

Entre Shakespeare y Kurosawa

Lecturas comparativas de la tragedia *Macbeth* y el film *Trono de sangre*

Paola De Nigris – Malvina Guaraglia

Paola De Nigris

paoladenigris70@gmail.com

Titulación: Profesora de Literatura (fecha de egreso: 21/02/2001)

Intérprete dramática (Egresada de la Universidad Nacional de Tucumán de la Licenciatura en Teatro)

Actividad laboral: Consejo de Educación Secundaria (desde el 2000 hasta la fecha). U.T.U (desde el 2002 a la fecha)

Publicaciones: Blog online: Literatura para Secundaria (desde el 2008 a la fecha).
paola-literatura.blogspot.com

Malvina Guaraglia

malvinaguaraglia@gmail.com

Titulación: Profesora de Literatura (fecha de egreso: 21/02/2001). Doctora en Letras (Egresada de la Universidad Autónoma de Madrid)

Actividad laboral: Consejo de Educación Secundaria (2000-2006; 2011 hasta la fecha). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (2011 a la fecha)

Publicaciones: *Literatura y pensamiento político. La construcción del “pueblo” en la narrativa de denuncia social latinoamericana* (1920-1970); Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

Resumen

El film *Trono de sangre* es una particular adaptación hecha por Kurosawa de la tragedia *Macbeth* de Shakespeare. En el presente trabajo nos proponemos comparar ambas miradas destacando lo común y lo diferente que ellas plantean, presentando con esto el problema de la adaptación y traducción que el director hace de la obra del dramaturgo.

Palabras clave: Kurosawa – Shakespeare – Trono de sangre – Macbeth - Kumonosu-jô

Between Shakespeare and Kurosawa: Comparative readings of the *Macbeth* tragedy and *Blood Throne*

Abstract

The film *Throne of Blood* is a particular adaptation made by Kurosawa of Shakespeare's tragedy *Macbeth*. In this work we propose to compare both looks highlighting the common and different that they pose, presenting with this the problem of adaptation and translation that the director does of the work of the playwright.

Keys Words - Kurosawa – Shakespeare – Blood Throne – Macbeth - Kumonosu-jô

Mirad este lugar desolado, donde hubo un orgulloso castillo, cuyo destino cayó en la red de la lujuria de poder, donde vivía un guerrero fuerte en la lucha pero débil ante su mujer que le empujó a llegar al trono con traición y derramamiento de sangre. El camino del mal es el camino de la perdición y su rumbo nunca cambia.

Con esta *storyline* o epígrafe comienza la película de 1957, *Kumonosu-jô*, del director japonés Akira Kurosawa, traducida al español como *Trono de sangre*, adaptación personal del cineasta de la tragedia *Macbeth* de William Shakespeare traducida al mundo de los samurai con los valores de un Japón ancestral que suele ser uno de los sellos distintivos del cine del director. Adaptación y traducción que se da, además, en múltiples niveles. En ese título que en japonés significa “telaraña” y que supone desde el inicio la desaparición del protagonista y “su” tragedia como centro de la historia para re-enfocarla en esa red de ambición en la que caerá Washizu, homólogo de Macbeth, y que es además el nombre de un símbolo central en todo el largometraje: el bosque de las telarañas. Traducción doble porque el título en español, *Trono de sangre*, capta otro de los ejes de la película que es la violencia y la muerte en la lucha por el poder, que acompaña los temas de la tragedia shakespeariana pero con una centralidad que, en aquella, queda sombreada por el dilema y las peripecias del protagonista. Adaptación y reapropiación, finalmente, porque en esas palabras iniciales Kurosawa marca explícitamente una intencionalidad: la de seguir y no seguir a su predecesor; la de reproducir una historia en sus líneas y temas principales pero re-ordenando el mundo ficcional de manera que los personajes y las situaciones terminan hablando de experiencias vitales en cierto modo iguales pero también distintas. Y es que si bien esa *storyline* del comienzo podría, casi sin más, aplicarse a la tragedia de Shakespeare -también allí hay un orgulloso castillo que cae en una red de lujuria y poder; también allí un guerrero fuerte en la lucha pero débil ante su mujer traiciona y mata para acceder al trono y, también ahí, el mal desencadenado se acrecienta y desborda generando más mal- lo cierto es que aquí esos elementos básicos van a ser configurados de una forma diferente porque el foco ya no estará en la naturaleza del protagonista ni en su conflicto interior, como tampoco en la inevitabilidad de su caída, sino en la manera en que esa red se va tejiendo con múltiples elementos, en gran medida externos al dilema de Washizu. De este modo, la película, que reactiva elementos mucho más simbólicos que en el drama de Shakespeare, resulta menos indagadora de la naturaleza interior del ser humano pero más amplia en la

representación de los motivos de esa peripecia vital.

En el presente trabajo abordaremos en primer lugar lo sobrenatural haciendo referencia a las brujas en *Macbeth* y al espíritu maligno en *Kumonosu-jô*, y la forma en que estos interactúan con los protagonistas, teniendo presente el lugar del encuentro y su simbolismo. Luego nos detendremos en la relación entre Asaji y Washizu, comparándola con la de *Macbeth* y *Lady Macbeth*. La relación entre Washizu y Miki -el Banquo de Kurosawa- es también crucial, no solo por su diferencia con la obra de Shakespeare, sino porque encarna uno de los valores más importantes de la cultura samurai: la lealtad. Por último, abordaremos el conflicto de los protagonistas, y las conclusiones que se pueden desprender de la continuidad y la ruptura entre ambas creaciones.

Lo sobrenatural

Si el papel del destino en la obra de Shakespeare aparece desde el comienzo de la obra ligado a lo sobrenatural en esas brujas a las que Banquo no sabe adjudicar un género cierto ni una forma definida como seres terrenales o sobrenaturales, el tema ocupa en realidad un lugar mucho más amplio en la obra que el de la presencia de estas dudosas mujeres. Aunque discutible como móvil de las acciones del protagonista, la manifestación de lo sobrenatural da pie en la tragedia a una larga serie de reflexiones acerca del destino, del camino que eligen los hombres y de sus inevitables consecuencias, que aparece en boca de varios de los personajes pero, sobre todo, de Macbeth, para quien se vuelve un tema casi tan obsesivo como el asesinato mismo. A diferencia de la tragedia, Kurosawa opta por una representación de lo sobrenatural más explícita, más simbólica también, pero al mismo tiempo menos filosófica y persistente. Las tres brujas se han convertido aquí en una sola presencia, también ella un poco mujer, un poco hombre, también ella indefinida entre el canto de una anciana mientras hila en la rueca y la voz demoníaca de un ser extramundano, pero fuerza sobrenatural que no deja lugar a dudas de su condición al desaparecer frente a la mirada atónita de los amigos, dejando tras de sí una pila de cadáveres. Presencia que haría imposible esa pregunta de Banquo: “las cosas de que hablamos, ¿estuvieron aquí o hemos comido las malignas raíces que vuelven prisionera la razón?”.

Y es que esta duda no tendría sentido en boca de Miki o de Washizu porque lo sobrenatural es, en Kurosawa, misterio sin rodeos. Todo en el bosque de las telarañas es, desde el comienzo, presentimiento de lo extraordinario y sensación de extrañeza: la imposibilidad de encontrar el camino que tanto conocen, las vueltas en círculos que los llevan siempre al mismo lugar, la

lluvia que borra las referencias y la bruma que envuelve todo en un paisaje de ensueño, son el anuncio inequívoco de una brecha que se ha abierto en el tiempo y el camino de los protagonistas y que se confirma cuando suena una risa estridente, ubicua, amenazante, como indicio claro de la próxima manifestación. El bosque se ha convertido aquí, como no lo es el páramo en Shakespeare, en un espacio mágico y simbólico que funciona más a la manera de los cuentos populares que como escenario de un encuentro. Recordemos, con Cirlot, que el bosque es “el aspecto peligroso del inconsciente, su naturaleza devoradora y ocultante de la razón”, pero también, con Bruno Bettelheim, que por ser precisamente una representación del inconsciente, es también el lugar preferido en los cuentos de hadas para el descubrimiento de uno mismo, de aquellas partes de nuestra propia naturaleza que nos son desconocidas o hemos dejado relegadas.

Así, esa tranquila duda de Banquo ante la desaparición de las brujas se torna en boca de Miki en la expresión de una ignorancia. Su afirmación: “conocemos todos los caminos” resultará exacta solamente hasta cierto punto, porque lo que ese bosque les enseñará es que en realidad no se conocen a sí mismos. Y quizás esta sea la diferencia más radical entre la película de Kurosawa y la tragedia de Shakespeare, puesto que si Macbeth puede quedar mudo ante la predicción es precisamente porque han dado con algo que él sabe de antemano que está solamente en su interior. Lo que en Kurosawa es descubrimiento para ambos personajes, en Macbeth es, primero, un asombrado reencuentro con sus recónditos deseos para convertirse, luego, en un proceso de aceptación de ese lado oscuro que ya conoce de sí mismo. Las diferencias, en este punto, comienzan entonces a ser notorias: cuando Washizu tira una errática flecha hacia la copa de un árbol después de haber escuchado la macabra risa, o cuando le dice a su amigo que se abrirá camino con ellas pese a todo, parece estar confirmando que solo percibe lo desconocido como algo exterior a ellos: en el bosque, en la lluvia, en la bruma, y que su respuesta debe ser la de seguir actuando como lo que son: guerreros. En un personaje como Macbeth ese artilugio resulta ingenuo: al momento de escuchar la predicción sabe, con todo el estremecimiento de su ser, que han tocado algo dentro suyo y, por eso, su respuesta consiste en abismarse en un diálogo interior con su propia conciencia desnudada por ellas. Esto supone, además, otros nuevos distanciamientos del modelo shakespeariano. En la tragedia isabelina las brujas planean el encuentro con Macbeth en una escena de la que solo el espectador es partícipe. Para Macbeth y Banquo su presencia en el páramo es una sorpresa y,

aunque conscientes de la extraña condición de estos seres, no tienen indicios claros de sus intenciones. Solo cumplida la primera predicción hablará Banquo de: “los instrumentos de lo oscuro”. En la película, por el contrario, la enorme pila de huesos que la bruja deja al desaparecer debería poder funcionar como un indicador claro para los personajes del origen y la intención del mensaje; una clave que no pueden descifrar porque no terminan de creer que el encuentro y lo escuchado en él tengan verdaderamente que ver con ellos. A tono con esta diferencia, mientras que para Macbeth la confusión sobreviene solo después de sentirse descubierto en su interioridad por esos “imperfectos oráculos”, para Washizu y Miki el desconcierto se da antes del mismo: en esa desorientación que los asombra y en ese andar en círculos que los devuelve a un lugar que, como el camino del mal que se anuncia en el prefacio, “nunca cambia”.

Al mismo tiempo, si Kurosawa acentúa la dimensión simbólica del bosque, también apunta a una intertextualidad que en la tragedia de Shakespeare no aparece: como las Moiras griegas, la mujer/demonio aparece tejiendo en una rueca un hilo que es también el del destino de los personajes, a quienes atrae con una canción que habla de que “la carne con palabras y actos refleja la lujuria y avaricia de los mortales”. Contrapesando este énfasis en lo simbólico, sin embargo, esta escena y el prefacio son los dos únicos momentos en que se hace una reflexión explícita sobre la condición del hombre y de sus actos:

Todos los hombres son mortales. Todos los hombres son vanidosos. Y la vida no es más que una cadena efímera, una atadura de la que los hombres intentan librarse para demostrar lo débiles que son los mortales. Porque la vida es como una flor que florece y luego se marchita en la tumba.

De este modo, si uno puede encontrar un paralelismo bastante claro entre este canto y las decepcionadas palabras de Macbeth en el acto V: “La vida es una sombra tan solo, que transcurre, un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído”, la coincidencia termina aquí. Porque en la versión de Kurosawa, una vez que lo sobrenatural ha desaparecido, desaparece también cualquier tipo de meditación declarada sobre la vida o sobre los hombres, sobre el destino o sobre el sentido de los propios actos. Más simbólico, el director japonés es, al mismo tiempo, menos filosófico: como si hubiera querido que sus personajes se comportaran de manera profundamente humana, pero en la que no caben hondas cavilaciones sobre el ser o la existencia.



Trono de sangre (1957), Akira Kurosawa

Asaji y Washizu

Ahora bien, ¿cuál es la lujuria en la que cae Washizu?, ¿cuál la que existe entre Macbeth y su esposa? Si entendida como pasión desenfrenada y destructiva, equivalente en ese sentido a la ambición o la voluntad de poder, ambos protagonistas masculinos son presas de la lujuria. Pero si pensamos en las connotaciones a las que nos remite esa palabra, vemos aparecer nuevamente esa reapropiación de Kurosawa que elabora una figura femenina igual y a la vez totalmente distinta de la del escritor inglés. De manera que, si sigue siendo cierto para ambos protagonistas que cada uno de ellos es un “guerrero fuerte en la lucha pero débil ante su mujer”, lo son en cada caso de maneras distintas, porque sucumben ante poderes diferentes.

Y es que en Shakespeare, la lujuria es un componente de la relación entre los esposos, es la pasión que fortalece la ascendencia que Lady Macbeth tiene sobre su marido y que no duda en utilizar para convencerlo del asesinato. Así, puede anticiparse a la bienvenida diciendo: “ven pronto, ven, para que pueda vaciarte mi coraje en tus oídos y azotar con el brío de mi lengua todo lo que te aparta del círculo de oro...”. En Asaji, sin embargo, esta pasión está oculta detrás de una sumisión que se expresa en la postura física de subordinación y obediencia ante el esposo pero, sobre todo y de mayor importancia, detrás de un pensamiento más frío y estratégico que apela, no a la manipulación emocional, sino a presentar los hechos de tal manera que la concreción de su ambición parezca ser, para Washizu, el único camino posible. No hay en Asaji nada parecido a ese “desde hoy esa será la cuenta que haga de tu amor” que Lady Macbeth le espeta sin consideración a Macbeth, mientras que en esta última no hay nada de esa calculadora especulación con que Asaji le advierte imperturbable: “El señor te considerará un posible usurpador. Con toda certeza tomará medidas y enviará a sus hombres a asediar esta mansión inmediatamen-

te.” Como el bosque, telarañas ambas, pero telarañas distintas: una Asaji que se remite a hacer reflexionar con pretendida objetividad a su esposo acerca del curso -inevitable según ella- de los hechos, y una Lady Macbeth que acorrala al suyo con la fuerza de su propio apasionamiento.

Y con todo, el flujo entre continuidades y distancias no cesa: porque ambas utilizan la palabra como instrumento, porque ambas moldean y culminan lo que comenzaron los seres sobrenaturales, porque ambas, incisivas y decididas en el arte de convencer y de planificar y justificar el mal, son también las que se espantan frente a la sangre, las que enloquecen bajo el peso de su conciencia. Lo que presenciamos es, pues, la misma influencia y el mismo poder, ejercido de maneras distintas. Actoralmente incluso, y más allá de los obvios aspectos culturales, algo de esa frialdad de razonamiento se transmite en Asaji en una dinámica de movimientos en la que ella se mantiene casi inmóvil la mayor parte del tiempo, mirando a un lugar fijo en el que parece estar concentrando la fuerza de sus argumentos, mientras que Washizu se mueve con una gestualidad cortante y agresiva que trasluce tanto su carácter decidido como su perturbación creciente. El contraste es notorio con la pareja de la tragedia: no es difícil imaginar a Macbeth paralizado por sus monólogos, detenido a cada paso por sus meditaciones interiores, como tampoco lo es imaginar a Lady Macbeth rodeándolo y envolviéndolo en movimientos corporales que son la exteriorización de su propia excitación ante la idea de conquistar la corona para su marido.

Es notorio, además, que la misma dinámica entre lo exterior y lo interior, entre un reconocimiento de la propia personalidad y una aparente imposición desde fuera, se repite en el funcionamiento de las parejas. Porque lo que moviliza a Macbeth en favor de los argumentos de su esposa es que ella toca, lúcida pero también despiadadamente, todos sus resortes internos: la ambición, pero también la postergación de sus deseos, su falta de decisión, el notorio desequilibrio entre el guerrero en el campo de batalla y este otro hombre al que le puede decir: “¿te asusta el que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás igual que tu deseo?”. Lady Macbeth toma en sus manos esa lucha entre la razón y la pasión que es Macbeth y la amasa para darle una dirección. Claro que, en el camino, lo que hace es poner en duda la integridad de su persona. En la confluencia de elementos favorables que han llevado a que Duncan visite el castillo, lo que falla no son las circunstancias, quien flaquea es Macbeth: como caballero que debería querer lo que merece, como hombre, como amante y como un guerrero con voluntad firme. En la pareja de Kurosawa, Asaji no se atreve a tanto. No cuestiona la

lealtad de Washizu, ni siquiera pretende convencerlo de que hay en él una ambición más grande de la que admite, porque su función no consiste en descubrirle de sí mismo más de lo que él está dispuesto a conceder. Lo que utiliza a su favor es la realidad exterior. Y cuando sus suposiciones se confirman, lo único que Asaji hace es tomar de los hechos lo que le conviene y mostrarle con lógica implacable a Washizu cómo se van a seguir sucediendo y lo que debe hacer para impedirlo: “en este mundo tienes que atacar primero si no quieres que se adelanten otros y te maten”. Lo que queda en entredicho realmente no son nunca los sentimientos de su esposo, sino su capacidad de decodificar las circunstancias de la manera correcta. En un sentido inverso al de Lady Macbeth, lo que Asaji parece decirle es que no está sabiendo ver la realidad, no que no está a la altura de sí mismo. Aunque, otra vez, ambas mujeres se complementan porque, como la bruja del bosque, ambas podrían decirle a sus maridos: “vuestro comportamiento es muy desconcertante, deseáis una cosa y sin embargo os comportáis como si no la quisierais”.



Trono de sangre (1957), Akira Kurosawa

Washitzu y Miki

La lealtad es uno de los valores fundamentales en ambas obras, pero en el mundo samurai en que se ambienta la película, este valor adquiere gran importancia. La lealtad es el “cumplimiento de lo que exigen las leyes de la fidelidad y las del honor y hombría de bien” según el diccionario de autoridades. De esta forma se asocia el concepto a principios morales según de la cultura que hablemos. Mientras en Occidente, ese código estaba sustentado por la Biblia, en Japón, el samurai se regía por el código de Bushido con siete principios. Es el llamado “Chugo” el que habla de Deber y Lealtad y dice: “Para el samurai, haber hecho o dicho “algo”, significa que ese “algo” le pertenece. Es responsable de ello y de todas las consecuencias que le sigan. (...) Para aquello de los que es responsable, permanece fieramente fiel”.

Observando este principio podemos ver que Washizu intenta seguirlo en parte, y lo rompe inducido por

su mujer. Él se apropia de lo que el ser sobrenatural le dijo respecto a su amigo y pretende cumplirlo. Son las circunstancias y la manipulación de Asaji lo que lo impulsa a romper el código para con su amigo Miki.

En cambio, una vez que Macbeth mata a Duncan, la lealtad ya no es un problema, sabe que está solo e intentará preservar su poder. Cuando Macbeth se da cuenta de que Banquo no va a secundar sus acciones, el protagonista sabe que tiene que matarlo, no sólo por miedo, ya que desea tener la corona con tranquilidad, sino también porque la predicción asegura que los hijos de él serán reyes. No siente Macbeth una lealtad hacia Banquo, sino que más bien lo ve como un obstáculo en su carrera al poder. Desatada la ambición, Macbeth piensa “Sobre mi cabeza han ceñido ellas una corona infructífera y me han dado a empuñar un cetro estéril (...) si es así, para la posteridad de Banquo mancillé mi alma”. Shakespeare construye su personaje sustentado en la indagación sobre la naturaleza humana, así Macbeth sabe que una vez que su fuerza destructora sale a la luz, una vez que se cruza la línea de la sangre, el hombre ya no es tal y se convierte en una bestia que devora su misma humanidad.

En cambio Washitzu está dispuesto a cumplir con la predicción demoníaca y una vez que se cumple el plazo, quiere entregarle el trono al hijo de Miki porque así es como se cumple la profecía. Todo parece indicar que él estuviera convencido de que se puede liberar del “hechizo” haciéndolo cumplir, y que después se restauraría la calma, porque sigue el principio moral que lo rige como samurai. En los cuentos de hadas, una vez que el héroe ha cumplido con la misión que le impone el destino (en este caso para mal, pero destino y misión al fin) este puede alcanzar un nivel superior de conocimiento y seguir su vida normal. Washitzu y Miki confían en el equilibrio restaurado después de cumplir lo que fue dicho por la bruja, sin embargo, en Macbeth, a causa del desequilibrio de las fuerzas interiores, sabemos que la restauración propuesta por Shakespeare es muy débil, y Macbeth es consciente de que es el ser humano quien tiene dentro de sí la semilla de la inestabilidad.

Washizu no es quien genera la inestabilidad, no es su personalidad la que deja salir a la bestia, es Asaji quien incita ese desequilibrio. Para el protagonista, una vez que llega a ser señor del castillo de las Telarañas, es necesario nombrar al hijo de Miki para que todo quede en orden a lo predicho. Es Asaji, quien al anunciarle su embarazo, precipita la muerte de Miki y exige la cabeza del hijo de éste. Es ella la que siente la amenaza del poder, e insinúa que no tiene sentido pelear por un poder que quedará en manos de otros. Asaji encarna las fuerzas externas que lo obligan a volver a ponerse en acción.

También existen diferencias apreciables entre Banquo y Miki. Banquo no quiere seguir el camino del mal por el que se arrastra Macbeth. Él le advierte en la escena III del acto I que los espíritus pueden engañarnos y llevarnos por ese camino, dejando en claro que el hombre puede elegir la senda correcta. Al advertir esto sospechamos que él puede ver algo de la ambición de Macbeth. Este camino del bien que dice sostener aparece presente cuando en el acto II, antes de la muerte de Duncan, Macbeth le dice a Banquo “Si mis planes aceptas, cuando llegue el momento tendrás honores”, y la advertencia de este lo aleja más de la mirada de Macbeth: “Mientras no los pierda al tratar de aumentarlos, y pueda conservar aún libre mi conciencia e íntegra mi lealtad, aceptaré consejos”. Pero aún cuando Banquo en los primeros dos actos aparece como un hombre recto y leal, podemos ver en él una semilla de ambición, en el acto III. Ya no parece el hombre tan puro que venía presentándose cuando deja entrever que sabe que Macbeth ha conseguido el trono “y me temo que has jugado muy sucio”, y termina la reflexión diciendo

Se nos dijo también que no podrías perdurar en herederos y que yo mismo, yo, sería padre y raíz de muchos reyes. Si hablaron con verdad sobre ti, Macbeth, brilló lo que dijeron, ¿por qué si esas verdades pudieron confirmarse sobre tí, no ha de ocurrir lo mismo también con mis oráculos para darme esperanza?

Así Banquo puede condenar moralmente la acción de Macbeth pero no existe ninguna condena respecto a sus esperanzas, las que acepta con beneplácito.

A diferencia de Banquo, hay en Miki una ambición casi inocente. En el diálogo que mantienen cuando salen del bosque, Washizu se siente inmerso en un sueño extraño. Es Miki quien sostiene “¿Acaso existe algún samurai que no querría convertirse en el señor de un castillo?” reconociendo que subir de status también sería algo deseable, algo natural. En este diálogo parece difícil determinar quién está diciendo cada parlamento, lo que coloca a los dos personajes en la misma sintonía. Así estarán hasta que las circunstancias los enemiste con el anuncio del embarazo de Asaji. En todas las escenas en que Washizu y Miki aparecen juntos, incluso cuando el primero entra al castillo del segundo con el cadáver de su señor, ambos personajes intercambian miradas y silencios de complicidad. Sabiendo que todo se está cumpliendo como la bruja lo determinó. En ningún momento Miki duda de Washizu y éste no pretende traicionarlo. La ingenuidad de los personajes es la misma, pero ninguno de los dos cuenta con las circunstancias externas que trastocarán los planes. Es el hijo de Miki quien puede decodificar como un mal

presagio el caballo desbocado que aparece en la casa de Miki, y puede expresar que algo malo va a suceder y que no deberían ir a la comida que confirmaría que él sería el sucesor del castillo de las Telarañas. Ante las dudas de su hijo, Miki responde como alguien seguro de la amistad y la lealtad de su amigo, aunque pueda sospechar la deslealtad de Washizu para conseguir el título de señor, no imagina que también podría ser desleal con él. Aunque Banquo tampoco lo imagina de Macbeth, no hay en él la ingenuidad y la seguridad de Miki en relación a Washizu.

El conflicto de los protagonistas: conclusiones.

Como dijimos anteriormente, Washizu no tiene un conocimiento de su personalidad como sí lo tiene Macbeth. Lo sobrenatural servirá para arrojar luz en ese aspecto, y Asaji concluirá ese trabajo y las circunstancias exteriores lo acorralarán al precipicio. Lejos está todo esto de la concepción sheskespereana del hombre renacentista cuyas fuerzas interiores lo desequilibran. Washizu necesitará la segunda entrada en el bosque para incorporar la naturaleza malvada y ambiciosa que había sugerido lo sobrenatural y que se ha despertado en él. Si en la primera entrada se encuentra con una parte de sí mismo que desconocía, y que incluso hasta que le presentan la cabeza de Miki le genera una lucha interna y una disociación, en la segunda visita al bosque integrará esa parte y, recién a partir de ese momento, la potenciará. Macbeth, en cambio, lo que hace en su segundo encuentro no es integrar ese aspecto malvado de su personalidad, sino pedir una especie de venia para hacer lo que ya venía temiendo que iba a tener que hacer: matar a todo aquel que amenace su estabilidad en el poder, aunque sea en su imaginación.

Ahora bien, si volvemos en este punto al bosque como figuración del inconsciente del personaje y al énfasis que cobra en la película de Kurosawa, podríamos afirmar que el mismo final que en la tragedia permite, a luz de lo dicho, otra lectura: ese bosque que se mueve hacia Washizu antes de morir a manos de sus propias huestes podría estar representando su propia interioridad que lo devora precisamente por desconocerla, esto es, la fuerza externa que lo movió a la acción y terminará cobrándose su propia vida. De este modo, como el conocimiento que Washizu tiene de sí mismo siempre le viene de fuera, de voces y mandatos externos, no logra terminar de entender cómo funciona la naturaleza humana. Macbeth, por el contrario, ha aprendido a conocer esa naturaleza a través de sí mismo, y a conocerla a fondo, por eso no se asombra de la locura de su mujer, por eso entiende por qué lo abandonan sus hombres y no le obedecen en la batalla final. Washizu nunca llega

a hacer ese proceso y hasta el último momento espera de los demás lo que él mismo no pudo ofrecer: lealtad y obediencia. Por eso el personaje nipón se caracteriza por una ingenuidad que jamás tendrá Macbeth. Washizu no puede ver las consecuencias de sus acciones, porque el mal llegó de fuera y él es ajeno a éste. Cree que puede liberar la potencia negativa, utilizar la ambición y, una vez cumplida, volver a “encerrar” y dominar al mal. Asaji no lo deja y como voz exterior le dice quién es y cómo son las cosas. En cambio el dilema de Macbeth es carecer de ingenuidad. Sabe qué significa lo que va a hacer y cuáles son las consecuencias, (“si todo terminara una vez hecho (...) En este caso es aquí, sin embargo, donde se nos juzga”) y, sabe, por ello mismo, qué clase de hombre es en verdad.

Retomando a Bettelheim, entonces, podríamos considerar a Washizu y Miki como niños que deben pasar por el bosque porque no conocen sus límites ni su naturaleza y creen que lo pueden hacer sin consecuencias. Asaji sería en el entramado de la película una especie de madre, de super yo, que predice lo que pasará y pone en palabras lo que el niño no sabe decir de sí mismo. Muy lejos de ser una madre, Lady Macbeth es la mujer, la esposa, la amante, la compañera, está a la par de su marido, y el rol de madre es aquel que se niega a cumplir (“yo habría machacado su cabeza si hubiera jurado como juraste tú”). Macbeth y su esposa están unidos por una complicidad emocional que aparece en las acciones físicas y que involucra las cosas que uno hace por el otro, ella le lava las manos, le saca el puñal, lo acaricia. En cambio entre Washizu y Asaji, la complicidad es en el crimen y nada más. Nunca veremos a los personajes teniendo un contacto físico mínimo.

Por otra parte, mientras que la función de Lady Macbeth se vuelve secundaria sobre la mitad de la obra, una vez que Macbeth desata su ambición y la deja actuar por su cuenta, en la película Washizu necesita todo el tiempo de la presencia de su mujer porque no tiene, o no reconoce, ese motor interno que lo lleva a actuar. De esta forma, el personaje de Asaji es esencial casi hasta el final, decide la muerte del hijo de Miki, en cambio Lady Macbeth ni siquiera se entera de que Macbeth ha mandado matar a Bancuo y su hijo. Incluso el mismo Macbeth quiere dejar a su mujer fuera de sus miedos.

Así también la locura de los personajes femeninos tiene interpretaciones diferentes. Lady Macbeth empieza a morir cuando ya no cumple para su esposo ningún rol significativo. Por eso queda atrapada en aquel comienzo del que ella no vislumbró las consecuencias. En cambio, la locura final de Asaji es como un espejo del monstruo en que Washizu se ha transformado, representación exterior de los símbolos de decadencia que no fue capaz de decodificar: la pila de cadáveres en el

primer encuentro, la predicción del segundo guerrero en el segundo encuentro (“Si te empeñas en seguir el camino de los demonios, será el más cruel y horrible de cuantos hubieras podido imaginar”), así la propia locura de su mujer es anuncio del descontrol que su marido no reconoce. Macbeth, sin embargo, aunque siga luchando y quiera morir como un guerrero, sabe que todo está corrompido y putrefacto, sabe que es responsable de haber desatado lo peor de la naturaleza humana.



Bibliografía:

1. Bettelheim, Bruno (2002). *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*. Barcelona: Ed. Crítica.
2. Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
3. McKay, Brett Y Kate. (28/02/2016) *El código Bushido: las ocho virtudes del samurai*. <http://es.artofmanliness.com/2013/06/10/el-codigo-bushido-las-ocho-virtudes-del-samurai>
4. Shakespeare, William (1971). *La tragedia de Macbeth/ versión y notas de Tabaré J. Freire*. Montevideo: Ed. Síntesis.

