

LA SINGULARIDAD LITERARIA Y ESCÉNICA DE *MACBETH*

Rafael PORTILLO
Universidad de Sevilla

Resumen: El presente trabajo estudia los aspectos literarios, dramáticos y espectaculares de *Macbeth*, en un intento de demostrar su singularidad dentro del corpus del teatro de Shakespeare. Esta obra parece una pieza shakespeareana única, debido no sólo a la forma en que se ha conservado en letra impresa, sino a la riqueza de su lenguaje literario, su extraña historia escénica y las dificultades que se les presentan a los directores cuando la intentan representar ante un público contemporáneo. De ese modo se puede explicar y justificar la “leyenda negra” de la pieza.

Palabras clave: Shakespeare, *Macbeth*, Shakespeare en escena, teatro inglés, crítica literaria de Shakespeare.

Abstract: The present work studies the literary, dramatic and performative qualities of *Macbeth*, in an attempt at establishing its singularity within the *corpus* of Shakespeare’s plays. This work seems to be unique as a Shakespearean drama owing, not only to its preservation as a printed text, but also to its complex literary language, its dubious stage history and the difficulties producers have to overcome in order to present it to a contemporary audience. The play’s “black legend” is thus explained and justified.

Keywords: Shakespeare, *Macbeth*, Shakespeare in performance, English theatre, Shakespeare criticism.

No se sabe con certeza cuándo o con qué motivo escribió William Shakespeare *Macbeth*; tampoco se conoce la fecha exacta de su estreno, aunque generalmente se acepta 1606 como posible año de creación. En tal caso vendría a ser la última de sus cuatro grandes tragedias (después de *Hamlet*, *Othello* y *King Lear*) y precedería en un año a otra gran pieza trágica, *Antony and Cleopatra*. Hay constancia de que la montaron los “King’s Men” o Compañía del Rey (uno de cuyos socios capitalistas era el propio Shakespeare)¹, y de que su estreno tuvo lugar en

1. La compañía de Shakespeare, que había ostentado el nombre de “The Lord Chamberlain’s Men” (Siervos del Señor Chambelán) pasaron a llamarse “The King’s Men” (Siervos de su Majestad o Compañía del Rey) tras la subida al trono de Jacobo I en 1603.

“The Globe” (El Globo), un teatro circular y sin techo, situado en la orilla sur del Támesis. La puesta en escena de *Macbeth* en dicho local está documentada, pero se trata de un testimonio tardío, ya de 1610, o de 1611²; no es seguro, sin embargo, que se llegara a representar en la corte, a pesar de que los temas principales de la obra habrían sido del agrado del nuevo rey, James I (Jacobo I). Es de suponer (aunque no existen pruebas) que también se repondría en el pequeño teatro cubierto conocido como Blackfriars, donde la compañía trabajó durante los meses de invierno a partir de 1609. Y es que si Shakespeare es ya de por sí enigmático, mucho más lo es esta pieza. Sorprende, por ejemplo, que, mientras de *Hamlet* existen dos ediciones tempranas, de 1603 y 1604 respectivamente, de *King Lear* una de 1607, y de *Othello* una, ya tardía, de 1622, para *Macbeth* haya que esperar hasta 1623, fecha en que se publicó la colección de 36 piezas shakespearianas conocida como *Folio* o *First Folio*. Como el autor había muerto en 1616, se trata en realidad de un libro póstumo. En efecto, había sido editado por un grupo de escritores amigos que tuvieron la oportunidad de “revisar” e incluso alterar los originales, por lo que hoy existen serias dudas sobre la autenticidad de varios de los textos que allí figuran. En el caso de *Macbeth*, se cree que varias escenas (concretamente, 3.5 y 4.1, es decir, la tercera y cuarta vez que intervienen las brujas) fueron añadidas por otro dramaturgo, posiblemente Thomas Middleton (1580-1627); hay incluso quienes consideran el texto de la obra un mero palimpsesto³. Porque además se sospecha que un número indeterminado de versos y no pocas acotaciones sufrieron en algún momento un proceso de revisión y reescritura, y que la pieza se acortó antes de aparecer en letra impresa⁴. De hecho, su extensión (poco más de 2100 versos) la convierte en la tragedia más breve de Shakespeare, y la tercera pieza más corta de cuantas figuran en el *Folio*⁵.

La historia escénica de *Macbeth* (al menos de la que se tiene constancia documental) comienza a partir de 1660, cuando ya han muerto Shakespeare y todos los que hicieron posible la edad de oro del teatro inglés (aprox. 1585-1635). Durante la época de Cromwell y la República (1642-1659) la actividad teatral había estado prohibida en Inglaterra, pero con la restauración monárquica y la apertura de nuevos teatros, la pieza llegó a convertirse en favorita del público, hasta el punto de que durante años formó parte del repertorio de la Compañía del

2. Simon Forman dice haber visto una representación de la obra en el Globo, el 20 de abril de 1610 (¿1611?); desde luego, dejó una extensa descripción de la misma. Véanse Brooke, 1990: 235-36 y Legatt, 2006: 94-95.

3. Véase Jonathan Goldberg. “Speculations: *Macbeth* and Source”. Sinfield 1992: 96.

4. Hay quienes opinan que el texto del *Folio* refleja una versión acortada y adaptada para una puesta en escena concreta. Véanse a este respecto Pujante, 1995: 37 y Wells, 1998: 105.

5. Son aún más breves *The Comedy of Errors* (La comedia de las equivocaciones) y *The Tempest* (La tempestad).

Duque; llegaría incluso a ser transformada en ópera. Pero para representarlo en la segunda mitad del XVII, el texto de Shakespeare fue previamente enmendado y corregido, adaptándolo a las nuevas normas de decoro, simplificando unos diálogos que a los actores se les antojaban ya excesivamente ambiguos y retóricos, y ampliando el cometido de las brujas, para lo cual se añadieron escenas con abundantes efectos sonoros y visuales, e incluso escenas de baile. Se intentaba además dar un toque moral a la historia del protagonista, de modo que apareciera con claridad un proceso de pecado, arrepentimiento y castigo; a Macbeth, por ejemplo, se le asignaba al final un parlamento en el que reconocía sus yerros y pedía perdón. Fue así, en versiones amañadas, como el público inglés accedió a esta tragedia en la segunda mitad del XVII y a lo largo de los siglos XVIII y XIX, ya que hasta principios del XX no se llegó a plantear la necesidad de escenificar el texto que figura en el *Folio*.

Podría ser casualidad, pero tan pronto se empezó a representar la versión original, es decir, en torno a 1920, se comenzó a urdir una leyenda de mal fario que acabaría dando origen a diversas supersticiones. Todavía hoy algunos actores británicos se niegan a pronunciar el título de la obra, y en su lugar se refieren a “*the Scottish play*” o pieza escocesa, al tiempo que evitan recitar cualquiera de sus parlamentos dentro de un camerino. Y lo cierto es que el cúmulo de anécdotas sobre montajes desastrosos y accidentados de *Macbeth* es tal, que bastaría para llenar un grueso volumen. La clave para entender esa leyenda puede estar en la gran dificultad que entraña su puesta en escena. De hecho, el lenguaje, en ocasiones extremadamente complicado, el barroquismo de no pocas imágenes, el contraste entre escenas, la complejidad psicológica de los personajes principales, junto con el hecho de que la acción se desarrolla principalmente en tinieblas y en un contexto de fenómenos sobrenaturales, hace que su escenificación se convierta en un difícil reto. No es fácil asistir a un montaje de *Macbeth* medianamente aceptable, a pesar de lo cual se sigue representando en todo el mundo y sigue gozando del favor del público, casi al mismo nivel que *Hamlet*, *Othello* o *King Lear*.

A pesar de todo, la pieza posee varios atractivos importantes. Para empezar, el protagonista no sale hasta el verso 35 de la escena tercera, es decir, cuando ya se han recitado 114 versos y han transcurrido entre 8 y 15 minutos de espectáculo. El hecho de que todos los diálogos iniciales giren en torno al personaje principal genera expectación en el público, que aguarda con impaciencia su aparición. Por otra parte, el papel de Lady Macbeth es tan rico y de tal fuerza, que lo hace apetecible para cualquier actriz que se precie; no ocurre lo mismo con *Othello* o *Hamlet*, donde tanto Desdemona como Ophelia tienen un cometido menor y mucho más pasivo. Se sabe que en el teatro londinense de la época las mujeres eran interpretadas por niños o adolescentes masculinos, lo que no deja

de sorprender al lector o espectador de hoy, habida cuenta de la envergadura de un personaje como el de Lady Macbeth⁶. Quizá la dificultad de conseguir niños capaces de encarnar debidamente a mujeres sea la causa de que en las piezas de Shakespeare no abunden los papeles femeninos. Sin embargo, el hecho de contar *Macbeth* con uno tan importante la convierte en una pieza especial. Hay quienes objetan que el paso de Lady Macbeth por el escenario es breve, pues aparece por vez primera en 1.5, no está siempre en escena, y además hace mutis a partir de 3.5, para aparecer fugazmente en 5.1. Sin embargo, es cierto que tampoco el protagonista masculino monopoliza la acción, puesto que desaparece al final de 4.1 y ya no se le vuelve a ver hasta el comienzo de 5.3, cuando se aproxima el desenlace; es decir, el propio Macbeth queda eclipsado en el acto cuarto, cuando la atención se desvía de su persona hacia los efectos devastadores de su mal gobierno. Otro aspecto negativo que críticos y actores han detectado en la caracterización del protagonista es la evidente contradicción entre los informes que de su valentía, espíritu aguerrido e intrepidez ha oído el público al comienzo de la obra y su comportamiento posterior en escena, ya que él da muestras constantes de indecisión y pusilanimidad, cuando no de cobardía.

De todos modos, el mayor reto de la pieza es la representación de lo sobrenatural. En un mundo tan escéptico como el actual, presentar cuatro escenas de brujas (1.1, 1.3, 3.5 y 4.1) no es tarea fácil. Tal vez se podría obviar la presencia física de esos personajes, sustituyéndolos por efectos visuales y sonoros, pero entonces se estaría desvirtuando el sentido del texto, ya que de la aparente realidad corpórea de esas brujas depende el que Macbeth se sienta tentado por ellas, dando rienda a su propia ambición y pereciendo en el empeño. Y puesto que hay que mostrarlas en escena, la cuestión es cómo caracterizarlas. Es cierto que en la historia y el folklore europeo las brujas han sido siempre mujeres viejas, pero puesto que aquí representan principalmente la seducción y la atracción al mal, la vejez quizá les restaría credibilidad; además, una caracterización abiertamente femenina podría incurrir en lo políticamente incorrecto. La historia del teatro, sin embargo, puede aportar ideas sugerentes; para empezar, se sabe que en tiempos de Shakespeare y durante el siglo XVII esos papeles fueron siempre interpretados por hombres, y que incluso a lo largo del XVIII y XIX las brujas fueron sistemáticamente encarnadas por los actores cómicos de cada compañía, habida cuenta del matiz humorístico que con el tiempo fueron adquiriendo esos personajes. No hay que perder de vista el comentario de Banquo al verlas: “...so wild in their attire,/ That look not like th’inhabitants o’th’earth”, y luego añade “you should be women,/ And yet your beards forbid me to interpret/ That you are

6. Los personajes de ancianas o señoras mayores se solían encomendar a actores especializados en papeles cómicos.

so” (1.1.38-39 y 43-45)⁷. No son, por tanto, estrictamente mujeres; desde luego, no lo habrían podido ser en el teatro del Globo, por lo que la alusión a la barba muy bien pudiera describir literalmente el aspecto físico de los actores que las encarnaron. Tampoco pueden parecer realmente humanas, sino seres misteriosos que representan el destino, la parca, el miedo al porvenir, e incluso la proyección del deseo prohibido. Hoy ya no tendrían un cometido cómico u humorístico como antaño, pero se pueden presentar de forma atractiva y sugerente, si se las dota de un ambiente entre mágico, misterioso y aterrador. En la escena tercera de la obra, ellas mismas se llaman mutuamente “*sisters*” (hermanas), y en un momento determinado se autodefinen como “*The Weïrd sisters, hand in hand,/ Posters of the sea and land*” (1.3.30-31)⁸. Queda claro que no son del género masculino, aunque en ninguno de sus diálogos hacen referencia explícita a su feminidad, por más que un sector de la crítica se haya empeñado en lo contrario⁹.

No menos dificultad presentan las visiones o alucinaciones que sólo percibe Macbeth. En efecto, sólo él ve el puñal cuyo mango intenta agarrar en vano en 2.1.34-47 y, de hecho, llega a insinuar que su imaginación le juega una mala pasada; no hay acotación para describir lo que sucede en ese instante que, por otra parte, incluso con los medios técnicos de hoy, sería muy difícil de representar. Luego, en la escena del banquete, se le aparece dos veces el fantasma de Banquo, al que dirige la palabra (3.4.37-73 y 88-107), para sorpresa de los invitados; las acotaciones son ahora muy precisas: “*Enter the Ghost of Banquo and sits in Macbeth’s place*” (3.4.37) y “*Enter Ghost*” (3.4.88)¹⁰; sacar un espectro a escena no habría revestido gran dificultad a principios del siglo XVII, ya que el público creía en las apariciones y, además, los fantasmas eran habituales en determinadas piezas trágicas. Sin embargo a partir de la segunda mitad de ese siglo, los espectros empezaron a adquirir un inequívoco tono humorístico que ha perdurado en el teatro hasta. Por eso algunos directores han evitado mostrar el fantasma de Banquo; el famoso Henry Irving (actor que estuvo a cargo del Lyceum de Londres durante años), por ejemplo, optó ya en 1895 por la proyección de luz verdosa sobre un taburete vacío, dando a entender que sólo Macbeth veía la aparición. Y es que desde el siglo XVIII se ha planteado la espinosa cuestión de que, si los espectadores consiguen ver el puñal y el fantasma, en cierto modo comparten la

7. Todas las citas del original inglés proceden de la edición de Braunmuller, 1997. Las traducciones españolas, a menos que se indique lo contrario, proceden todas de Pujante, 1995. Traducción: “...de atuendo tan extraño/ que no asemejan habitantes de este mundo” y “Sin duda sois mujeres./ mas vuestra barba me impide pensar/ que lo seáis” (49).

8. Traducción: “Las Hermanas de la mano./ Correos de mar y campo” (48).

9. Véase, por ejemplo, Meter Satallybrass. “Macbeth and Wiitchcraft”, Sinfield, 1992: 25-38.

10. Traducción: “Entra el espectro de Banquo y se sienta en el sitio de Macbeth” (92) y “Entra el espectro” (95).

mala conciencia del protagonista. Sea como fuere, lo cierto es que el argumento de esta pieza ha apasionando a lectores y espectadores de todas las épocas. Se trata en realidad de una obra histórica que, a diferencia de lo habitual en el teatro londinense de la época, no dramatiza la historia de Inglaterra, sino la de Escocia; también en este aspecto se demuestra la singularidad de *Macbeth*. El autor usa para su trama una serie de crónicas, especialmente las de Raphael Holinshed, de las que obtiene información para los personajes principales, así como para diversas escenas, entre ellas la del encuentro con las brujas¹¹. Sin embargo, el dramaturgo procura concentrar en un corto espacio de tiempo hechos que transcurren a lo largo de muchos años, y procura dotar a Duncan de unos rasgos muy positivos que no se encuentran en las crónicas, al tiempo que exagera el lado negativo de Macbeth. La pieza presenta hechos que sucedieron realmente en Escocia en el siglo XI, durante los reinados de Duncan I (1034-40), Mormaer of Moray, aquí transformado en Macbeth (1040-57) y Malcolm III, hijo de Duncan en la pieza (1057-93).

La acción se inicia con un breve conciliábulo de las tres brujas, anunciando la cita inminente con Macbeth, cuando éste venga victorioso tras derrotar al traidor Macdonald, Barón de Cawdor. El encuentro se produce en presencia de Banquo; las brujas, tras saludar al protagonista como Barón de Cawdor, le anuncian que será rey, y que los hijos de Banquo también serán reyes. El rey Duncan confiere a Macbeth poco después el título de Barón de Cawdor, por lo que parece que se empiezan a cumplir las predicciones de las brujas. Cuando poco después Duncan proclama a su hijo Malcolm heredero al trono, Macbeth se alarma. Lady Macbeth recibe por escrito noticias de lo acontecido, y como oye que el rey se va a hospedar esa misma noche en su castillo, decide asesinarlo con la ayuda de su marido; éste duda y siente escrúpulos ante una acción tan vil, pero animado por su esposa y la visión de la daga, se arma de valor y consigue matar a Duncan mientras duerme. Tras una breve pausa cómica (el momento en el que un portero acude a abrir las puertas del castillo), el crimen se descubre con las primeras luces del día; en ese momento, Macbeth mata a los guardias del rey, a los que culpa del crimen, mientras los hijos del monarca huyen. Macbeth es coronado rey de Escocia, pero algunas voces, como las de Banquo, empiezan a airear dudas y sospechas. Los dos esposos urden ahora el asesinato de Banquo y de su hijo, aunque este último consigue escapar. El espectro de Banquo se aparece al nuevo rey en medio de un banquete oficial; el pánico del monarca es tal, que la fiesta se interrumpe, lo que aviva el rumor de su inestabilidad emocional.

11. *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Rahael Holinshed (¿1529?-¿1580?) vieron la luz en letra impresa en 1577 y fueron reeditadas con adiciones importantes en 1587.

Vuelve Macbeth a entrevistarse con las brujas en una escena un tanto operática y probablemente espuria, en el curso de la cual le previenen contra Macduff, le advierten que nadie nacido de mujer le podrá vencer y que no será sometido hasta que el bosque de Birnam haya alcanzado los muros de Dunsinane; pero dan también por hecho que los descendientes de Banquo serán numerosos y reinarán en Escocia. A partir de ahora su reinado se convierte en una cadena interminable de crímenes (mata a la familia de Macduff, por ejemplo), mientras Inglaterra prepara con los exiliados escoceses un ejército invasor. Lady Macbeth enloquece y, según los rumores, se llega a suicidar. El ejército rebelde, a las órdenes de Malcolm, utiliza ramas del bosque de Birnam para camuflarse, y de esta guisa se aproxima a los muros de Dunsinane. Macbeth mata a cuantos guerreros le salen al paso, pero Macduff, que no nació de mujer sino que fue sacado mediante cesárea, consigue matar a Macbeth, a quien corta la cabeza. Malcolm se proclama rey de Escocia.

Mucho se ha escrito sobre la oportunidad de escribir o estrenar en 1606 una pieza de tema escocés que versa sobre realeza y sucesión al trono, precisamente cuando Jacobo I de Inglaterra (también llamado Jacobo VI de Escocia) acababa de asentarse en la corte de Londres, tras suceder a la reina inglesa Isabel I (Tudor), muerta sin descendencia. Jacobo era un Estuardo¹² que se consideraba descendiente del legendario Banquo, por lo que las profecías de las brujas en ese sentido le habrían halagado. También la traición y el regicidio son temas importantes en la pieza, y en ese sentido conviene recordar que en noviembre de 1605 se había descubierto en Londres el llamado “Complot de la Pólvora” que, según la propaganda oficial, habría sido urdido por un grupo de católicos (entre ellos un jesuita) para atentar contra el rey y su familia, el gobierno y las cámaras del parlamento. Tras la detención de los supuestos conspiradores (que fueron convenientemente torturados y ejecutados), cualquier obra que esgrimiera fidelidad a la corona y repulsa ante un supuesto complot regicida habría tenido el beneplácito de la autoridad. Se da además la circunstancia de que la brujería apasionaba al rey, hasta el punto de que había escrito *Daemonologie*, un tratado sobre el tema, publicado en Edimburgo en 1597. Hay que recocer por tanto que la pieza aludía a cuestiones de máxima actualidad, por lo que su estreno debió causar gran impacto y congraciarse a Shakespeare y su compañía con la nueva corte.

Pero no se debe pasar por alto el aspecto formal de la obra, es decir, el lenguaje, sin duda su mayor logro. Es un lenguaje difícil, que hoy puede sonar arcaico y lejano, no sólo por su complejidad, sino porque el inglés de aquella época difiere mucho del actual. De hecho y desde hace poco más de dos décadas,

12. Jacobo era hijo de María Estuardo, reina de Escocia, a quien Isabel I había mantenido largo tiempo en prisión y había decapitado en 1587.

es frecuente ver obras de Shakespeare en ediciones “bilingües”, es decir, con el texto original a un lado, y una “traducción” al inglés moderno al otro¹³. Tal vez quien lea sus obras en español o en cualquier otra lengua distinta del inglés pueda pensar que es un autor asequible, actual, contemporáneo. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Para empezar, todo su teatro está escrito en verso “blanco” que consiste en una serie de pentámetros yámbicos sin rima, es decir, versos de diez sílabas que siguen una pauta rítmica a base de combinar sílaba no acentuada con acentuada; para complicar las cosas, el autor rompe con frecuencia su propio esquema. Sirva a modo de ejemplo el verso “*Except they meant to bathe in reeking wounds*” (1.2.39) que es regular, ya que consta de diez sílabas y cinco pies, dando lugar a un pentámetro yámbico perfecto; sin embargo “*So well thy words become thee as thy wounds*” (1.2.43)¹⁴ es irregular, ya que la pauta rítmica se invierte en “thee as”, al tratarse de un pie trocaico. Gusta además el autor de experimentar con otras formas, y en ocasiones emplea versos más cortos, introduce rima, o escribe en prosa. Así pues, Lady Macbeth lee una carta en prosa y a continuación recita un soliloquio en verso blanco en 1.5.1-28; las brujas tienden a expresarse en verso corto rimado, los personajes principales concluyen sus parlamentos con pareados de diez sílabas, etc. etc. Los actores británicos suelen estar familiarizados con las sutilezas del verso shakespeariano, pues de ello depende una actuación adecuada. Se trata de lenguaje en verso que además está concebido de forma poética, con una clara tendencia a la perífrasis y al uso de complicadas imágenes. Así, tras el asesinato de Duncan, Macbeth y Lennox preguntan a Macduff qué ocurre, pero éste, en vez de indicar lisa y llanamente que han matado al rey, explica: “*Most sacrilegious murder hath broke ope/ The Lord’s annointed temple and stole thence/ The Life o’ th’ building*” (2.3.60-62)¹⁵; para entender las implicaciones de estos versos es preciso adentrarse en las convenciones literarias, ideológicas y políticas de la época. En efecto, durante la dinastía Tudor, e incluso en tiempos de los Estuardo, la monarquía se consideraba de derecho divino, por lo que el príncipe venía a ser una representación de Dios en el reino, además de cabeza visible de su entramado político; esa consideración cobró nuevo impulso con la llegada del protestantismo, pues tras la ruptura con Roma en tiempos de Enrique VIII (1509-47), el monarca inglés pasó además a convertirse en líder espiritual de sus súbditos. De ahí que, en opinión de Macduff, se haya cometido un sacrilegio, pues se ha violado el santuario más sagrado, es decir, la persona

13. Véase, por ejemplo, Alan Durband, ed. *Shakespeare Made Easy: Othello*; 2001; en la portada se explica: “Modern English version side-by-side with full original text” (Versión al inglés moderno junto con el texto original íntegro).

14. Traducción: “Si no querían bañarse en sangre caliente” (45); “Igual que tus palabras, ellas te enaltecen” (46)

15. Traducción: “El crimen más sacrílego ha irrumpido/ en el templo consagrado del Señor/ y le ha robado la vida al santuario” (74).

del rey, quien en el momento de su coronación incluso habría sido ungido con los santos óleos. Sin monarca que gobierne, la nación se sume en el caos, por lo que quien comete regicidio no sólo mata la persona, sino que además roba la fuente de la vida del reino.

No todas las intervenciones poéticas de la obra son susceptibles de una interpretación más o menos lógica, ya que en ocasiones las imágenes se enlazan formando grupos cuyo significado se resiste a una simple lectura “literal”. Especialmente significativo resulta, por ejemplo, el soliloquio de Macbeth en 1.7, cuando enumera las razones contrarias al asesinato de Duncan, pues él, como pariente, súbdito y anfitrión, debería proteger su vida, no destruirla; demás, se trata de un rey honrado y virtuoso. Por lo que, en caso de atentar contra su vida,

. . . *his virtues*
Will plead like angels, trumpet-tongued against
The deep damnation of his taking-off.
And pity, like a naked newborn babe
Striding the blast, or heaven's cherubin horsed
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind. (1.7.18-25)¹⁶

El autor parece estar aquí pensando en los ángeles del Juicio Final (véase Mateo 25, por ejemplo) o en los que anuncian desastres apocalípticos (*Apocalipsis* 8 y 9), lo que conferiría una dimensión universal a la culpa y por tanto al castigo que conlleva. Lo que ya no parece tan clara es la comparación de la piedad con un bebé desnudo e indefenso que, sin embargo, es capaz de cabalgar en el viento, semejante además a un querubín montado en un corcel que recorre el éter; esos versos parecen insinuar que, cuando se divulgue la noticia del asesinato, los ojos de todos los mortales quedarán de tal forma arrasados en lágrimas, que ahogarán al propio aire¹⁷. Pero es un entramado de imágenes de significado hasta cierto punto opaco, por lo que quizá habría que acudir a los textos bíblicos, las convenciones alegóricas del medievo, e incluso los tratados de emblemática, para explicarlo; habría que asomarse también a la tradición exegética cristiana, aunque ni siquiera así se conseguirá una interpretación del todo satisfactoria.

16. Traducción: “. . . que sus virtudes/ proclamarán el horror infernal de este crimen/ como ángeles con lengua de clarín, y la piedad,/ cual un recién nacido que desnudo,/ cabalga el vendaval, o como el querubín del cielo/ montado en los corceles invisibles de los aires,/ soplará esta horrible acción en cada ojo/ hasta que el viento se ahogue en lágrimas” (61).

17. Mucho se han devanado los sesos los críticos en torno a estas imágenes. Un artículo ya clásico al respecto es el de Cleanth Brooks, “‘The Naked Babe’ and the Cloak of Manliness”; véase Wain, 1968: 183-201.

Un soliloquio central en la obra, quizá el que más tinta ha hecho correr, es el que tiene a su cargo Lady Macbeth en 1.5, cuando invoca a los espíritus infernales y les solicita: “...*unsex me here/ And fill me from the crown to the toe topfull/ Of direst cruelty*”, para añadir a continuación: “*Come to my woman’s breasts/ And take my milk for gall...*” (1.5. 39-41 y 45-46)¹⁸. La expresión “*unsex me*” podría indicar un deseo literal de cambio de sexo, en un intento de adquirir una crueldad verdaderamente masculina, aunque también se podría interpretar como el deseo de dejar de ser mujer, es decir, humana, y de ese modo poder cometer los mayores crímenes sin riesgo alguno de compasión o remordimiento¹⁹. Por lo que respecta a “*take my milk for gall*”, aunque parece aludir al deseo de que la leche materna se transforme en hiel, también se podría entender que ella ofrece sus pechos a esos espíritus infernales a los que invoca para que, imaginando que beben hiel, puedan ser amamantados por ella y así cumplir mejor sus maléficas peticiones. No es esa la única referencia a leche, ya que en 1.5 la propia Lady Macbeth dice refiriéndose a su marido: “...*yet I fear thy nature./ It is too full o’th’ milk of human kindness/ To catch the nearest way.*” (1.5.14-16)²⁰. También “*kindness*” posee una cierta ambigüedad, ya que puede significar “bondad”, pero además “especie”, e incluso “raza”, con lo que la leche vendría a ser un rasgo característico de humanidad, esa cualidad que posibilita que un ser humano se apiade de otro y sienta con él. A modo de confirmación, sirvan las palabras de Malcolm en 4.3: “...*had I power, I should/ Pour the sweet milk of concord into hell...*” (4.3.97-98)²¹, con lo que una vez más se atribuyen a la leche cualidades positivas e inherentes al ser humano, tales como solidaridad, compasión, unidad y paz. Al equiparar aquí el autor la leche materna con una serie de virtudes humanas, parece estar aludiendo, quizás inconscientemente, a un lugar común del folklore medieval, un concepto legendario originado en los apócrifos de Adán y Eva²² que luego pasó a la literatura, es decir, el llamado “aceite de la misericordia”, que Set ha de llevar a su padre Adán, para que pueda morir en paz. Naturalmente, ese aceite se relaciona con un árbol salvífico, de cuyo tronco ha de salir el árbol de la vida, o cruz redentora. El aceite de la misericordia se suele relacionar además con

18. Traducción: “...quitadme/ la ternura y llenadme de los pies a la cabeza/ de la más ciega crueldad” y “Venid a mis pechos de mujer / y cambiad mi leche en hiel...” (58). Como se puede ver, Pujante ha optado por “quitadme la ternura”, obviando las ambigüedades semánticas de “*unsex me here*”, sin duda una frase abierta a múltiples interpretaciones.

19. Véase la explicación que en nota ofrece Brooke, 1990: 113.

20. Traducción: “Mas temo tu carácter:/ está muy empapado de leche de bondad/ para tomar los atajos” (57).

21. “Si tuviese/ yo el poder, echaría la miel de la concordia/ a los infiernos...” (116); lógicamente, al haber traducido aquí Pujante “*sweet milk*” por “miel” no queda espacio para la ambigüedad del original.

22. La leyenda se recoge en una serie de textos griegos conocidos como el *Apocalipsis de Moisés*, en la obra latina *Vida de Adán y Eva* y en el *Pseudo-Evangelió de Nicodemo*.

la piedad y la compasión, virtudes que Jesús deja al género humano como herencia. De todos modos, la leche figura también en la literatura pre-cristiana con un significado igualmente positivo, al ser sinónima de alimento espiritual, elixir de la vida, vía de transmisión del conocimiento divino, etc. Las alusiones a la leche de mujer, por tanto, no sólo hacen referencia a la condición femenina de Lady Macbeth, sino que enlazan con todo un vasto universo de símbolos e imágenes cuya significado no se agota en una sola lectura.

Algo que caracteriza precisamente a esta obra es el poder ambiguo y engañoso de las palabras, capaces de significar algo y lo contrario. Al comienzo mismo, una de las brujas anuncia que se volverán a reunir “*When the battle’s lost and won*” (1.1.4)²³, y esta frase, aparentemente contradictoria, adquiere sentido poco después, al aludir Duncan al traidor a quien acaba de condenar: “*What he hath lost, noble Macbeth hath won*” (1.2.67)²⁴, lo que explica la identidad entre pérdida y ganancia. Cuando las brujas canturrean “*Fair is foul, and foul is fair*” (1.2.12)²⁵ vuelven a expresar una contradicción que, sin embargo, encuentra eco en el propio Macbeth: “*So foul and fair a day I have not seen*” (1.3.36)²⁶, abundando en la idea de que lo negativo puede ser a la vez positivo. El problema estriba en que Macbeth se hace esclavo de esas contradicciones al fiarse del sentido aparente de las palabras. De tal modo reproduce el lenguaje ambiguo de las brujas, que afirma en un soliloquio: “*This supernatural soliciting/ Cannot be ill, cannot be good*” (1.3.130-31)²⁷; más adelante confiará en el sentido literal de las profecías de 4.1 y, dejándose llevar por las apariencias, considerará improbables la aproximación del bosque de Birnam o su derrota a manos de quien no ha nacido de mujer. En las piezas dramáticas de Shakespeare, por haber sido estrenadas en escenarios vacíos, sin ningún tipo de decorado, las palabras han de suplir con creces esa carencia. En el caso concreto de *Macbeth*, al desarrollarse la trama en lugares muy diversos, los personajes tienen que ir dando pistas sobre los mismos. Así, al principio, las brujas anuncian que su próxima cita con el protagonista (escena 3) será “*Upon the heath*” (1.1.7)²⁸, mientras que el rey anuncia poco después a Macbeth que irá a visitarle a Inverness (1.4.42-43) y, en efecto, allí se desarrollan las escenas que siguen. Para indicar que ella y su marido habitan en un castillo, Lady Macbeth alude a “*the fatal entrance of Duncan/ Under my battlements*” (1.5.37-38)²⁹, y el

23. Traducción del autor de este trabajo: “Cuando se haya perdido y ganado la batalla”.

24. Traducción: “Lo que él ahora pierde, el noble Macbeth gana” (47).

25. Traducción: “Bello es feo y feo es bello” (44)

26. Traducción: “Un día tan feo y bello nunca he visto” (49)

27. Traducción: “Esta incitación sobrenatural/ no puede ser mala, no puede ser buena” (52).

28. Traducción: “En el yermo” (43).

29. Traducción: “La fatídica entrada de Duncan/ bajo mis almenas” (58)

propio rey incide en esa idea: “*This castle hath a pleasant seat*” (1.6.1)³⁰. Lady Macduff vive en una mansión-fortaleza y por eso, al quejarse de la huida de su marido, dice: “*To leave his wife, to leave his babes,/ His mansion, and his titles...*” (4.2.6-7)³¹. Cuando Macbeth intenta hacerse fuerte en el castillo para resistir al invasor, exclama: “*Hang out our banners on the outward walls;/ . . . Our castle’s strength/ Will laugh a siege to scorn*” (5.5.1-3)³². La utilería y los efectos especiales sirven en ocasiones para corroborar el efecto localizador de las palabras. La entrada de Duncan con su séquito, por ejemplo, viene precedida en 1.6, (según la acotación), de “*Hautboys, and Torches*” (“Oboes y antorchas”), y para indicar que se está celebrando un banquete en un aposento contiguo, no sólo usan antorchas y oboes, sino que además: “*Enter a Sewer, and divers Servants with dishes and service over the stage*” (acotación para 1.7.1)³³. La entrada del Portero en 2.3, por ejemplo, viene acompañada de continuos golpes que se producen entre bastidores, simulando que alguien llama a las puertas del castillo. Lo que sigue siendo un misterio es no sólo cómo se representaría el entorno de las brujas, sino la forma en que aparecerían y, sobre todo, desaparecerían; las acotaciones se limitan a indicar: “*Witches vanish*” (1.3.76) o “*Music. The Witches dance, and vanish*” (4.1.132)³⁴, pero se desconoce el procedimiento utilizado para escamotear personas u objetos en los escenarios de la época. En 4.1, probablemente una escena espuria, Macbeth pregunta: “*Why sinks that cauldron? And what noise is this?*” (4.1.105)³⁵, lo que parece apuntar a una trampa, cuyo mecanismo produciría considerable ruido. De hecho, hay constancia de que, desde finales del XVII y a lo largo de los siglos XVIII y XIX, las brujas aparecían y desaparecían por una trampa accionada mecánicamente; esas apariciones solían ir acompañadas de efectos especiales diversos, tales como truenos, relámpagos, humo y música. El mismo *Folio* sugiere algo parecido, pues la pieza se inicia con la acotación “*Thunder and lightning*” (“Trueno y relámpagos”), y está atestiguado que la compañía de Shakespeare no fue precisamente parca en el uso de tales efectos.

Algo que cuesta hoy imaginar es cómo se pudo representar a principios del siglo XVII una pieza cuya acción se desarrolla casi siempre de noche, teniendo en cuenta que los teatros comerciales de entonces estaban descubiertos y, además,

30. Traducción: “El castillo está en un sitio placentero” (59).

31. Traducción del autor de este trabajo: “¿Abandonar a su esposa, abandonar a sus niños,/ su mansión y sus títulos...”

32. Traducción: “¿Izad los estandartes sobre las murallas!/. . . La robustez/ del castillo se reirá del asedio” (132).

33. Traducción: “Entran, cruzando el escenario, un maestresala y varios criados con platos y servicio de mesa” (61).

34. Traducción: “Desaparecen las Brujas” (50) y “Música. Bailan las Brujas y desaparecen” (108).

35. Traducción del autor: “¿Por qué desciende el caldero? ¿Y qué ruido es ese?”

las funciones se daban a plena luz del día³⁶. Sin embargo, la oscuridad y la sensación de que los personajes se mueven entre tinieblas son esenciales para la ambientación de la pieza y para su acción trágica. Para un público familiarizado con el terror que inspiraba la oscuridad de la noche, la invocación de Lady Macbeth debió resultar estremecedora: “*Come, thick night,/ And pall thee in the dunnest smoke of hell*” (1.5.48-49)³⁷; a partir de ese momento, la mayor parte de las escenas tienen lugar de noche, y para sugerirla se emplea abundante utilería (antorchas, velas y faroles), efectos sonoros (en 2.2. se alude al sonido del búho y al canto de los grillos; suena varias veces la campana de un reloj marcando la hora en varias escenas), e incluso vestuario apropiado (Lady Macbeth aconseja a su marido en 2.2.73 que se ponga el pijama o “*night-gown*” para fingir que ha pasado la noche durmiendo). Pero sobre todo se emplea la palabra, pues los personajes aluden continuamente a la noche, a que es hora de acostarse, al miedo que produce la oscuridad, etc. En el momento del asesinato de Banquo (3.3), su hijo Fleance porta una antorcha y, además, uno de los asesinos menciona la puesta de sol, mientras que otro se queja de que, al haberse pagado la única luz de que disponían, Fleance ha podido huir aprovechando la oscuridad.

Un aspecto que ha sido extensamente debatido por la crítica es el carácter trágico de la pieza y, sobre todo, la figura del protagonista masculino como auténtico héroe de tragedia. La obra se ha considerado siempre trágica, ya que el *Folio* de 1623 así la clasifica, a diferencia, por ejemplo, de *Richard II* o *Richard III*, que figuran como “historias” en el *Folio*. Sin embargo, a Macbeth se le ha comparado frecuentemente con Richard III, pues ambos son monarcas que, para conseguir el trono y mantenerlo, no dudan en cometer los mayores crímenes, a pesar de lo cual ejercen una fascinación especial sobre el público. Muchos se han preguntado si este protagonista puede ser acreedor de la grandeza trágica de, por ejemplo, los héroes de la tragedia griega, pues mientras aquellos hacen una elección errónea desde la libertad, Macbeth sencillamente se deja llevar por el engaño de las brujas (la ambigüedad a que se alude más arriba) y la influencia de su propia esposa, cuyo poder tentador queda de manifiesto, por ejemplo, en: “*Hie thee hither;/ That I may pour my spirits in thine ear...*” (1.5.23-24)³⁸. Si se hace hincapié en la debilidad síquica y moral de Macbeth se le podría tal vez considerar víctima pasiva de fuerzas que él es incapaz de controlar; en tal caso, más que personaje de tragedia, podría parecer un títere del destino. Sin embargo, el texto de Shakespeare es lo suficientemente ambiguo y complejo como para permitir interpretaciones diversas. Porque lo cierto es

36. Las funciones solían comenzar en torno a las dos de la tarde, y la temporada terminaba con la llegada del invierno.

37. Traducción: “Ven, noche espesa,/ y envuélvete en el humo más oscuro del infierno” (58).

38. Traducción: “Ven deprisa,/ que yo vierta mi espíritu en tu oído...” (57).

que antes que las brujas le hagan ninguna promesa, ya ha dado él sobradas muestras de ambición y crueldad, como se desprende del relato de los soldados en 1.2; además, sus primeras palabras en 1.3, de hecho, reproducen las de las brujas, como ya se ha visto. Todo en la pieza parece volver sobre sí mismo, pues la misma derrota de los rebeldes del principio presagia en cierto modo el magnicidio de Macbeth, mientras que la ejecución y sustitución del barón de Cawdor encuentran una réplica en la muerte del protagonista y posterior coronación de Malcolm. Cabe pensar además que, si quien va a dar a Escocia una larga dinastía de reyes va a ser la descendencia de Banquo, tal vez el orden que ahora se restaura no sea más que una pausa, a la espera de una oportunidad de asesinar al nuevo rey, perpetuando así una cadena de magnicidios en aras de conseguir el poder. En ese sentido Macbeth vendría a representar sólo un eslabón de la cadena, un intento particular de satisfacer la propia ambición a cualquier precio. Visto así, el personaje parece acreedor a la grandeza que algunos críticos le niegan.

Se trata, como se ha visto, de una obra dramática de características muy singulares, no sólo dentro del corpus shakespeariano, sino incluso a la luz de la tradición dramática occidental. Fascina y produce rechazo, es a la vez atractiva para la escena e imposible de montar, cuenta con leyenda propia pero, sobre todo, es un texto complejo, difícil, sugerente e inclasificable. Es quizá por eso una de las obras de Shakespeare que menos se prestan a reescrituras simplificadoras o apropiaciones ideológicas de cualquier tipo. Está escrita en un lenguaje rico, oscuro, e incluso opaco, lo que la convierte en un terreno vedado pero fascinante, siempre por descubrir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAUNMULLER, A.R. (Ed.) (1997): *Macbeth*, by William Shakespeare, Cambridge, Cambridge UP.
- BROOKE, Nicholas (Ed.) (1990): *The Tragedy of Macbeth*, by William Shakespeare, Oxford, Oxford UP.
- DURBAND, Alan (2001): *Shakespeare Made Easy: Othello*, Cheltenham, Stanley Thornes.
- LEGGAT, Alexander (Ed.) (2006): *William Shakespeare's Macbeth: A Sourcebook*, London, Routledge.
- PUJANTE, Ángel Luis (Trad. y ed.) (1995): *Macbeth*, de William Shakespeare, Madrid, Espasa-Calpe.
- SINFIELD, Alan (Ed.) (1992): *New Casebooks: Macbeth*, London, Macmillan.
- WAIN, John (Ed.) (1968): *Shakespeare's Macbeth: A Casebook*, London, Macmillan.
- WELLS, Stanley (1998): *The Oxford Dictionary of Shakespeare*, Oxford, Oxford UP.