson ocurrida dos años antes, lo hace crear escenas emblemáticas, que antes cabían sólo en la imaginación, como la daga-guía que se materializa con el pensar de Macbeth, donde lo incita a tomarla. La oscuridad está presente realmente en los pensamientos y actos sangrientos de sus personajes.

Utiliza el agua como preludio de la muerte y aparte de los símbolos, maneja muy bien los sentidos del espectador, la cámara juega un rol fundamental, en muchas partes es subjetiva y nos muestra lo que pasa por los ojos de los personajes, haciéndonos sentir su dolor, entre otras cosas, por ejemplo, al final una secuencia surrealista, la imagen se ralentiza y observamos la alegría de las tropas de Malcolm a través de los ojos de Macbeth, que ha sido ya decapitado.

Pero Polanski, agrega su pequeño epílogo al cierre del film sugiriendo que la violencia y la ambición no terminarán con la caída de Macbeth. Existe un profundo pesimismo hacia la naturaleza humana en las películas del director, donde la mayoría concluyen de forma trágica. En muchas de sus películas, cuando todo parece haberse solucionado, se nos dan indicios de que el mal seguirá prolongándose.

“La tragedia de Macbeth”, logró ser una cinta que plasma con terrible nitidez las experiencias de Polanski, imágenes fuertes y sangrientas, que nos hablan de las torturas que pasa un alma de un artista que todavía se encontraba atormentado, el evento estaba más que fresco en su cerebro, la cinta encierra mucha malicia y su contenido no es, evidentemente lo único que colabora a esa aura.

Análisis espacio-temporal.

Se juega mucho con las locaciones falsas y verdadera, en la naturaleza, en los exteriores, se puede observar el detalle y se muestra amplia en planos generales, pero en las locaciones del castillo u otros interiores, la luz es más oscura, por lo que los detalles se pierden en un decorado que se denota falso, a esto se le suman planos más cerrados, en los que en varios se difumina atrás para perder detalle de la profundidad, por lo que la locación va más como ambientación, que como elemento narrativo, por lo mismo, en los que se pueda denotar falsedad, se hace lo posible por no mostrar tanto, en luz y forma.

Lo que es el tiempo se enfoca netamente en lo psicológico, ya que se juega con la persecución fantasmal de la sicosis, el haber cometido los asesinatos cobardes, hace que la trama funcione como bomba de tiempo, con distintos finales para los protagonistas, pero en la que ambos se ven pillados, es una carrera contra el tiempo que se dilata en la agonía de la traición y la disimulada durabilidad del reinado.

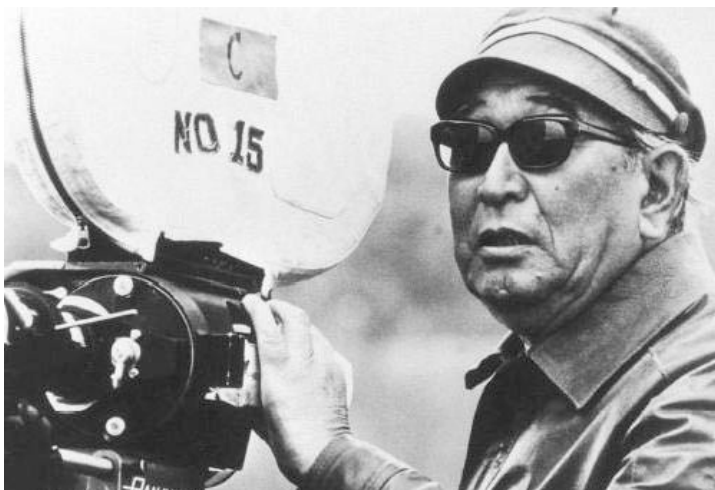
Psicología de los personajes.

Lady Macbeth, es una encarnación misteriosa del mal que nos hace pensar como no creíble en la interpretación de Francesca Annis, que desde la escena del crimen muestra cierta debilidad y sentimientos contradictorios (no en el texto), frente a la frialdad que por entonces tiene el personaje de Shakespeare, pero sobre todo por su imagen angelical y de considerada esposa, en su figura externa.

En Macbeth también hay una polaridad entre imagen y entre el ser interior, de demostrar algo más frágil, pese a que se nos indica que gana batallas, pero su aspecto jovial lo hace ver más inestable no obstante es capaz de cometer todos los asesinatos posibles.

Por ende tenemos unos personajes equilibrados en forma y fondo, en exterior dan a entender un sentido similar, en lo psicológico, son personajes que se apoyan mutuamente en la maldad, pese a que tienen una curva distinta de maldad y arrepentimiento, ambos se mantienen como cómplices y en cierto sentido se dan una tranquilidad por estar juntos, no obstante la intranquilidad de los malos actos, los hace ver visiones a causa de su inconsciente, el castigo se paga en la tierra.

Akira Kurosawa



Akira Kurosawa (Tokio, 23 de marzo de 1910 - 6 de septiembre de 1998) fue uno de los más célebres directores de cine de Japón. Comenzó su carrera con *Sugata Sanshiro* (*La leyenda del gran Judo*), dirigió más de 30 películas, entre ellas algunas tan conocidas como *Los siete samuráis*, *Rashōmon* o *Dersu Uzala*.

En 1938 Kurosawa se enteró de la existencia de un programa de aprendices de director, en un gran estudio de cine, Tōhō. Fue contratado y trabajó como ayudante del director Kajiro Yamamoto. Después de su debut tras las cámaras con *Sanshiro Sugata* (*La leyenda del gran judo*), sus siguientes películas fueron cuidadosamente supervisadas por el belicista gobierno japonés, e incluyeron frecuentemente temas nacionalistas. En 1990 recibió un Óscar honorífico por su trayectoria.

El gran hito que marcó su vida fue el terremoto de Kantō que destruyó Tokio y mató a más de 100.000 personas. Heigo, de 17 años, y Akira, de 13, paseaban juntos entre la devastación. Los cadáveres de humanos y animales se apilaban en cualquier rincón. Cuando Akira intentó apartar la vista, su hermano Heigo le obligó a sostenerla. Kurosawa recordaría más tarde que esta experiencia le enseñó que mirar de frente a lo que lo aterraba, era el modo de vencer su propio miedo.

Estética de Kurosawa

Kurosawa tenía una técnica cinematográfica propia, que desarrolló en la década de 1950, que le había dado a sus películas un aspecto único. Él se encargaría de trasladar la acción de la Escocia medieval al Japón del siglo XVI, donde la tensión política reinante proponía un escenario ideal para la ambientación.

Le gustaba emplear lentes de teleobjetivo, por el modo en que aplanaban el encuadre y porque creía que situando las cámaras lejos de los actores se lograban mejores interpretaciones. También le gustaba usar varias cámaras al mismo tiempo, lo que le permitía filmar un mismo plano desde distintos ángulos.

Otra peculiaridad del estilo de Kurosawa era el empleo de los elementos meteorológicos en sus películas, como la niebla en *Kimonosu-jo* (*Trono de sangre*).

Akira Kurosawa era también conocido como *Tenno* (literalmente, "El Emperador"), por su estilo dictatorial como director. Era un perfeccionista que dedicaba enormes cantidades de tiempo y esfuerzo para lograr el efecto visual deseado.

En *Trono de sangre*, en la escena final en la que Toshirō Mifune es alcanzado por las flechas, Kurosawa empleó flechas reales disparadas por arqueros expertos desde cerca, que se clavaron a sólo unos centímetros del cuerpo de Toshiro Mifune.

Su perfeccionismo también se manifestaba en su elección del vestuario: le parecía que dar al actor un traje recién hecho, restaba autenticidad al personaje. Para solucionarlo, repartía el vestuario a los actores semanas antes de la filmación, y les obligaba a usarlo diariamente para "establecer un vínculo" con la ropa.

El sentido de la música "acabada" no pegaba en el cine. Al elegir una pieza musical para acompañar a una escena, solía reducirla a un solo elemento (por ejemplo, sólo trompetas). Únicamente al acercarse el final de sus películas se escucha música más "acabada".

Corta los parlamentos, los sustituye por los íntimos y cargados de silencios.

En trono de sangre, utiliza el elemento sobrenatural que caracteriza al género “Ninjitsu”, de cine japonés fantástico, incluido a la vez el género “Jidaigeki” (ambos géneros son herencia del teatro tradicional Kabuki, del drama cotidiano), de representaciones de época. Kurosawa aporta conocimientos y puntos de vista acerca de la aplicación de los sistemas narrativos del teatro Noh (manifestación del drama aristocrático musical japonés), a la pantalla, en oposición al teatro Kabuki, usa el simbolismo y un lenguaje elaborado. De ahí el interesante carácter de experimento atribuido a la obra cinematográfica.

Incluso Washizu, Asaji y los invitados presencian un baile en la tradición del Kabuki, ofrecido a ellos por uno de los invitados, de modo literal a su caracterización de género.

Análisis espacial y temporal.

La primera escena sitúa con inesperada claridad en ese clima de síntesis expresiva que procede del teatro Noh, con las sucesivas llegadas de los mensajeros ante el señor del castillo, resumiendo en pocos minutos todos los episodios claves de la lucha que se desarrolla en la batalla. Se diferencian, por su ritmo, dos clases de escenas que componen el relato: las de acción externa y las de acción intimista. Así, la carrera de Washizu y Miki a caballo por el bosque, sin que las cámaras pierdan la importancia central de sus figuras en medio de la lluvia y de la tormenta, tiene un ritmo dinámico y de síntesis temporal. En cambio, el ritmo en el espíritu del bosque, va desvelando con total serenidad sus predicciones, dejando caer una a una las palabras, con pausas impresionantes. La forma en la que el personaje se mueve, la manera en la que usa su cuerpo está determinada, convencionalizada. Es un drama ritual, que el mundo representa, inspirado en el teatro Noh, es cerrado y artificial.

En estas limitaciones del personaje es donde radica el interés de Kurosawa, donde el teatro Noh aporta unas claras indicaciones visuales de éstas limitaciones.

Espacios minimalistas, casi vacíos.

El conflicto a través de la polaridad espacial del castillo y el bosque, el mundo del hombre y el mundo de la naturaleza. El bosque representa la proyección del espacio psicológico, en una dramática visión del mundo natural. Los recursos visuales empleados son escasos: la niebla, los árboles, el bosque y el castillo, son elementos restringidos, pre-ordenados, de manera laberíntica, porque no hay escapatoria, las limitaciones están en todas direcciones, bosque y castillo.

Psicología de los personajes.

La colaboración de Kurosawa con el prodigioso Toshiro Mifune es fundamental, es un actor de una extraordinaria capacidad expresiva, concentrado con la fuerza de su mirada, los más variados sentimientos del bien y el mal, dando tacto a la sobriedad.

La psicología se caracteriza en una comprensión humana y de delicadeza para expresar, dentro de una observación del mundo por la elevación hacia las esferas superiores de espiritualidad.

Son protagonistas que tienden hacia el autodomínio y la armonía entre su conciencia y la adversidad (circunstancias), mediante su voluntad, pero que no consiguen sobrevivir.

Arquetipos.

La concepción del mundo clásico se fundamenta en tres factores: **el linaje**, que afecta a la vida ciudadana e incluso al Estado, dentro del linaje, la clase social, el brusco mandato de Macbeth en un tono arrebatado por sus manos, saltando el linaje que se había predispuesto, **la familia** relaciona al hombre con un grupo humano, se rige por la ley de la sangre, la consanguinidad, el fallido embarazo, que podría haber formado lazos sagrados de familia, que terminan en una pérdida paradójica, **el hogar** (oikos), la vida privada en el ámbito de la casa en la que ardía el fuego ofrecido a los antepasados, un hogar corrompido por la ambición, la cual transforma el hogar, en un campo de complot .

Cuando estos tres principios se desequilibraban, el mundo entraba en crisis y se producían la doble cuita y los **males múltiples**, los cuales, podían significar la destrucción de una forma de vida, el cambio y el establecimiento de un orden nuevo.

Análisis comparativo.

Éstas grandes representaciones de Shakespeare, “Macbeth” de Shakespeare, “La tragedia de Macbeth” de Polanski y “Trono de sangre” de Kurosawa (*Kumonosu-jō*, 蜘蛛巣城, cuya traducción literal sería “El Castillo de las Telarañas”, el título en español corresponde al título de la película en inglés), tienen notables diferencias entre si, que aparte de obtener un estilo propio, hacen revivir en diferentes facetas a Macbeth.

Lugar en donde se basa la historia, una de las diferencias más notorias.

Shakespeare: En Escocia, 1040-1057.

Polanski: Idem original. Siglo IX.

Kurosawa: Japón feudal del siglo XVI.

El paralelo queda establecido si se tiene en cuenta que a las luchas urbanas escocesas descritas en el universo shakesperiano le corresponden las guerras civiles japonesas del siglo mencionado.

Comienzo de la historia.

Shakespeare: Los personajes de las brujas aparecen en seguida, dando cuenta de la intensidad de los diálogos, alude a los truenos y relámpagos, para predisponer al lector de la tragedia, del ambiente caótico.

Polanski: También comienza con el prólogo de las brujas, que dejan en claro, la imaginación de Polanski y el ambiente en el que nos insertamos.

Kurosawa: La narración comienza lentamente, con el personaje principal y Miki (Baquo) cabalgando en el paisaje. Se encuentran con la única bruja que el director nos ha dejado y, tal como en el drama *Noh* y siguiendo los pasos de Shakespeare, el drama se desata o se produce en base a una narración anticipada en forma de oráculo. En la versión japonesa, apenas se encuentran frases trasladadas e incluso, a veces, las líneas se limitan a narrar como en una obra de teatro lo que nosotros ya podemos ver en pantalla.

Otro punto importante, son los personajes emblemáticos.

Las Brujas.

Shakespeare: 3 hermanas fatídicas. Agnes Sampson fue responsabilizada y acusada de brujería tras el naufragio de Jacobo I de Inglaterra, aquella mujer inspiró a Shakespeare. Una de ellas, de la forma más casual, menciona el propósito que tiene de crear una tormenta que hará naufragar a cierta embarcación. La embarcación a la que se refiere es nada menos que la que transporta al rey Jacobo I. Shakespeare de esta manera hace alusión al sonado caso de brujería sucedido en North Berwick, Escocia. Podemos connotar un aspecto feo, de viejas encorvadas, con arrugas, herpes, nariz larga o por lo menos no tan exagerado, pero siempre feas, arrastrando todo el concepto que se tiene de brujas a través del tiempo. Son el símbolo del desorden natural, puesto que la profecía de Macbeth perpetúa a través del asesinato de Duncan con el que trunca la cadena sucesoria nativa.



Imagen recreada por Wilson Knight.

Polanski: También acude a las 3 hermanas, aunque en su versión hay una más joven, que es más bonita que las otras dos, que tienen la imagen que en la obra se connotaba. Les brinda ese aspecto grotesco, agregando actos de hechicería, todo el ambiente que antes se imaginó.



Kurosawa: Éste agrega una sola bruja, que hace su predicción de manera más simbólica, aludiendo que la derrota será inminente cuando el bosque se mueva. El modo grotesco pasa a ser fantasmagórico, la neblina ayuda a que ésta se vea como un ensueño, más hacia el aspecto mítico.



Macbeth.

Shakespeare: Lo muestra como un ser grotesco como persona y con todo su entorno, incluso en su relación de matrimonio, aunque se muestre como una pareja en equilibrio. Al entrar con el párrafo “Un día tan feo y bello, nunca eh visto”, antecede a que ve lo negativo por delante, de ahí su mala postura frente al mundo, pese a que se deje dominar, supuestamente, por su esposa.



Retrato imaginado del siglo 19 de Macbeth.

Polanski: Su marca la deja totalmente, en adaptar un Macbeth mucho más joven a lo que uno se imaginaba, uno porque antiguamente aquellos que obtenían títulos, eran casi siempre cuarentones y de aspecto batallado, en cambio, Polanski utiliza un Macbeth, más jovial, incluso con un aspecto muy despistado, como que le faltara mucho por recorrer.



Kurosawa: Washizu es un tipo muy viril, con un aspecto muy machista, de edad más avanzada que la de Polanski. Macbeth apunta al relato de la caída, de la progresiva degeneración y la ruina del criminal que ha osado violar las leyes establecidas. Teniendo en cuenta lo importante del honor en Japón, es que Macbeth hace un contrapunto a toda esa tradición samurái que se ve reflejado en todas las películas, es por eso que su castigo final cambia en su film.



Lady Macbeth.

Shakespeare: Se representa como un personaje muy fuerte, ya que lleva las riendas de principio a fin, sus diálogos son alargados y dominantes, por lo que nos asemeja de inmediato lo manipuladora que es, su manera de maquinar todo la hace ver como una mujer mayor de lo que representa Polanski, como una mujer que ya viene de vuelta en la vida, de presencia más fuerte que en la angelical de Francesca Annis, no obstante tienen mucha similitud en el orden de la historia, en como trascienden sus actos, en cambio Isuzu tiene la imagen, de mujer madura, pero su representación es distinta, es mucho más callada y se le agrega un hecho importante, del embarazo fallido.



Polanski: Lady Macbeth de Polanski es parte de la ejecución de los hechos y no evita luego mancharse con sangre. Tiene una apariencia muy angelical, lo que la hace ver delicada, al principio muy preocupada como esposa, deja ver que es una compañera muy activa, muy atenta, no obstante eso se vuelca en su ambición de poder, su apariencia angelical, es parte del cuento del engaño, ya que la apariencia joven de Macbeth y de tono bueno, hace que la pareja en apariencia sea fiable, no obstante, hace que Macbeth lleve a cabo sus estrategias sangrientas, de un modo compañero, la complicidad que provoca, de un modo arpía escondido, hace que se vuelque en un personaje típico de “ el lobo disfrazado de piel de oveja”, es una perfecta manipuladora.



Kurosawa: Asaji de Kurosawa es una disimulada instigadora y el agregado del embarazo de Asaji que luego pierde, hace que el personaje tome otro rumbo de maldad, en el sentido que se le agrega el peso del arquetipo de la madre, pudo haberlo sido, pero el destino no lo quiere en ella, en cierto modo ese hito que pudo haber limpiado cualquier acto de maldad, dando la oportunidad de un nuevo comienzo, acaba en un acto sumatorio de tragedias. Cabe acotar que la curva hacia el arrepentimiento y la posible locura de Lady Macbeth aquí también se

convierte en clímax ante la imagen de una mujer arrepentida que cree ver permanentemente sus manos manchadas de sangre (“me las lavo y me las lavo, pero la sangre siempre está ahí”), pero se omite colocar en el relato directo el episodio del suicidio. Como el doble de Washizu, dice en voz alta lo que el calla, trama las traiciones que el ejecuta. La Lady Macbeth interpretada por Isuzu Yamada, no cae en la ampulosidad ni en la elocuencia histérica del personaje original, lo que se podría haber tomado como poco creíble dado el restringido rol social que las mujeres debían cumplir en la cultura oriental, aun así, su susurrante actuación exacerbada a cada rato por su uso simbólico del espacio transmite toda la fuerza avasalladora que empuja al cegado Washizu a caer en la traición.



Ejemplos de la presencia del mal.

Shakespeare: La presencia constante en las obras de Shakespeare, es la maldad, en distintas formas a lo largo de la obra del inglés, pero en “Macbeth” esto se hace explícito y claro, no hay un resquicio como para realizar otra lectura que no sea el reflejo de la eterna ansia de poder y sus efectos perversos.

Polanski: Los personajes de Macbeth se encuentran constantemente confundidos por unas visiones que les hacen dudar de la realidad. Polanski alude a la borrosa frontera que separa la realidad y la ficción, que ha constituido su mayor pasión vital y artística, siendo origen de sus mayores placeres y desesperaciones. La maldad la representa fiel al estilo de Shakespeare en el desespero de los personajes, del miedo y la excitación de los asesinatos. La maldad guiada por el placer.

Kurosawa: Un ejemplo de la estética de la maldad, es el homicidio del Señor (equivalente al del rey Duncan) no se produce por envenenamiento, sino que Washizu lo mata con su lanza mientras el soberano duerme. Esta escena es fundamental y es llamativa en la forma elegida por Kurosawa para contarla: el homicidio no se ve, la cámara se queda con Asaji mientras Washizu termina. En ese punto del relato, el director prefirió dejar fuera de campo la consumación de la idea que sí tuvo el personaje que continúa en el encuadre. Al regreso de su acción asesina, Washizu hace entrar a la historia un elemento fundamental, la sangre derramada, la cual impregna su lanza y luego pasa a las manos de los consortes. La presencia de la sangre, la misma que metafóricamente mancha el trono al que se accede por la vía del delito, se hará permanente en el resto del relato. Su maldad es más simbólica y analítica, que emocional.

Final de trama.

Shakespeare: Shakespeare hace que Macduff asesine a Macbeth (ya que Macbeth asesina a su mujer e hijos, gran escena de matanza). Éste dice unas palabras con la cabeza de Macbeth en la mano.

Polanski: Usa las imágenes violentas, como símbolo de su sufrimiento, trata de dejar en evidencia lo más explícito posible, las atrocidades de la ambición, los castigos, por mano propia, el final de un rey que tomó el mando con artimañas y que no supo permanecer en el trono, menos, hacer un buen reinado para su pueblo. Polanski recrea la escena recién mencionada, desde los ojos de Macbeth, ya decapitado, más de un plano, con la celebración de la cabeza, luego de una acalorada pelea, en la que pudo haber ganado.



Kurosawa: Éste cambia el final de la obra, hace que Macbeth sea asesinado por sus propios hombres, que ya lejos de admirarlo y respetarlo, lo odian. Kurosawa corta la escena recién mencionada. Washizu muere lentamente atravesado por las miles de flechas que sus hombres lanzan imparablemente. Cuando el protagonista cae muerto, agrega un par de planos donde explicita el oráculo de la bruja, que el bosque que se acerca hacia el Castillo de las Telarañas no es otra cosa que el ejército comandado por el hijo de Miki, Yoshiaki, que avanza camuflado con ramas y hojas.



Encuadre.

Polanski: Recurre permanentemente al *close up*, rodea de tenebrosas sombras a los dos personajes principales, Macbeth y su esposa, otorga un gesto casi desafiante a Lady Macbeth; un gesto que bordea siniestramente los crímenes que se avecinan.



Kurosawa: comienza con una panorámica inundada de niebla, símbolo de la ambigüedad, la falta de claridad o la apariencia que será el *leitmotiv* de toda la historia. Realza las líneas rectas de la locación, milimétricamente planificado. Enmarca y destaca las vestiduras, los rostros de los esposos, sobre todo el fingido gesto de sumisión de la mujer que mira casi siempre al suelo.

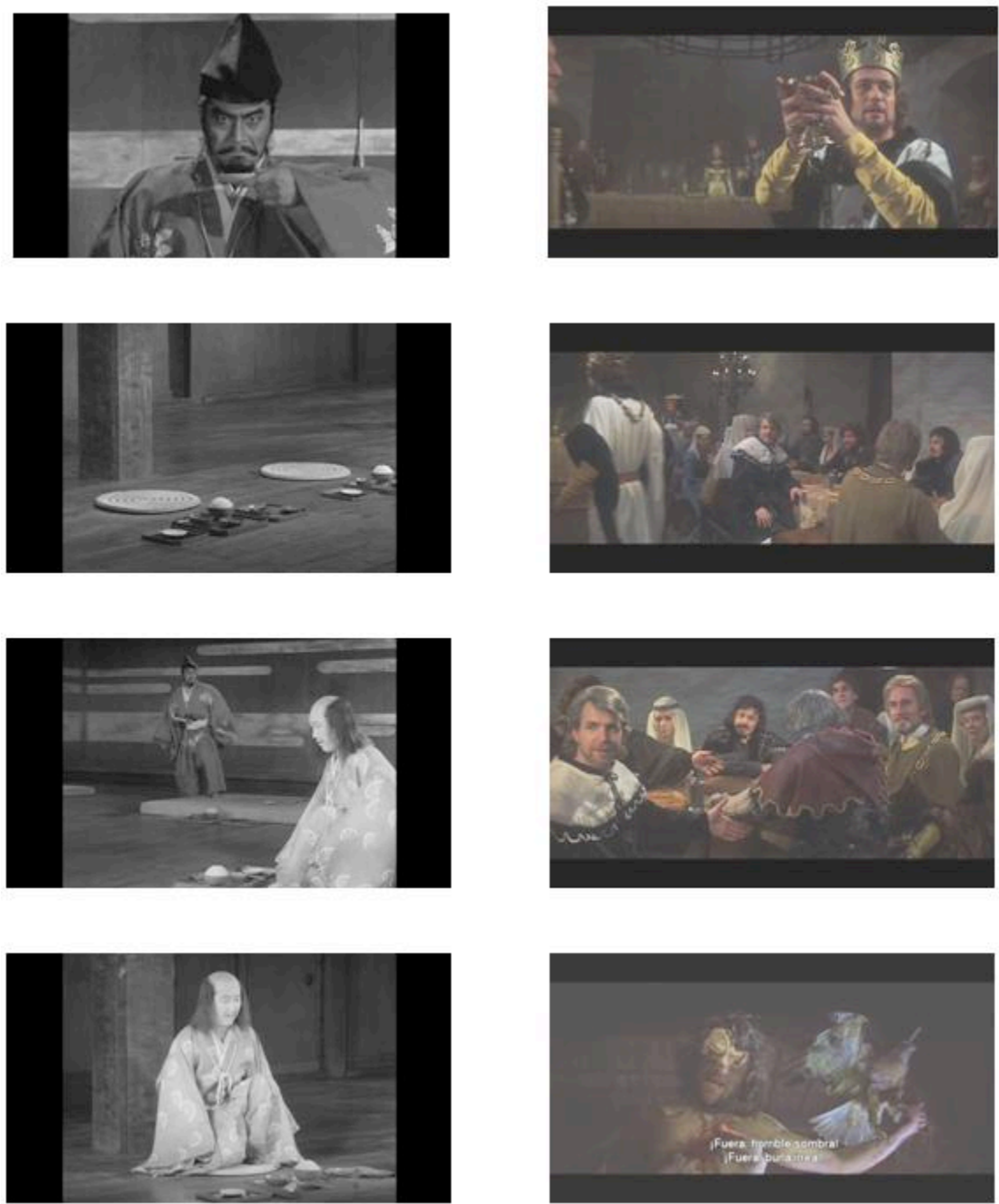


Diálogo.

Polanski: Crea diálogos muy parecidos a los de Shakespeare, por ende mantiene un orden similar en el lenguaje.

Kurosawa: Crea una atmósfera mucho más contemplativa, donde el diálogo es mucho más puntual, breve y previamente maquinaado, para que las palabras tengan más peso cuando se digan, ya que son menos, que en las otras obras con las que se le comparan y por el estilo del film, de dar ese aura de espiritual y proverbial.

Por último una diferencia meramente visual de fotogramas en comparación.



Estética, incluso formatos distintos, hacen que la magia del cine, cree atmósferas distintas para una influencia en común, pero de identidad propia.

Conclusión.

Es sorprendente la frecuencia con la que comparamos la obra literaria y cinematográfica que comparten título para hacerlas partícipes de un mismo ranking, cuando es evidente que pertenecen a categorías distintas. Esto no quiere decir que como espectadores no nos veamos defraudados cuando un personaje al que conocemos por la literatura queda reducido a sombra en su versión cinematográfica. Y no digamos si es un clásico. En este caso, además la obra ya tendrá sus adaptaciones y dependerá de la habilidad del director, guionista, montador, actores, etc. el suplantar la reducción que generalmente sufre la literatura en la pantalla y cuando hablamos de cine-literatura, ya saben, toca Shakespeare.

Con un estilo y bagaje cultural tremendo, que ha sabido sobrepasar épocas, pero siempre adoptando nuevas interpretaciones, encontramos a directores totalmente diferentes en estilo, experiencias, cultura, época, etc. Que nos han mostrado otras formas de observar a Macbeth, dejando en claro que Macbeth es una figura imponente pero a la vez incomprendida, se ha creado una perspectiva diferente en cada una de las personas que lo ha intentado conocer, sin embargo deja en claro, sus denominaciones en rol a su historia, de un dictador que toma el mando por sus estrategias cobardes, como lo han hecho muchos tiranos, obviamente se deja al libre albedrío de los lectores, ya que todo hito, tiene sus mil versiones.

Por eso mismo, cada construcción de parte de un autor es distinta, a esto le sumamos la interpretación del espectador-lector, que asimila según su experiencia y posición en los hechos. En esto se involucra los factores, tiempo y espacio, cada análisis debe plantearse desde que punto ésta observando y hacia donde se dirige, ya que no es lo mismo analizar una obra del 1600, en su época, que en la distancia del 2012, a la vez de nuestra posición en Chile y de otros analistas de otros países.

Por esto, la obra pasa por una infinidad interminable de factores que influyen en el análisis y ponerle el nombre a un proceso que tiene sería confusión en su punto de partida y final, es querer tapar el sol con un dedo.

De análisis se puede hablar acabadamente, hay una variedad tremenda que se puede estudiar acerca del traspaso de las obras, pero encasillar mundos distintos, de artes distintas, como la literatura y la cinematografía, más los tópicos antes mencionados, en un solo término, es incluso descabellado.

Sobre todo si tomamos en cuenta, que cuando se habla de términos de un área en específico, se debe indicar el área o si no arroja sentidos confusos, es como pasa con los procesos, a grandes rasgos, todos entendemos *la acción de avanzar o ir para adelante, al paso del tiempo, al conjunto de etapas sucesivas advertidas en un fenómeno natural o necesarias para concretar una operación artificial*. En pocas palabras, que algo se transforma, por la búsqueda de un resultado preciso. Sabemos que algo pasa, que se arrojará un resultado nuevo, como pasa en química, con los estados de la materia, todos sabemos que son procesos, como el de solidificación, más allá de eso, no se le da ningún nombre en específico a esa función de proceso, sino de que es, en este caso el resultado de la materia, porque lo importante es el término, en esta área humanista pasa lo mismo, tenemos un proceso, que es de una obra literaria que termina en una obra cinematográfica o viceversa, pero esto recibe un nombre específico, el cual ha sido modificado antes, que es transposición, pero hemos analizado que son resultados independientes, son obras distintas que no se dependen entre sí, entonces ocurre el mismo efecto antes mencionado, de compartir partículas, pero ser independientes en elementos, eso arroja un símil y no un derivante.

Entonces, se deja en claro que los términos arrojan muchos índices de error, en lo que tratan de abarcar, ya que hay tanta gama de posibilidades de traspaso de partículas, que encasillarlos en una sola palabra queda muy chico, por ende, el concepto es un proceso, una gama de objetos de estudio y no una obra inmutable que se estudie por sí sola.

Anexos

Filmografía de Polanski.

Cortos y medimetrojes:

1955-57 *La bicicleta* (*Rower*).
1957-58 *El crimen* (*Morderstwo*).
1958 *Detengamos el baile* (*Rozbijemy Zabawe*).
1958 *Dos hombres y un armario* (*Dwaj Ludzie Z Szafa*).
1959 *Cuando los ángeles caen* (*Gdy Spadaja Aniol*).
1961 *El gordo y el flaco* (*Le Gros et le Maigre*).
1962 *Mamíferos* (*Szaki*).

Largometrajes:

El cuchillo en el agua (*Noz W Wodzie*).
1963 *La rivera de los diamantes* (*La Riviere du Diamants*), episodio del film *Les plus Belles Escroqueries du Monde* (*Las más grandes estafas del mundo*).
1965 *Repulsión* (*Repulsion*).
Punto muerto (*Cul-de-sac*).
1967 *La danza de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers, or Pardon me, but your teeth are in my neck*).
1968 *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*).
1971 *Macbeth*.
1973 *What?*
1974 *Chinatown*.
1976 *El inquilino* (*The Tenant*).
1979 *Tess*.
1986 *Piratas* (*Pirates*).
1988 *Frenético* (*Frantic*).
1992 *Luna amarga* (*Bitter Moon*).
1994 *La muerte y la doncella* (*Death and the Maiden*).
1996 *Gli Angeli*.
1999 *La novena puerta* (*The Ninth Gate*).
2002 *El pianista* (*Le pianiste*).
2005 *Oliver Twist*.

En 1984 dio forma a un libro autobiográfico titulado *Roman por Polanski*, publicado en español por Editorial Grijalbo en 1985.

Un dato curioso (y penoso), en una escena que involucraba a un grupo de niños luego de haber sido masacrados, el afligido director se acercó a una pequeña niña con el fin de explicarle su papel en la trama, mientras la bañaban en varios litros de falsa hemoglobina, Polanski, en muestra de amabilidad, le pregunto a la pequeña rubia de cuatro años de edad cual era su nombre, a lo que ella contesto: Sharon.

Datos bibliográficos.

Acusaciones de abuso sexual

En 1977, a los 43 años, Polanski, se vio involucrado en un escándalo junto a Samantha Gailey (posteriormente Samantha Geimer), de 13 años de edad. Según Samantha Gailey, Polanski la llevó a la casa de Jack Nicholson en Mulholland Drive para fotografiarla para la revista Vogue. Gailey declaró que Polanski le dio champán y metacualona, le tomó fotos con el pecho desnudo y después la llevó a un jacuzzi, donde mantuvo relaciones sexuales consentidas, aunque luego Gailey declaró que se negó verbalmente en varias ocasiones.

Polanski fue acusado de abuso sexual a una menor tras el uso de drogas, perversión y sodomía, así como por administración de drogas a una menor de catorce años. Estos cargos fueron atenuados bajo los términos de su plea bargain (negociación en el sistema jurídico estadounidense entre el fiscal y el acusado por la que el fiscal accede a limitar sus acusaciones o las penas que solicitará si el acusado se reconoce culpable de ciertas acusaciones) y se declaró culpable del cargo menor de tener relaciones sexuales ilícitas con una menor.³ Polanski fue condenado en primer lugar a un periodo de reclusión de 90 días en una prisión estatal para realizarle una evaluación psiquiátrica con el fin de decidir su condena final, pero le dieron un permiso de otros 90 días para terminar su proyecto pendiente. De acuerdo con los términos de la sentencia, se le dio permiso para viajar al extranjero. Polanski volvió a California y se sometió a la evaluación en la Prisión Estatal de Chino, de la que fue liberado tras 42 días. El 1 de febrero de 1978 Polanski voló a Londres, donde tenía una residencia. Al día siguiente viajó a Francia, país en el que tenía y sigue teniendo la nacionalidad, evitando así el riesgo de ser extraditado a los Estados Unidos por el Reino Unido, pues de acuerdo con el tratado de extradición entre Francia y los Estados Unidos, Francia se puede negar a extraditar a sus ciudadanos, como hizo en este caso.⁴ Desde entonces ha vivido en Francia y Polonia y ha evitado visitar países donde probablemente podría ser extraditado, como el Reino Unido.

Polanski no ha vuelto a pisar Estados Unidos ni el Reino Unido. No asistió, por ejemplo, a la ceremonia de los Óscars de 2002, en la que obtuvo el Óscar al mejor director por El Pianista, y rodó Oliver Twist en Praga con actores británicos.

El 26 de septiembre de 2009, Polanski fue arrestado en el aeropuerto de Zúrich por las autoridades del país helvético, a petición de Estados Unidos por el caso abierto del año 1978

Filmografía Akira Kurosawa.

Sugata sanshiro, 1943. (*La leyenda del gran Judo*)

Ichiban utsukushika, 1944. (*La más bella*)

Zoku sugata sanshiro, 1945. (*La nueva leyenda del gran Judo*)

Tora-no-o fumu otokotachi, 1945. (*Los hombres que caminan sobre la cola del tigre*)

Asu o tsukuru hitobito, 1946. (*Los que construyen el porvenir*)

Waga seishun ni kuinashi, 1946. (*No añoro mi juventud*)

Subarashiki nichiyobi, 1947. (*Un domingo maravilloso*)

Yoidore tenshi, 1948. (*El ángel ebrio*)

Shizukanara ketto, 1949. (*Un duelo silencioso*)

Nora inu, 1949. (*El perro rabioso*)

Shubun, 1950. (*Escándalo*)

Rashōmon, 1950

Hakuchi, 1951. (*El idiota*)

Ikiru, 1952. (*Vivir*)

Shichinin no samurai, 1954. (*Los siete samuráis*)

Ikimona no kiroku, 1955. (*Crónica de un ser vivo*)

Kimonosu-jo, 1957. (*Trono de sangre*)

Donzoko, 1957. (*Los bajos fondos*)

Kakushi toride no san-akunin, 1958. (*La fortaleza escondida*)

Warai yatsu hodo yoku nemuru, 1960. (*Los canallas duermen en paz*)

Yojimbo, 1961. (*El mercenario*)

Tsubaki Sanjuro, 1962. (*Sanjuro*)

Tengoku to jigoku, 1963. (*El infierno del odio*)

Akahige, 1965. (*Barbarroja / Bondad humana*)

Dodes ka-den, 1970.

Dersu Uzala, 1975. (*El cazador*)

Kagemusha, 1980. (*La sombra del guerrero*)

Ran, 1985. (*Caos*)

Los Sueños, de Akira Kurosawa, 1990. (*Sueños*)

Hachi-gatsu no kyōshikyoku, 1991. (*Rapsodia en Agosto*)

Madadayo, 1992. (*Espera un poco / Todavía no*)

Datos Bibliográficos.

Akira Kurosawa creció en una casa llena de parientes, ocupada por sus padres, uno de sus hermanos mayores y tres de sus hermanas. De los hermanos restantes, uno había fallecido antes de que naciera Akira, y otros dos (uno de los hermanos y una de las hermanas) ya se habían independizado.

Su madre era una mujer abnegada a la que no le importaba sacrificarse por su marido y sus hijos. Procedía de una familia de comerciantes de Osaka.

Su padre era el director de un instituto del ejército japonés, y la propia familia Kurosawa descendía de una línea de antiguos samuráis. Desde el punto de vista económico, su situación era superior a la media. Kurosawa era un admirador de la cultura occidental, tanto en los programas deportivos que organizaba, como en su afición al cine, que acababa de ser introducido en Japón en aquella época. Incluso cuando más adelante la cultura japonesa renegó de las películas occidentales, siguió pensando que constituían una experiencia educativa positiva.

En la escuela primaria comenzó a dibujar bajo la tutela de un profesor que se interesó por su talento. Su hermano mayor, Heigo, tuvo también un profundo impacto en él: Heigo era muy inteligente, ganó varias competiciones académicas, pero tenía también lo que podría denominarse un "lado oscuro" o "cínico".

Heigo pronto comenzó una carrera en los cines de Tokio como *benshi*, o narrador de películas mudas para el público japonés. Sin embargo, con la llegada del cine sonoro, el trabajo de los *benshi* comenzó a desaparecer, lo que llevó a Heigo a intentar organizar una huelga que fracasó. Akira también estaba implicado en las luchas de sindicatos, escribiendo varios artículos para un periódico, al mismo tiempo que perfeccionaba su destreza como pintor. A pesar de estas actividades, que el mismo calificaría de "imprudentes" más adelante, nunca se consideró a sí mismo como un "comunista".

Cuando Akira acababa de cumplir los 20 años, su hermano Heigo se suicidó, y cuatro meses más tarde murió el mayor de sus hermanos, dejando a Akira como el único hijo varón sobreviviente. La hermana inmediatamente mayor de Akira, a la que él llamaba "pequeña hermana mayor", también había muerto repentinamente cuando él sólo tenía diez años de edad.

Cambios de estado de la materia en química.

Cuando un cuerpo, por acción del calor o del frío pasa de un estado a otro, decimos que ha cambiado de estado. En el caso del agua: cuando hace calor, el hielo se derrite y si calentamos agua líquida vemos que se evapora.

El resto de las sustancias también puede cambiar de estado si se modifican las condiciones en que se encuentran. Además de la temperatura, también la presión influye en el estado en que se encuentran las sustancias. Si se calienta un sólido, llega un momento en que se transforma en líquido. Este proceso recibe el nombre de fusión. El punto de fusión es la temperatura que debe alcanzar una sustancia sólida para fundirse. Cada sustancia posee un punto de fusión característico. Por ejemplo, el punto de fusión del agua pura es 0 °C a la presión atmosférica normal. Si calentamos un líquido, se transforma en gas. Este proceso recibe el nombre de vaporización. Cuando la vaporización tiene lugar en toda la masa de líquido, formándose burbujas de vapor en su interior, se denomina ebullición. También la temperatura de ebullición es característica de cada sustancia y se denomina punto de ebullición. El punto de ebullición del agua es 100 °C a la presión atmosférica normal.

Bibliografía

Libros

Alfred Jarry, *Todo Ubú*. Barcelona: Bruguera, S.A. 1980.

Sergio Wolf, *Cine y literatura, ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

José Luis Sanchez Noriega, *De la literatura al cine*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

William Shakespeare, *Macbeth*. Centro gráfico limitada.

Chanchán Olibos, *El pequeño Jarry ilustrado*. Santiago de Chile: Beuvedraís, 2011.

Walter Benjamin, *La época de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1973.

Películas

Roman Polanski “La tragedia de Macbeth”, 1971.

Akira Kurosawa “Tronos de sangre”, 1957.

Enlaces

www2.cnr.edu/home/bmcmanus/readercrit.html

<http://www.educarchile.cl/portal.base/web/vercontenido.aspx?ID=104788>

jacgmur.blogspot.com/2009/05/fundamentos-hermeneuticos-de-la.html

www.fidelen.com/files/2010/8/31/2957349/eco-umberto-el-lector-modelo.pdf

http://escuelahistoria.fcs.ucr.ac.cr/contenidos/biblioteca/esociales/Shakespeare_Macbeth.pdf

<http://www.wordreference.com/definicion/definici%C3%B3n>

http://es.wikipedia.org/wiki/Roman_Polanski

<http://cineclubviena294.wordpress.com/2006/07/25/macbeth-inglaterra-1971-de-roman-polanski/>

<http://cinestonia.blogspot.com/2012/04/la-tragedia-de-macbeth-1971-roman.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Akira_Kurosawa

<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2279.html>

<http://literaturaquinto3663montes.blogspot.com/p/pagina-13-unidad-4-informacion-sobre.html>

<http://www.japonartescenicas.org/teatro/generos/noh.html>