

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

“WHEN SHALL WE THREE MEET AGAIN?”: MACBETH EN
OCHO MOMENTOS DE LA HISTORIA DEL TEATRO
INGLÉS

ADELAIDA BLASCO CERZUELA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 12 de desembre de 2008 davant un tribunal format per:

- Dr. Juan Vicente Martínez Luciano
- Dr. Vicent Montalt i Resurrecció
- Dr. Ignacio Ramos Gay
- Dr. José Manuel González Fernández de Sevilla
- Dra. Ana Rosa Calero Varela

Va ser dirigida per:
Dr. Miguel Teruel Pozas

©Copyright: Servei de Publicacions
Adelaida Blasco Cerezuela

Dipòsit legal: V-3729-2009

I.S.B.N.: 978-84-370-7486-3

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Arts Gràfiques, 13 baix
46010 València
Spain
Telèfon:(0034)963864115

WHEN SHALL WE THREE MEET AGAIN?
Macbeth en ocho momentos de la historia del teatro inglés.

Tesis doctoral realizada por:
Adelaida Blasco Cerezuela.
Dirigida por:
Miguel Teruel Pozas.

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.....	5
2. <i>MACBETH</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE: ORÍGENES Y NATURALEZA PLURAL....	11
2.1. INTRODUCCIÓN.	14
2.2. PARENTESCOS CON OTRAS FUENTES DE CONOCIMIENTO DE SU ÉPOCA. ..	15
2.2.1. Los primeros movimientos de <i>Macbeth</i> sobre escenarios jacobinos.	15
2.2.2. Fuentes históricas.	18
2.2.3. La crónica de Raphael Holinshed.	23
2.2.4. Fuentes literarias.	32
2.2.5. Influencias de la política y sociedad contemporánea.	37
2.2.6. Convenciones de representación del teatro jacobino en <i>Macbeth</i>	44
2.3. <i>MACBETH</i> Y EL GÉNERO DE LA TRAGEDIA.	61
2.3.1. Una acción acelerada e imprecisa.	63
2.3.2. El monólogo.	64
2.3.3. Un lenguaje sugerente.	72
2.3.4. Recursos retóricos.	74
2.4. PERSONAJES.	83
2.4.1. <i>Macbeth</i> : metamorfosis escénicas a lo largo de cinco siglos.	84
2.4.2. <i>Macbeth</i> : un culpable relativamente disculpable.	87
2.4.3. <i>Lady Macbeth</i> : multiplicidad de matices interpretativos.	101
2.4.4. <i>Lady Macbeth</i> : reflejo de una colisión entre actitudes personales virtualmente opuestas.	104
2.4.5. Infinidad de posibilidades interpretativas sobre la imagen de las tres hermanas hechiceras.	118
2.4.6. “Fair is foul and foul is fair.”	120
2.5. CONCLUSIÓN.	131
3. <i>MACBETH</i> DE SIR WILLIAM DAVENANT.	133
3.1. INTRODUCCIÓN.	136
3.2. <i>MACBETH</i> , UNA TRAGEDIA “RENOVADA”.	137
3.3. “RENOVACIÓN” DEL ARGUMENTO.	139
3.3.1. Ampliación del papel de los personajes femeninos de la obra.	140
3.3.2. Insistencia en el tema de la ambición y sus consecuencias.	144
3.3.3. Importancia del decoro y supresión de muestras de violencia en el escenario... ..	155
3.3.4. Introducción de nuevos efectos dramáticos: las escenas de las brujas.	163
3.4. RENOVACIÓN DE LOS PERSONAJES.	175
3.4.1. La oposición de “Los <i>Macbeth</i> ” frente a “los <i>Macduff</i> ”.	177
3.4.2. Otros personajes.	198
3.5. RENOVACIÓN EN EL ESTILO DE ESCRITURA.	200
3.5.1. Alteraciones de tipo lingüístico.	202
3.5.2. Alteraciones de tipo literario.	209
3.6. CONCLUSIÓN ...	216

4. <i>MACBETH MODERNISED</i> DE ROBERT BELL Y <i>MACBETH, Somewhat Removed</i> DE FRANCIS TALFOURD.	219
4.1. UNA EXPERIMENTACIÓN CÓMICA DEL TEXTO SHAKESPERIANO.	222
4.1.1. La veneración del texto shakesperiano.	222
4.1.2. La obra burlesca del siglo XIX frente a la producción teatral acreditada.	224
4.2. <i>MACBETH MODERNISED</i> DE ROBERT BELL.	227
4.2.1. Un argumento festivo.	228
4.2.2. Configuración cómica de los personajes shakesperianos.	241
4.2.3. Un estilo adaptado a la comedia burlesca.	251
4.2.4. Conclusión.	266
4.3. <i>MACBETH, SOMEWHAT REMOVED FROM THE TEXT OF SHAKESPEARE</i> o <i>MACBETH TRAVESTIE</i> DE FRANCIS TALFOURD.	267
4.3.1. Detalles sobre el proceso de creación de esta comedia de Talfourd.	268
4.3.2. Una estampa cómicamente desfigurada de las producciones victorianas de <i>Macbeth</i> en teatros legítimos.	269
4.3.3. El nuevo argumento: ausencia de infortunio y un final feliz.	270
4.3.4. Abyección de los personajes.	276
4.3.5. Desbordamiento de alegría, incluso ante acontecimientos trágicos.	283
4.3.6. Una acción acompañada de un entorno cercano al espectador.	290
4.3.7. El cartel, un prólogo a la comedia.	297
4.3.8. Un lenguaje extraordinariamente irónico y burlón.	305
4.4. CONCLUSIÓN.	321
5. <i>MACBETH SKIT</i>. GEORGE BERNARD SHAW.	323
5.1. INTRODUCCIÓN.	326
5.2. LA OBRA SHAKESPERIANA EN LA ÉPOCA DE SHAW.	327
5.2.1. Predilección por una nueva concepción del teatro.	328
5.2.2. Shakespeare como símbolo de ideas antiguas e inusitadas.	329
5.2.3. El rescate del texto shakesperiano.	333
5.2.4. Desafío a la leyenda shakesperiana.	334
5.3. <i>MACBETH SKIT</i> : LA OBRA SHAKESPERIANA A DEBATE.	337
5.3.1. Argumento.	338
5.3.2. Dos modos de entender la experiencia teatral divergentes en escena.	339
5.3.3. Lillah McCarthy y Gerald du Maurier.	345
5.4. CONCLUSIÓN.	359
6. <i>A MACBETH</i>. CHARLES MAROWITZ.	361
6.1. INTRODUCCIÓN.	364
6.2. UNA NUEVA MANERA DE SUMERGIRSE EN EL MITO SHAKESPERIANO.	365
6.2.1. Hacia la experimentación de los clásicos consagrados.	365
6.2.2. Charles Marowitz y la experiencia shakesperiana.	369
6.3. <i>A MACBETH</i> . LOS ENTRESIJOS DE SU MAGIA.	372
6.3.1. Una historia misteriosa.	372
6.3.2. El enigma que envuelve las figuras shakesperianas.	373
6.3.3. Una experiencia de maldad absoluta.	389
6.3.4. Otros recursos para la experimentación con el medio dramático.	422
6.4. CONCLUSIÓN.	437
7. <i>MACBETH</i>, UNA LEYENDA AFÍN A SITUACIONES DE SOMETIMIENTO SOCIAL: <i>uMABATHA</i> Y <i>CAHOOT'S MACBETH</i>.	439
7.1. INTRODUCCIÓN.	442
7.2. <i>uMABATHA</i> .	443

7.2.1. Welcome Msomi y su aventura con la tragedia shakesperiana.	443
7.2.2. El Macbeth Zulú.	447
7.2.3. La naturaleza de <i>Macbeth</i> que encontramos en <i>uMabatha</i>	448
7.2.4. Una historia inmersa en la cultura zulú.	454
7.3. CONCLUSIÓN.	486
7.4. CAHOOT'S <i>MACBETH</i>	487
7.4.1. El <i>Macbeth</i> que se representaba en el comedor de un piso checoslovaco. ...	488
7.4.2. Argumento.	494
7.4.3. Un clásico shakesperiano ubicado en un contexto social de represión. ...	496
7.4.4. El inspector.	501
7.4.5. Take it <i>Easy</i>	508
7.4.6. Una exploración auto-referencial del propio evento dramático..	514
7.4.7. Words can be your friend or your enemy ...	520
7.5. CONCLUSIÓN.	529
8. CONCLUSIÓN GENERAL.	533
9. APÉNDICE.	539
10. BIBLIOGRAFÍA.	547

(El lector encontrará cada una de las secciones de este índice reproducida con mayor detalle al comienzo de cada capítulo).

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.

“When Shall we three meet again...?
In thunder, lightning or in rain?”

Se cuestionaban las hermanas hechiceras al comienzo de la obra de *Macbeth* de William Shakesperare (I.i.1-2). Sabían que se recontrarían con el protagonista y dicha reunión requería sus preliminares. Sin embargo, a pesar de los poderes sobrenaturales que poseen, no auguraban todos y cada uno de los reencuentros en los que estos personajes se han vuelto a congregarse como consecuencia de la infinidad de manifestaciones discursivas donde se ha realizado una apropiación creativa de esta tragedia.

En el entorno teatral, desde sus primeras producciones a principios del siglo XVII a la actualidad, contamos con un sinfín de piezas donde se observa la vigencia y poder de evocación social de esta obra teatral. La aclimatación de elementos como su argumento, personajes, parlamentos, etc. a espacios escénicos de distinto talante cultural y artístico todavía se despliega en la actualidad.

Calificadas de “adaptaciones”, “reescrituras”, “versiones”, “apropiaciones”, “parodias”, etc. todas estas re-producciones de ingredientes del original shakesperiano de *Macbeth* revalidan la obra como producto y, a su vez, fuente de una continua explosión de re-creación. Se trata de reposiciones que permiten desvelar, al mismo tiempo, nuevas perspectivas hacia la exploración de esta tragedia, hacia la observación de los efectos que ésta ha producido en diferentes momentos literarios y los motivos por los que, derivado de ello, se ha enriquecido hasta convertirse en un mito de conocimiento internacional.¹

En este trabajo se pretende viajar a lo largo de algunos de estos procesos de metamorfosis de componentes de cultura a través de la mencionada obra shakesperiana. Se ilustrarán, por una parte, las diversas fuentes y situación socio-política que favorecieron la aparición en escena de la tragedia de estudio y, por la

¹“We could almost write a history of English thought from 1623 to 1921 by studying alone the attitude displayed towards him (Shakespeare) by succeeding poets and critics” A. Nicoll (1922) *Dryden as an Adapter of Shakespeare*. London. OUP. p.6.

otra, la repercusión que ésta ha ejercido sobre otros dramaturgos de los siglos subsiguientes para la creación de un conjunto de reescrituras.

Exploraremos el recorrido en el que participan todas estas transformaciones y recreaciones, en nuestro caso, teatrales, desde una perspectiva amplia y fundamentándose en el hecho de que se haya producido una re-contextualización (término sugerido por Jacques Derrida)²; es decir, un material preexistente que procede del entorno jacobino acomodado a un nuevo contexto, adaptado en el sentido que la palabra “adaptare” tenía en latín de “encajar, adecuar”. Destacaremos en cada una de estas metamorfosis del mito, tal y como Linda Hutcheon considera, “repetition with critical difference”³ y tendremos en cuenta, por lo tanto, no únicamente la comparación textual, sino, además, todo el contexto enunciativo de la producción y recepción de estos textos. Para ello, consideraremos los siguientes aspectos:

a) Adoptamos una noción de la idea de interpretación, y a su vez, versión, adaptación, metamorfosis, apropiación, etc. que circunscribirá tantos intérpretes y elucidaciones de una misma historia como lectores, público, críticos, actores o directores que se han acercado, de un modo u otro, desde su particular momento social, histórico y personal, a la misma.⁴

Por consiguiente, cada acomodación de la historia de Macbeth a un contexto distinto de los anteriores, ya sea ésta una determinada producción escénica en un momento establecido, un análisis crítico, una traducción, novela, drama, e, incluso, una particular lectura en la imaginación del espectador se considerará una nueva apropiación de la historia. Una apropiación que comporta una serie de diferencias respecto a sus manifestaciones previas y constituye, en consecuencia, un producto inédito, una nueva exégesis.⁵

²Véase: J. Derrida (1988) *Limited Ink* Evanston. Illinois. Northwestern University Press. “Every act of writing, or meaning, all motivated human endeavour, loses its original context, which cannot entirely enclose it, and plays itself out in a potential infinity of new contexts, in which the significance of the writing will inevitably be different –again and again- from what it was.”

³Véase L. Hutcheon (1985) *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York. Methuen. p.25

⁴Nos apoyamos en la manera en que lo expone Charles Marowitz: “There are as many tellers of these tales as there are readers, as there are spectators, as there are imaginations to respond to their given circumstances and the blocks of language that constitute their structure” Ch. Marowitz (1991) *Recycling Shakespeare*. Macmillan. London. p.29.

⁵Puesto que no se considera objetivo fundamental del trabajo, se elude el debate en cuanto al apelativo y todos aquellos pormenores que críticos como Jacques Derrida, Laura Rosenthal, Roland Barthes, Julia Kristeva, Linda Hutcheon, etc. puntualizan respectivamente en sus denominaciones de este proceso como “recontextualización”, “adaptación”, “intertextualidad” y “parodia”. Para más información sobre la diferente terminología propuesta por

b) En cuanto al terreno dramático se refiere, cada una de estas apropiaciones de las aventuras del monarca escocés, adaptada a la escena contemporánea, se convierte en una nueva obra susceptible, a su vez, de transmitir percepciones inéditas respecto a diferentes aspectos del universo del espectador.

Instaladas en un contexto temporal forastero frente a aquel del original que se reescribe, incorporan el debate de un conjunto de circunstancias y modos de pensamiento coetáneos con los que éstas mantienen una estrecha relación; se traducen, por lo tanto, al presente del auditorio, quien percibe, según las características de su época, una visión diferente de, por ejemplo, la dramaturgia shakesperiana.

“...each generation attempts to redefine Shakespeare’s genius in contemporary terms”.⁶

“Shakespeare has sometimes been our contemporary and could be so in the future, but only on condition that he is translated into the questions of our time and takes on the colour of our historical personality”⁷

c) De idéntica manera, por otra parte, cada reescritura puede suscitar, al mismo tiempo, nuevas interpretaciones hasta el momento no advertidas sobre el original, en nuestro caso, la obra shakesperiana. Se contribuye con todo ello al proceso de mitificación de la crónica inicialmente histórica, de la tragedia jacobina, y permite una introspección en la renovada percepción de esta leyenda en distintos momentos culturales.

Como consecuencia, los estudios que a continuación se suceden en esta tesis doctoral comparan, en cada una de las reescrituras que se investigan, los rasgos distintos de la nueva obra teatral con aquellos de la tragedia jacobina, por una parte, y con aquellas circunstancias sociales, políticas, culturales y personales del dramaturgo reescritor que han podido influir en su singular adaptación teatral, por la otra.

estos y otros autores véase: L. J. Rosenthal (1996) ‘(Re)Writing Lear: Literary Property and Dramatic Authorship’ en J. Brewer y S. Staves (Ed) *Early Modern Conceptions of Property*. London. Routledge. p. 323-338; L. Hutcheon (1985) *A Theory of Parody: The Teaching of Twenty Century Art Forms*. New York. Methuen. Y R.Cohn, (1976) *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton. Princeton University Press.

⁶I. Jean Marsden (1991) *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*. New York. St. Martin Press. p.1

⁷ A. Zurowski et al. (1989) “Should Shakespeare Be Buried or Born Again” en J. Elsom (Ed.) *Is Shakespeare Still our Contemporary?* New York. Routledge. p.169.

Se examinará, en los siguientes capítulos, el modo en el que material histórico desenterrado de crónicas sobre el reinado de Macbeth se ha trasladado a ocho obras teatrales, entre ellas la tragedia shakesperiana, y la implicación que cada una de ellas, en especial, la obra jacobina, haya podido suponer sobre el resto.

Ocho obras que cubren un largo período desde comienzos del siglo XVII a la actualidad. A pesar de su descripción a lo largo de la tesis siguiendo una línea cronológica, no se ha pretendido un estudio de las distintas etapas literarias de este período a través de ellas. No obstante, se han incluido anotaciones respecto a aquellos aspectos de la época que las envuelve que hayan podido influir en su composición.

El resultado es un viaje a través de creaciones teatrales de estilos tan variados como la tragedia, comedia... donde se tratan cuestiones de tipo político, social, personal... en el que descubriremos elementos repetidos como características de los personajes, parte del argumento, algunas escenas...y elementos distintos que dependerán de la época, circunstancias, sociedad que las ha visto nacer y la particular orientación que el dramaturgo ha dado en relación a su receptor. Veamos a continuación una breve sinopsis de la manera en la que se ha enfocado el estudio en cada una de ellas.

El viaje comienza con la tragedia shakesperiana de **Macbeth** en un capítulo que nos traslada al pasado medieval en busca de aquel material histórico y poético que ha facilitado la aparición de esta obra. Nos reubica a comienzos del Barroco para mostrar aquellos rasgos sociales, políticos y literarios que han podido favorecer la presencia de ciertos componentes de su estructura y finaliza con un análisis de su modo de escritura, argumento y personajes encaminado a desvelar, teniendo en cuenta las propuestas de la crítica de mayor crédito, las razones por las que se ha convertido en una obra tan visitada y desde tantos ámbitos y lugares...un mito.

Observaremos, en segundo lugar, a través del **Macbeth de Sir William Davenant**, una obra “restaurada” de finales del siglo XVII. En ella se incorporan, frente al original jacobino, nuevos elementos: se extiende la participación de los personajes femeninos, se crean situaciones y momentos que favorezcan la incorporación de música y espectáculo, se simplifica la complejidad textual... Todo ello con una clara intención aleccionadora por parte del dramaturgo, quien explota el tema de los riesgos de la ambición para instruir con esta nueva versión a un público que había sufrido una reciente guerra civil.

En tercer lugar, a través de las comedias burlescas ***Macbeth Modernised*** de Robert Bell y ***Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*** de Francis Talfourd nos trasladaremos al primer tercio del siglo XIX para conocer los límites que se imponían sobre la composición dramática de la Inglaterra victoriana en algunos teatros de Londres considerados de menor prestigio.

Dos comedias que, a su vez, impregnadas de música, colorido, humor y momentos de diversión entre el patio de butacas, permiten contemplar la leyenda shakesperiana desde perspectivas insólitas. En ellas observaremos, por ejemplo, la recreación satirizada de escenas clásicas con cierto prejuicio hacia el sector teatral oficial, la incorporación de innumerables bromas visuales, referencias locales mordaces a la vida urbana del momento, un texto repleto de jocosos juegos lingüísticos y pasajes de la obra shakesperiana reescritos en letras de canciones que se acompañaban con melodías famosas en la época.

En cuarto lugar, nos situamos a comienzos del siglo XX para conocer, con **George Bernard Shaw**, características del universo teatral de este período junto a su particular concepción sobre la popularidad que se le otorgaba a la obra shakesperiana. De hecho, al considerarla anticuada y desligada de las preocupaciones diarias de su público, Shaw reprobaba la notoriedad y reputación de este tipo de historias en el escenario.

En consecuencia, ***Macbeth Skit*** reescribe parte de la historia de *Macbeth* con el propósito de deshonar expresamente el renombre que durante siglos se había originado entorno a esta obra jacobina. En ella se plantea el conflicto que experimentan, no ya los héroes tradicionales de esta ficción, sino dos actores coetáneos a Shaw: Gerald Du Maurier y Lillah McCarthy. Ellos se enfrentan, a través de su representación de Macbeth y Lady Macbeth, a la sufrida tarea de erigir su presencia en el entorno teatral, ganarse su público y contribuir al entorno cultural de la época.

Continúa el estudio de una particular reescritura de finales de los años sesenta: ***A Macbeth***. En ella, el dramaturgo y director **Charles Marowitz** sacude el texto originario hasta desintegrarlo en sus diferentes componentes. Posteriormente lo recompone en una historia cuyo objetivo es conquistar al espectador a través de la sensibilidad y lograr que la representación se convierta en la experimentación de una vivencia inesperada.

Al mismo tiempo, se reflexiona sobre la propia naturaleza de la producción teatral al examinar los límites entre el texto legendario, el espectáculo que se ofrece y sus resultados sobre el espectador. Una visión inédita donde cada uno de los elementos que la integran: personajes, espectáculo, trama, estructuración textual, etc. afloran enfatizando el carácter misterioso del original para crear el efecto de una inquietante pesadilla.

Finalmente, observaremos dos nuevas apropiaciones del material shakesperiano a través de dos obras del último tercio del siglo XX. En ellas se desempolvan aquellos matices conexos con la situación política de corrupción que la propia tragedia esboza y se reutilizan de distinto modo en relación a la situación de dos sociedades estranguladas por sistemas de gobierno avasalladores.

uMabatha de Welcome Msomi aprovecha el prestigio de la tragedia de Shakespeare y su mitificación en la cultura opresora como vía de escape para lograr sacar a la luz características de la cultura maltratada. De este modo, recorreremos la tragedia clásica anclada ahora en las tierras de Kwazulú-Natal y se nos ilustra sobre cuestiones como las prácticas, costumbres, tradiciones y leyendas de la civilización zulú en la época de auge previa a la invasión europea.

Cahoot's Macbeth de Tom Stoppard nos sitúa en el comedor-teatro de un piso de Praga para mostrar la situación social de deshonor que atravesaron ciertos círculos de intelectuales en la Checoslovaquia de los años setenta.

En conclusión, una muestra variada de representaciones dramáticas que, a pesar de partir de un componente común extraído de crónicas históricas medievales y mitificado en una tragedia jacobina, prometen temática, emociones, y, en general, una experiencia inédita que a continuación pasamos a describir.

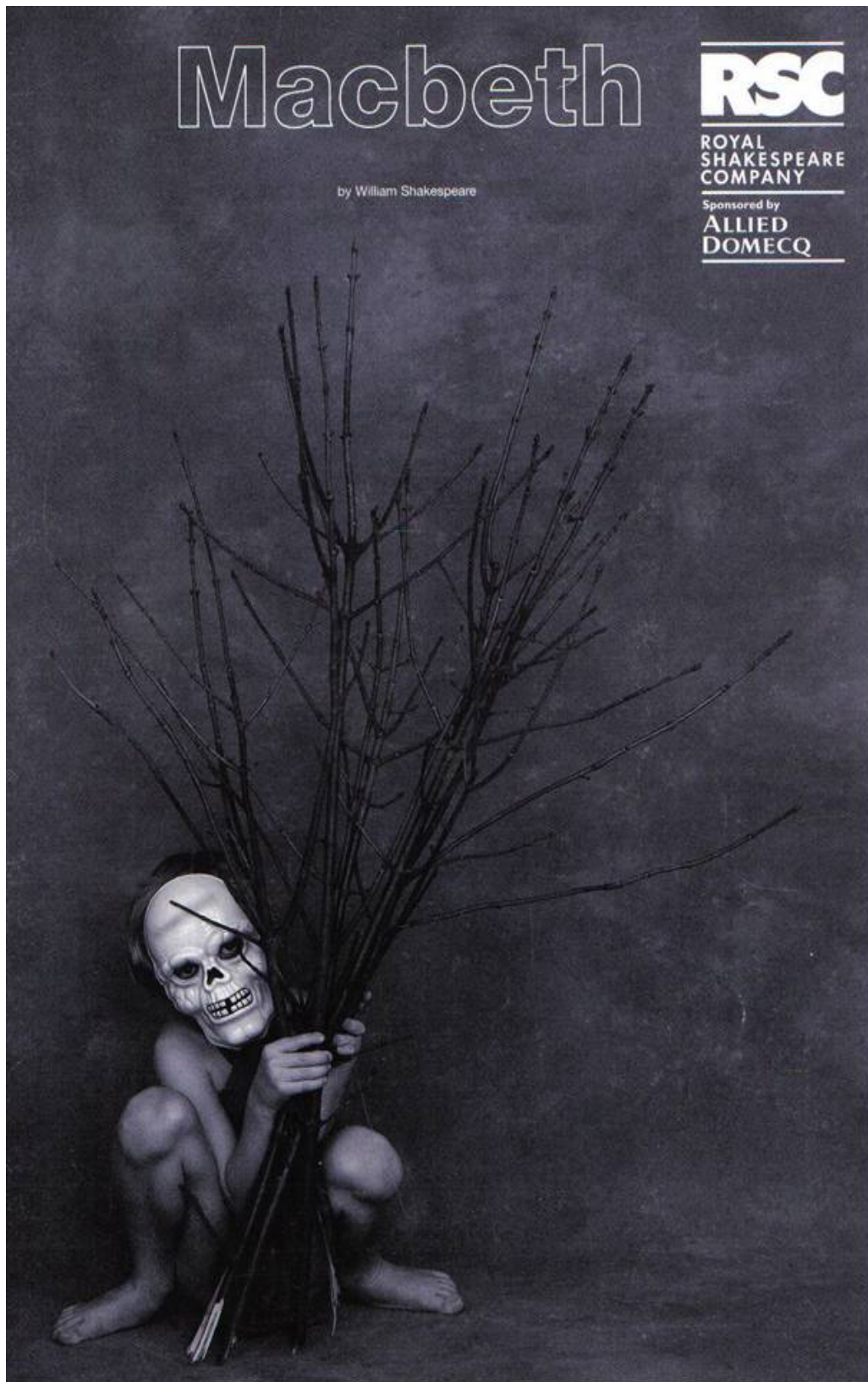
2. *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE: ORÍGENES Y NATURALEZA PLURAL.

“LADY MACBETH: These deeds must not be thought
After these ways: so, it will make us mad.

MACBETH: Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more!
Macbeth does murder sleep’ ___the innocent sleep,
Sleep that knights up the ravelled sleeve of care,
The death of each day’s life, sore labour’s bath,
Balm of hurt minds, great nature’s second course,
Chief nourisher in life’s feast,___”

(William Shakespeare. *Macbeth*.II.ii.34-41).⁸

⁸Seguiremos la edición de *Macbeth* de M. Davis, que a su vez se basa en el texto del Primer Folio, para el corpus de citas que se incluyen en este capítulo: M. Davis (ed) (1982) *The Kennet Shakespeare Macbeth*. London. Edward Arnold Ltd.



Cartel para una producción de Macbeth en Stradford Upon Avon por la “Royal Shakespeare Company”. Dirigida por Tim Albery la temporada de 1996.

2. **MACBETH DE WILLIAM SHAKESPEARE: ORÍGENES Y NATURALEZA PLURAL.**

2.1. INTRODUCCIÓN.	14
2.2. PARENTESCOS CON OTRAS FUENTES DE CONOCIMIENTO DE SU ÉPOCA. ...	15
2.2.1. Los primeros movimientos de <i>Macbeth</i> sobre escenarios jacobinos.	15
2.2.2. Fuentes históricas.	18
2.2.3. La crónica de Raphael Holinshed.	23
2.2.3.1. Las brujas y las consecuencias de sus profecías en <i>Macbeth</i>	24
2.2.3.2. El regicidio sirviéndose de la historia de Donwald.	27
2.2.3.3. Tras el regicidio.	29
2.2.4. Fuentes literarias.	32
2.2.5. Influencias de la política y sociedad contemporánea.	37
2.2.6. Convenciones de representación del teatro jacobino que repercutieron en <i>Macbeth</i>	44
2.2.6.1. Una escenografía sobria.	45
2.2.6.2. Otras técnicas propias de la dramaturgia jacobina.	53
2.3. MACBETH Y EL GÉNERO DE LA TRAGEDIA.	61
2.3.1. Una acción acelerada e imprecisa.	63
2.3.2. El monólogo.	64
2.3.3. Un lenguaje sugerente.	72
2.3.4. Recursos retóricos.	74
2.4. PERSONAJES.	83
2.4.1. <i>Macbeth</i> : metamorfosis escénicas a lo largo de cinco siglos.	84
2.4.2. <i>Macbeth</i> : un culpable relativamente disculpable.	87
2.4.3. <i>Lady Macbeth</i> : multiplicidad de matices interpretativos.	101
2.4.4. <i>Lady Macbeth</i> : reflejo de una colisión entre actitudes personales virtualmente opuestas.	104
2.4.5. Infinidad de posibilidades interpretativas sobre la imagen de las tres hermanas hechiceras.	118
2.4.6. “Fair is foul and foul is fair”.	120
2.5. CONCLUSIÓN.	131

2.1. INTRODUCCIÓN.

El presente capítulo propone un análisis de la obra shakesperiana de *Macbeth* disgregando dos perspectivas diferentes:

En primer lugar partimos de la hipótesis de que la composición de esta tragedia se vió influenciada por una serie de peculiaridades de la época en la que se elaboró ya sean de tipo literario, social o político y se considera hasta qué punto todos estos aspectos han influido en su contextura.

Con tal propósito, visitaremos anales históricos que desde la edad media habían relatado episodios del rey escocés Macbeth y el modo en el que cada uno de ellos ha contribuido a los distintos ingredientes de su historia; se reconocerán similitudes con otras manifestaciones literarias europeas coetáneas, medievales y de la literatura greco-romana clásica; observaremos las huellas de acontecimientos sociales y políticos de principios del Barroco inglés y, finalmente, se examinará hasta qué punto las convenciones de la dramaturgia del momento respaldaron algunas de las características de la obra.

Continúa una reflexión sobre el hecho de que ésta sea una tragedia metamorfoseada en numerosas ficciones que han atravesado diferentes culturas, géneros literarios y modos de expresión. Circularemos, por lo tanto, por su interior estructural para estudiar, por una parte, elementos formales como el tratamiento del tiempo, el empleo de retórica, monólogos... y, por la otra, componentes de contenido en relación con los personajes. Todo ello con el objetivo generalizado de investigar las características inherentes a la misma que han autorizado y suscitado tales reescrituras y la manera en la que éstas han contribuido a su mitificación.

2.2. PARENTESCOS CON OTRAS FUENTES DE CONOCIMIENTO DE SU ÉPOCA.

2.2.1. Los primeros movimientos de *Macbeth* sobre escenarios jacobinos.

El clásico shakesperiano de *Macbeth* ha recorrido desde sus primeros días un largo camino a través de diferentes producciones, versiones y reescrituras, vinculadas, habitualmente, a las peculiaridades del momento cultural de cada período (Barroco, Restauración, Ilustración, etc.). Descubrimos, como consecuencia, en épocas anteriores, una obra de características, si bien similar en su esencia, con ciertas diferencias en aspectos, en ocasiones, de mayor, en otras, de menor determinación para su significación general. Reposiciones que, paradójicamente, resultaban muy diferentes a las primeras escenificaciones del *Macbeth* jacobino. Veamos a continuación algunos datos sobre sus primeras andanzas.

Aunque la primera recopilación por escrito que se conserva es de 1616, *Macbeth* fue elaborada entre 1603 y 1606. Con mayor exactitud, se sitúa, según los particulares de su argumento, entre los años que trascurrieron desde la llegada al trono del rey Jacobo I hasta la publicación de *The Puritan* en 1607, obra en la que se hace mención de la existencia de una de las representaciones de esta tragedia.

Sin embargo, el primer retrato de un argumento similar al que conocemos con el nombre de esta obra dramática no aparecerá documentado hasta abril de 1611. Simon Forman, doctor y astrólogo, redactó algunas notas sobre cuatro obras, una de ellas *Macbeth*, que había visto en el Globe en la primavera de ese mismo año. Una crónica la suya que, si bien descaminada respecto a la actual en algunos detalles, como se puede apreciar en el siguiente fragmento, se acerca en muchos otros al clásico que todavía hoy visitamos.

“In Mackbeth at the Glob, 1610⁹, the 20 of April [Saturday], ther was to be observed, firste, howe Mackbeth and Bancko, 2 noble men of Scotland, Ridinge **thorowe a wod**. ther[r] stode before them 3 women feiries or Nimphes, And saluted Mackbeth,

⁹Según R. S. Miola (2004:205), un error por 1611 (Abril 20 fue un sábado en 1611, no en 1610). Para más información sobre otros aspectos de esta temprana descripción de la obra shakesperiana véase: R.S. Miola (Ed) (2004) *Macbeth*. USA. Norton. p.205-206.

sayinge, 3 tymes unto him, haille Mackbeth, king of Condon; for thou shalt be a kinge, but shalt beget no kinges, etc. Then said Bancko, What all to Mackbeth And nothing to me. Yes, said the nimphes, haille to thee Bancko, thou shalt beget kinges, yet be no kinge. **And so they departed & cam to the Courte of Scotland to Dunkin king of Scotas, and yet was in the dais of Edward the Confessor. And Dunkin bad them both kindly wellcome, And made Mackbeth forth with Prince of Northumberland**¹⁰, and sent him hom to his own castell and appointed Mackbeth to provid him the next dai at night, & did soe. And Mackbeth contrived to kill Dunkin, & thorowe the persuasion of his wife did that night Murder the kinge in his owne Castell, beinge his guest.”¹¹

¿Cabalgaban en las primeras producciones de esta obra Banquo y Macbeth por un escenario imaginado como un “bosque” en lugar del “páramo” al que se hace mención en el relato que nos ha llegado?, ¿Visitan estos dos personajes al rey Duncan en la corte previamente al asesinato en Inverness?...

Sea como fuere, a principios del siglo XVII, la ahora legendaria tragedia escocesa formaba, junto a otras obras míticas como *King Lear*, *Antony and Cleopatra*, *Richard II*, *Coriolanus*, etc. parte del repertorio de un teatro, el Globe, en cuyos beneficios participaba el propio dramaturgo desde 1599. Y era representada por una compañía de actores que se había convertido, como su nombre indica: *The King's Men*, en la compañía real con el patrocinio del mismo monarca.¹²

El primer documento escrito de *Macbeth* suscita, de nuevo, incógnitas que, a su vez, envuelven la obra de un misterio que la acompañará en su camino hacia la santificación literaria. Su primera publicación oficial con el nombre: *The Tragedie of Macbeth*, no llegó hasta unos diecisiete años después de sus primeras exhibiciones populares y siete tras el fallecimiento de su dramaturgo. Se recopiló, junto a otras, basándose en guiones teatrales y en una época donde la composición dramática colectiva era una práctica habitual. Por ello se ha cuestionado, por parte de la crítica, la consonancia entre el texto de sus primeras representaciones (una de aquellas como a la que habría asistido Simon Forman) y el que conocemos, por su formato de impresión, desde 1623 como “First Folio”. De hecho, con sus 2500 versos, es la

¹⁰Miola asimismo observa que Simon Forman probablemente confundió a Macbeth con Malcolm en lo referente al nombramiento de príncipe de Northumberland.

¹¹La descripción completa se puede consultar en Francois Laroque (1999) *Shakespeare, Court, Crowd and Playhouse*. U.K. Thames and Hudson. Ltd. p.148.

¹²Para más información sobre la producción shakesperiana de esta época véase: A. Gurr (2004) *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge. C.U.P. y A. Gurr. (2004) *The Shakespeare Company, 1594-1642*. Cambridge. C.U.P. ; S. Trussler (2000) *Cambridge Illustrated History. British Theatre*. Cambridge. C.U.P. p.90-106; el lector en español puede consultar: A. De la Concha et al. (2004) *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y reescrituras de su obra*. España. UNED. p.13-61.

tragedia más corta de las que allí se recopilan, posiblemente, debido a una considerable reducción de su contenido por motivos de edición.¹³

La tradición teatral produjo otras dos impresiones significativas del texto de *Macbeth* durante el siglo XVII: una edición en cuarto en 1673 publicada sin el nombre de Shakespeare pero que, si bien con la adición de material inédito, seguía el manuscrito de 1623 y la adaptación de William Davenant impresa en 1674, que se estudiará en el segundo capítulo.

En los siguientes apartados, dejaremos a un lado la premisa de que la mítica tragedia de *Macbeth* puede haber diferido de aquella inaugural en las producciones del teatro Globe a principios del Barroco e, incluso, surgido como una reescritura de esta misma, en la que participaron igualmente otros dramaturgos de la época, y nos adentraremos en el texto del Primer Folio. Nuestro objetivo será buscar las relaciones que mantiene con todos aquellos componentes de su época que llevaron a su autor a transformar la narración de un personaje de la soberanía escocesa, enterrado en los anales de la historia, en una figura literaria legendaria.

Para ello, se propone un viaje dinámico evidenciando los orígenes históricos, atribuciones literarias, influencias socio-políticas, convenciones y peculiaridades de la representación dramática de principios del siglo XVII que pudieron haber inspirado la producción de esta obra. Un proceso de creación que se presume emparentado con el que observaremos con posterioridad en aquellos proyectos que han retomado el clásico jacobino como punto de partida.

¹³En esta primera publicación los autores implicados añadieron su tributo al ya consagrado William Shakespeare justificando, a su vez, la recopilación de las obras que presentaban del siguiente modo: "It had bene a thing, we confesse, worthie to have bene wished, that the Author himselfe had liv'd to have set forth, and overseen his owne writtings; But since it hath been ordain'd otherwise, and he by death departed from that right, we pray you do not envie his Friends, the office of their care, and paine, to have collected & publish'd them, and so to have publish'd them, as where (before) you were abus'd with diverse stolen, and surreptitious copies, naimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: even those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the rest, absolute in their numbers, as he conceived them." incluido en F. Laroque. (1999:147). La edición crítica de *Macbeth* publicada por A. R. Braunmuller (2001:245-278) incluye un amplio análisis de las características de esta primera publicación confirmando la contribución del dramaturgo Thomas Middleton en algunos pasajes de la tragedia de *Macbeth* que hoy conocemos. Para más información sobre este tema puede consultarse: A. Murphy (2004) *Shakespeare in Print. A History and Chronology of Shakespeare Publishing*. Cambridge. C.U.P.; S. Wells et. al. (1987) *William Shakespeare: A Textual Companion*. Cambridge. C.U.P.; T.H. Howard-Hill (1971) *'Macbeth': Oxford Shakespeare Concordances*. Oxford. O.U.P.

2.2.2. Fuentes Históricas.

“Without knowledge of the material available to him neither his debts nor the transcendent scope of his creative energy can be assessed” (Bullough. 1973. vol.1:11).

En relación a las fuentes históricas hermanadas con la obra de *Macbeth* de Shakespeare, encontramos distintos estudiosos que delimitan las que pudieron resultar una referencia directa para engendrar la tragedia clásica que hoy conocemos o aquellas que, aunque no fueron consultadas directamente, contribuyeron en algún modo al fundamento del mito en el que esta historia ha fraguado. En esta línea, autores como Geoffrey Bullough y Kenneth Muir consideran ocho crónicas diferentes descritas a continuación según su fecha de publicación:¹⁴

1. *Chronica Gentis Scotorum*. De John Fordum. Escrita sobre 1384. Publicada con posterioridad a la muerte de Shakespeare.

2. *Chronicle of the World and Scottish History*. De Andrew Wyntoun. Elaborada hacia 1406. Publicada asimismo ulteriormente al fallecimiento de Shakespeare.

3. *Scotorum Historiae* de H. Boethius (Boecio). Publicada alrededor de 1527. Traducida al inglés por John Bellenden como *The History and Croniklis of Scotland* en 1535.

4. *The Chronicles of England, Scotlande, and Ireland*. De Raphael Holinshed. Publicada en 1577 y reeditada en 1587.

5. *The Buik of the Chronicles of Scotland*. De William Steward. No publicada hasta 1858. Pero pudo haber formado parte de la biblioteca de Jacobo I.

6. *De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum*. De John Leslie. Publicada sobre 1578.

¹⁴El apartado de las fuentes históricas y literarias de *Macbeth* se ha basado principalmente en los estudios de: P. Ellis (1980) *Macbeth, High King of Scotland*. London. Frederick Muller Limited. G.G; K. Muir (1977) *The Sources of Shakespeare's Plays*. Londres. Methuen; G. Bullough. (1973) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. 7. Londres. Routledge and Kegan Paul; N. Brooke (Ed) (1972) *Macbeth*. Oxford. O.U.P; R. S. Miola (Ed) (2004) “Contexts and Sources” *Macbeth. William Shakespeare*. USA. Norton; A. Sinfield (Ed) (1992) “Speculations: ‘Macbeth’ and Source” *Macbeth. Contemporary Critical Essays*. London. New Casebooks; Jean. E. Howard and M.F. O’Connor. (1987) “Macbeth and Source” *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. New York. Methuen.

7. *Rerum Scoticarum Historia*. De George Buchanan, publicada aproximadamente en 1582.

8. *Vertumnus Sive Annus Recurrens*. de Mathew Gwinn. 1607.

Shakespeare esgrimió con preferencia las crónicas de Raphael Holinshed como cimiento de varias de sus obras dramáticas, una de ellas *Macbeth*. Para ello recurrió probablemente a la edición de 1587, donde se habían recopilado los dos volúmenes de la primera en uno, completado con ilustraciones grabadas en madera y añadido un tercero de extensión similar a los otros dos. El propio Holinshed indicó que su narrativa era una versión de la obra de Boecio para la que se había servido de la traducción al inglés de John Bellenden.

De todos modos, el universo de este personaje regio tal y como llegó a manos de Shakespeare y toda su historia llevó siglos de desenvolvimiento y su evolución se puede trazar siguiendo cronológicamente el argumento de las distintas crónicas:

Una de las primeras alusiones a la historia de Macbeth aparece en la obra de **John de Fordum**, canónigo de Aberdeen. Éste alude a la muerte del rey Duncan y a sus regicidas, según el, una familia malvada, cuyo cabecilla era "Machabeus", hijo de Finele, el Señor de las tierras de Atholl. No menciona Dunsinane, Lady Macbeth o Banquo; sin embargo, incluye en la historia a Macduff, personaje que no aparece en crónicas escocesas de siglos anteriores, y que, según Peter Ellis (1980:116), es un nombre de procedencia gaélica: *Mac Duh*, que significa: "hijo del hombre negro".

El Macduff de Fordum es aquel personaje que se exilia por su amistad con los hijos de Duncan, que es admitido por Malcolm y se une a éste después de haber superado una minuciosa pesquisa. Tampoco se refiere el asesinato de la esposa de Macduff o de sus hijos; no obstante, por otra parte, se narra que los dos aliados derrotan a Macbeth sin dificultad.

Poco después, **Andrew Wyntoun**, prior de St Serf en Loch Leven en Fife, escribió una adaptación rimada de la historia de Escocia. Según Bullough (1973:472), Duncan y Macbeth emergen en un ambiente donde habita una mezcla de folklore y tradición que Wyntoun pudo haber obtenido de anales del monasterio, fechados en el siglo XIV y desaparecidos desde 1660.

Éste fue el primero que especificó manifiestamente la muerte de Duncan como un homicidio; sin embargo, la contribución principal de Wyntoun a la ficción de *Macbeth* fue la leyenda de las tres brujas que predicen el encumbramiento y la caída

del héroe. De acuerdo con este clérigo, Macbeth fue incitado a asesinar a su primo por un sueño que tuvo al salir de caza con el rey, en el que vio a tres mujeres (weird sisters) que formularon tres augurios:

“A nycht him thocht in his dremyng
That he wes sittand neire the king,
At a seit in hunting swa,
And in a lesche had grewhundis twa.
Him thocht, till he wes sittand,
He saw three women by gangand,
And þai three women þan thocht he
Thre werd sisteris like to be.
The first he herd say gangand by:
Lo, yonder the thayne of Crumbaghty!
The tother sister said agane:
Of Murray yonder I see thayne.
The thrid said: yonder I see the king
All þis herd he in hin dremyng.”
(Citado en: Bullough: 476).

Este espejismo y el hecho de que se cumplieran las dos primeras profecías se convirtió en causa suficiente para instigar en Macbeth el atentado contra Duncan, a pesar de que Wyntoun no describa cómo:

“Sone efter þat, in his youth-heid,
Of thai þayndomes þe thayne was maid;
Then thocht he nixt for to be King,
Fra Duncanis dais had thane ending.
And þus the fantasy of þis dreme
Muffit him for to sla his eme,
As he did falsy in deid,
As ye have herd, befor þis reid.”
(Citado en: Bullough: 476).

Wyntoun, asimismo, relata cómo Macbeth se casó con Gruoch,¹⁵ la viuda de Duncan, gobernó convenientemente e incluso fue de peregrinación a Roma. A pesar de ello, su origen se consideraba anómalo, y desde entonces ya se revelaba que

¹⁵El personaje de Gruoch ha servido de inspiración asimismo para una serie de reescrituras en distintos géneros literarios. Destacaremos la versión dramática de Gordon Bottomley *Gruoch* de 1921. En ella Gruoch es una joven que ya presenta una personalidad similar en muchos aspectos a la de su equivalente shakesperiano en sus primeras escenas. En la obra de Bottomley esta heroína huye junto a un emisario de Duncan conocido como Macbeth justo antes de su boda pactada con el señor de Fortingall. Asimismo, Eugène Ionesco retoma este personaje histórico para su obra *Macbett* de 1972 de tal manera que la dama, al principio, Lady Duncan, se convertirá en Lady Macbeth una vez su primer esposo ha sido asesinado. Para Más información véase: G. Bottomley (1921) *Gruoch and Britain's Daughter. Two Plays by Gordon Bottomley*. New York. Core Collection Books. Inc. y E. Ionesco (1973) *Exit the King. The Killer. Macbett*. New York. Grove Press.

ningún hombre nacido de una mujer podría vencerle:

And na man suld be borne of wif
Off power to reif him his lif;
(Citado en: Bullough: 477).

Este cronista, de la misma manera, rememora la construcción del castillo de Macbeth en Dunsinane y cómo Macduff, desde Inglaterra, persuadió a los hijos legítimos de Duncan que se rebelasen contra el monarca escocés. Al no conseguirlo, recurrió al ilegítimo Malcome, con quien se alió junto con Eduardo el Confesor y el Señor de Northumberland para invadir Escocia.

Los enemigos de Macbeth, como habían oído que éste "in phantom fretis had good faith" (Bullough, 1973:435) y que confiaba en su seguridad personal hasta que el bosque de Birnam alcanzase Dunsinane, ordenaron a todos los soldados que cargasen con una rama al atravesar la floresta hacia el castillo. Tras observar esto, el monarca, amenazado, huyó y un caballero (no Macduff) acabó con su vida en el bosque de Lumphanan, mencionándole lo siguiente: "I wes never of woman borne; Of my mother for I was Schorne" (Bullough, 1973:435).

A pesar de las aproximaciones de Wyntoun al mito, **Hector Boecio** emerge en las investigaciones de los inicios históricos de este clásico jacobino como el creador del Macbeth que luego explotaría Shakespeare para su obra. Boecio escribió su historia de Escocia en latín y la publicó en París en 1527. Peter Ellis (1980:117) señala que la versión original de la crónica de Boecio se hizo muy popular, tanto que John Bellenden, Archidiácono de Moray, la tradujo al inglés para el uso de Jacobo I.

Su mayor aportación a la historia que conocemos fue el personaje de Banquo. Macbeth asesina a este compatriota como consecuencia del recelo a su supuesta prosperidad como progenitor de la línea soberana de los "Steward". Este cronista refiere la fuga de Fleance a Gales y cómo su hijo Walter se perpetuó con una larga genealogía real. Igualmente, incluye las aventuras de Macduff, el atentado a su esposa y retoños, así como las verificaciones de lealtad por parte de Malcolm y la victoria de este último sobre Macbeth.

Asimismo, aparece Lady Macbeth con una actitud hacia su esposo próxima a la mostrada en el clásico de Shakespeare quien, según Bullough (1973:440), se juzga factible que conociese ésta crónica. Pormenores como la coacción de la joven hacia su marido se repiten:

"pat scho mycht be ane qwene; Calland him oft tymes cowart and nocht desyrus of honouris, sen he durst not assailze the thing with manheid and curage quilk is offerit to hym be the benivolence of fortoun." (Citado en P. Ellis: 117).

Del mismo modo, Boecio menciona que Macbeth reinó con justicia durante diez años, pero "þe samyn wes contrair his natural inclinatioun" y él "returnit to his innative cruelte...", (Bullough: 441). Concluyó su reinado, por lo tanto, como un cruel e injusto tirano.

El retrato que Boecio ofrece de la Escocia de aquella época, sus costumbres y prácticas, pudo haber inspirado a Shakespeare de igual forma. Es notable la descripción de mujeres escocesas, su insistencia en absorber la sangre de sus propios hijos, su participación en asuntos de guerra y su disposición a beber la sangre de sus enemigos.

Tras ésta, derivaríamos en la crónica de **Raphael Holinshed** (que trataremos en un apartado posterior) para finalizar en el clásico shakesperiano con la ficción histórica de Macbeth y sus súbditos prácticamente forjada en el momento en el que se concibió esta tragedia. De lo que se desprende que el mayor logro del dramaturgo en cuanto al argumento general de su obra no fue tanto la confección del mismo como la adecuada elección del material histórico disponible, y su exclusivo tratamiento dramático, poético y literario.

Es poco probable que Shakespeare hubiese leído *The Buik of the Chronicles of Scotland* de **William Stewart**, ya que no fue publicada hasta 1858. Sin embargo, de acuerdo con Kenneth Muir (1977:275), se sospecha que pudo haber formado parte de la biblioteca de Jacobo y, por lo tanto, pudiese haber llegado a sus manos.

Una fuente con mayor perspectiva de haber sido consultada por este dramaturgo es la crónica de **George Buchanan**, de 1582. Destaca la inmediatez de la naturaleza del personaje regio al que se describe con aquella que se presenta del protagonista shakesperiano, a excepción de cierta actitud de escepticismo por parte del héroe ante todo lo que obedeciese a sueños premonitorios o presunta brujería. De tal modo, previo a su encuentro con las hechiceras, Macbeth ya había concebido en su mente cruel esperanzas secretas de lograr el reinado.¹⁶

Banquo, como observaremos sucede en la crónica de Raphael Holinshed,

¹⁶Para más información sobre el supuesto uso de esta fuente puede consultarse: David Norbrook "Macbeth and the Politics of Historiography" en Kevin Sharpe and Steven N. Zwicker (Ed) (1987) *Politics of Discourse: the Literature and History of Seventeenth-century England*. Berkeley. University of California Press.

colaboraba activamente en el regicidio de Duncan y fue, a su vez, asesinado no sólo por su futuro real sino debido al riesgo que suponía, por su posición, la posibilidad de imitar el ejemplo del usurpador. Buchanan acababa su historia reduciendo el acercamiento del bosque de Birnam a Dunsinane a una llegada triunfal de soldados con ramas verdes en sus yelmos, que sin mayor esfuerzo destruyen al tirano e imponen de nuevo el orden en la nación.

Finalmente, otra crónica en la que Shakespeare podría haber reparado es aquella de **John Leslie**. Éste, enfatizando la ferocidad y turbulencia del héroe, adscribe el homicidio de Duncan y de otros nobles a Macbeth, sin hacer referencia a la ambición y persuasión de su esposa hacia tal fechoría.

"Troubled in conscience by the crime he had committed, he began to fear those around him so greatly that...he either savagely slew his nobles with open violence or by secret counsels incited them to slaughter one another.."
(Citado en Bullough: 518).

El atentado a Banquo se justifica de manera semejante por la desconfianza del héroe hacia este personaje y se incorpora un final en el que Macduff hace justicia cortando la cabeza del tirano y enviándosela a Malcolm como regalo.

En conclusión, observamos a través de las andanzas de este monarca escocés descritas en anales históricos un conjunto de fuentes donde se facilitan los ingredientes de un argumento coherente. Lo suficientemente enlazado para reescribirlo y completarlo con los elementos dramáticos necesarios que engendrarán una trama, personajes y texto teatral aclamado hasta tal punto que ha sobrepasado la notoriedad y popularidad de sus inicios en estas crónicas y se ha convertido, por sí mismo, en fundamento para otras creaciones literarias.

2.2.3. La Crónica de Raphael Holinshed.

De todos los relatos históricos mencionados en el apartado anterior, es consabido que Shakespeare se sirvió primariamente de la historia de Macbeth tal y como la había narrado Raphael Holinshed en la edición de 1587 de su obra: *The*

*Chronicles of England, Scotlande, and Ireland.*¹⁷ Como se ha comentado con anterioridad, este historiador afirmó haber documentado, a su vez, la biografía de Macbeth en la crónica histórica *Scotorum Historiae* de Hector Boecio, publicada alrededor de 1527 y traducida al inglés por John Bellenden como *The History and Croniklis of Scotland* en 1535. Sin embargo, analistas de la obra de Holinshed coinciden en calificar la suya como una traslación con cierto grado de independencia frente a sus fuentes, puesto que incorporó a la descripción de hechos rasgos dramáticos y elementos legendarios que no aparecen en sus antecesoras.¹⁸

Precisamente esta libre interpretación pudo haber influido a Shakespeare en fragmentos de la confección de su obra teatral. En comprobadas ocasiones, reconocemos pasajes de la tragedia que han sido reescritos con fidelidad a la crónica de Holinshed sufriendo únicamente un proceso de adaptación del texto al género dramático; de la misma manera que, en otras, se descubre un proceso de manipulación por parte del dramaturgo de elementos a distintos niveles ya sea de la trama, peculiaridades de los personajes, etc. Y todo ello circunscrito a las exigencias necesarias para un convincente desarrollo de su obra en las tablas de un teatro y para la aproximación a la curiosidad y satisfacción de su público.

Visitaremos a continuación, siguiendo la trama que Holinshed narra en relación a los episodios de Macbeth, aquellas particularidades significativas que pudieron influir para la elaboración de la tragedia jacobina.

2.2.3.1. Las brujas y las consecuencias de sus profecías en Macbeth.

La narración de este cronista presentaba a un personaje que experimentaba incidentes con los que ya estamos familiarizados a través de la obra shakesperiana tales como la victoria inicial contra los traidores de Duncan, el revés que provoca las predicciones de las brujas, los asesinatos de Duncan y Banquo y la guerra civil que

¹⁷Se ha utilizado la edición de *Macbeth* de Robert. S. Miola (2004:98-113) para las citas de esta crónica con una ortografía y puntuación modernizada por este editor. Para otras ediciones de la misma véase: la publicación de la editorial "Cassels" (1884) *Macbeth. With the History of Macbeth from Ralph Holinshed's Chronicle of Scoltand. 1577* y la siguiente página de Internet (consultada 15/01/2005): <http://www.clicknotes.com/macbeth/Holinshed>.

¹⁸Véase: A. Sinfield (ed) (1992) "Speculations: 'Macbeth' and Source" *Macbeth. Contemporary Critical Essays*. London. New Casebooks. p.92.

destrona al tirano. Observaremos con detenimiento los pormenores de cada uno de estos eventos.

La mencionada crónica rememora la revuelta de Macdowald al mando de los Kernes y Galloglasses y su derrota ante Macbeth en Lochaber, retratado este último, al igual que al comienzo de la obra jacobina, como un célebre héroe de guerra, acreditado especialmente ante sus enemigos, quienes, al saber de su llegada, abandonaron el campo de batalla:

“...at his (Macbeth) entry into Lochquaber, the fame of his coming put the enemies in such fear, that a great number of them stole secretly away from their captain Makdowald” (Citado en Miola: 100).

Las populares "weird sisters" aparecen descritas como unas ancianas brujas que habitaban en una ciudad de las tierras de Murrey llamada Forres.¹⁹ Éstas, con anterioridad al encuentro con el protagonista, ya habían pronosticado una muerte cercana para el rey Duncan.

“it should have to pass, that when the wax once clean consumed, the death of the King should immediately follow” (Citado en Miola: 100).

Descubrimos cómo los personajes de Macbeth y Banquo, que viajaban hacia Forres en busca del rey,²⁰ coincidieron con estas enigmáticas ancianas conocidas como las diosas del destino, por cierto, definidas con cierta aproximación a las peculiaridades que advertimos en sus semejantes de la obra shakesperiana.

“when suddenly, in the midst of a laund, there met them three women in **strange and wild apparell**, resembling **creatures of elder world**”²¹ (Citado en Miola: 104).

Y ellas anunciaron un augurio relatado con tal vibración y resonancia turbadora en la crónica de Holinshed que su transferencia a la tragedia, a parte de la transformación a escritura teatral, no pareció requerir grandes modificaciones:

¹⁹La obra shakesperiana evita la mención de la localización del lugar donde habitaban las brujas y las sitúa en un páramo recóndito posibilitando un número ilimitado de interpretaciones y puestas en escena.

²⁰Recordemos que en las anotaciones de Simon Forman en relación a una representación que había presenciado en el teatro Globe en 1611 Macbeth y Banquo se dirigen igualmente al comienzo de la obra hacia el encuentro con el rey Duncan en la corte.

²¹Contrástese con “What are these, / So withered, and so wild in their attire, / That look not like th’ inhabitants o’ the earth” (*Macbeth* de W. Shakespeare. I. iii. 39-41).

"All hail, Macbeth, Thane of Glamis!'(for he had lately entered into that dignity and office by the death of his father Sinel). The second of them said: 'Hail, Macbeth, thane of Cawdor!' But the third said: 'All hail, Macbeth, that thereafter shalt be king of Scotland!" (Citado en Miola: 104).

Este cronista continuaba su narración con la consulta y revelación respecto al porvenir de Banquo, incorporada similarmente ya la paradoja que se explotará en la obra de Shakespeare sobre el futuro de este personaje en relación al de Macbeth:

"we promise greater benefits unto thee, than unto him, for he shall reign in deed, but with an unlucky end; neither shall he leave any issue behind him to succeed in his place. Where, contrarily, thou in deed shalt not reign at all, but of thee those shall be borne which shall govern the Scottish kingdom by long order of continual descent" (Citado en Miola: 104).

Una vez Macbeth ha sido nombrado señor de Cawdor y Malcom futuro heredero, el relato de Holinshed incluye asimismo una breve descripción del entusiasmo del héroe por su ascensión al trono, que sabe ilegítima. Y se indica, del mismo modo, cómo tal ofuscación por el poder resultó amparada e, incluso, en cierta manera, estimulada por las resoluciones de su ambiciosa esposa:

"but specially his wife lay sore upon him to attempt the thing²², as she that was very ambitious, burning in unquenchable desire to bear the name of a queen" (Citado en Miola: 105).

A diferencia de la leyenda tal y como la conocemos a través de Shakespeare, pero en coherencia con la narración de crónicas predecesoras mencionadas en el apartado anterior, la pareja contó con su mejor amigo Banquo y otros nobles para el brutal propósito.²³

"At length, therefore, communicating his purposed intent with his trusty friends, amongs whom Banquo was the chiefest, upon confidence of their promised aid he slew the King at Inverness or (as some say) at Bothgowanan in the sixt yeare of his reign." (Citado en Miola: 105).

²²Como se observará con posterioridad, en la tragedia shakesperiana se utilizan similarmente eufemismos para referirse al acto del asesinato. "The deed" resulta ser el de mayor uso.

²³Como se documentará a continuación, la conocida procedencia histórica del rey Jacobo I a partir de la estirpe de Banquo, posiblemente, requiriese la caracterización de este personaje en la tragedia shakesperiana con cualidades más positivas de aquellas que aparecen en las crónicas.

Holinshed refiere el regicidio sin más pormenores y prosigue con la huída de Malcom y Donald, la coronación de Macbeth y el desarrollo de un reinado firme y ecuánime frente a la fragilidad del mandato de Duncan.

“He caused himself to be proclaimed king and forthwith went unto Scone, where by common consent he received the investidure of the kingdom according to the accustomed manner. (...) And when he saw that no man went about to trouble him, he set his whole intention to maintain justice and to punis all enormities and abuses which had chanced through the feble and slothful administration of Duncan” (Citado en Miola: 105).

2.2.3.2. El regicidio sirviéndose de la historia de Donwald.

Como no se podía excusar los efectos dramáticos del propio acto del asesinato como técnica de seducción teatral, sugerencias para la delineación escénica de este evento se obtuvieron de otra de las historias que especifica Holinshed en su crónica. De acontecimientos que habrían tenido lugar durante el siglo anterior al reinado de Macbeth. Observaremos a continuación su grado de semeblanza con el progreso de la trama shakesperiana.

Donwald, capitán del castillo de Forres, resentido ante la ejecución de parte de sus nobles por el rey Duff, había sido incitado por su esposa a asesinar a este monarca durante una de sus visitas a la citada fortificación.

Así fue como lo alojó en su alcoba privada acompañado únicamente de dos sirvientes. Éstos, tras su servicio con el soberano, fueron invitados a un banquete con platos exquisitos y bebida abundante hasta que, rendidos, se retiraron. Véase la fuerza dramática con la que se describe el desarrollo de tales circunstancias:

"At length, having talked with them a long time, he (Donwald) got him (Duff) into his privy chamber only with two of his chamberlains, who, having brought him to bed, came forth again and then fell to banqueting with Donwald and his wife, who had prepared divers delicate dishes and sundry sorts of drinks for their rear supper or collation; Whereat they sat up so long till they had charged their stomachs with such full gorges that their heads were no sooner got to the pillow, but asleep they were so fast, that a man might have removed the chamber over them, sooner than to have awaked them out of their drunken sleep." (Citado en Miola: 99).

Tras ello Donwald, al igual que el Macbeth jacobino, si bien confundido y desconcertado al inicio ante la rapidez y seriedad de los acontecimientos, llevó a cabo finalmente su traición con la ayuda de varios criados y la incitación de su esposa:

"Then Donwald, though he abhorred the act greatly in heart, yet through instigation of his wife... called four of his servants unto him...they enter the chamber in which the king lay a little before cocks crow, where they secretly cut his throat as he lay sleeping, without any buskling at all." (Citado en Miola: 99-100).

Consabida la cruel perfidia por el resto de la corte, Donwald fingió desconocer los hechos y estar muy afectado por lo ocurrido. Asesinó a los sirvientes acusándolos del regicidio y, con gran emoción, busco en todos los rincones de su territorio algún otro posible homicida. Sin embargo, su desmesurada diligencia en este cometido provocó las sospechas de algunos de los nobles.

Descubrimos, de manera equivalente, otras particularidades del relato de Donwald que coinciden con la evolución de los hechos de la tragedia shakesperiana. El proyecto y método para asesinar a Duff surge a la par de la esposa de Donwald:

"...she, as one that bare no less malice in her heart towards the King for the like cause on her behalf than her husband did for his friends', counselled him (sith the King oftentimes used to lodge in his house without any guard about him other than the garrison of the castle, which was wholly at his commandment) to make him away, and showed him the means whereby he might soonest accomplish it." (Citado en Miola: 99).

Tras el asesinato del rey Duff, por ejemplo, se narra cómo durante seis meses, la oscuridad y la desgracia reinó en Escocia:

"There appeared no sun by day, nor moon by night in any part of the realm, but still was the sky covered with continual clouds, and sometimes such outrageous winds arose, with lightnings and tempests, that the people were in great fear of present destruction." (Citado en Miola: 101).

Obsérvese, de nuevo, la simbólica representación de algunos acaecimientos prodigiosos en la narración de Holinshed en conexión con ciertas pinceladas gráficas que se incluyen en la obra jacobina. Caballos que se comen a sí mismos, idea aludida en el diálogo entre Ross y el anciano la noche del asesinato de Duncan (II.iv.15-18); la aparición del buho nocturno como señal de amenaza, mencionado en

este mismo parlamento de la tragedia (II.iv.10-15) o justo después del regicidio (II.ii.17), así como las feroces imágenes de niños lastimados en relación al comentario de Lady Macbeth respecto al trato cruel que daría a su propio retoño si con ello lograra sus objetivos (I.i.54-59), etc.

“Monstruous sights also that were seen within the Scottish kingdom that year were these: Horses in Lothian, being of singular beauty and swiftness, did eat their own flesh and would in no wise taste any other meat. In Angus there was a gentlewoman brought forth a child without eyes, nose, hand, or foot. There was a sparrowhawk also strangled by an owl. Neither was it any less wonder than the sun, as before is said, was continually covered with clouds for six months’ space. But all men understood that the abominable murder of king Duff was the cause hereof...” (Citado en Miola: 101).

2.2.3.3. Tras el regicidio.

De regreso a la historia de Macbeth, Holinshed proseguía su narración con el exterminio, según este cronista, ahora justificado, de otros nobles que habrían amenazado el reino y destacaba, tras ello, una administración ecuaníme durante diez años. Sin embargo, una conciencia desasosegada y coaccionada por el temor a sufrir desventura equivalente a la que él mismo había capitaneado hacia su predecesor pareció convertirlo progresivamente en un tirano. Un personaje que, aunque descrito con menor agitación emocional, atraviesa por aquellos episodios reconocibles en la obra jacobina.

En primer lugar, aparece el relato del asalto contra Banquo y su hijo Fleance. Un ataque motivado por las mismas razones que se reescribirán en la trama de la tragedia, perpetrado análogamente a través de unos asesinos contratados y con la consecuente huída de Fleance. A continuación se refiere el atentado contra la familia de Macduff. Macbeth había desconfiado de este compatriota por su ausencia durante la construcción de una fortificación, denominada Dunsinane, a la que el resto de nobleza había asistido y por su secreta evasión a Inglaterra. En último lugar, asistimos a la guerra civil entre escoceses e ingleses (secundada por el rey Eduardo a través de Siward, señor de Northumberland) en la que Macbeth es destronado y aniquilado.

Si bien no percibimos incidentes de exaltación trágica tales como la presencia del fantasma de Banquo o la imagen funesta de lady Macbeth en su última aparición, descubrimos, por otra parte, cuadros que transmiten cierto grado de agitación dramática y que, por consiguiente, se han trasferido a la tragedia con sorprendente fidelidad. Destaca, por ejemplo, la afición de Macbeth hacia la nigromancia y la presencia de aquellos pronósticos que, según algunos hechiceros, coronarían su destino.

“...he had learned of certain wizards in whose words he put great confidence (for that the prophecy had happened so right which the three fairies or Weird Sisters had declared unto him) how that he ought to take heed of Macduff, who in time to come should seek to destroy him.

And surely hereupon had he put Macduff to death but that a certain witch, whom he had in great trust, had told that he should never be slain with man born of any woman nor vanquished till the wood of Birnam came to the castle of Dunsinane. By this prophecy Macbeth put all fear out of his heart, supposing he might do what he would, without any fear to be punished for the same;”
(Citado en Miola: 108).

Así como la pesquisa a la que Malcolm Cammore somete a Macduff con el fin de conocer el grado de lealtad de este escocés que insta por una alianza en contra de Macbeth. En ésta, es posible observar la escrupulosa reproducción que posteriormente se realizó en la obra shakesperiana (IV.iii) de las falsas inculpaciones personales de Malcolm en el caso de ejercer la monarquía, expresadas ya en la narración de Holinshed en un estilo de discurso directo:

“Though Malcolm was very sorrowful for the oppression of his countrymen, the Scots, in manner as Macduff had declared, yet doubting whether he were come as one that meant unfeignedly as he spake or else as sent from Macbeth to betray him, he thought to have some further trial. And thereupon dissembling his mind at the first, he answered as followeth: ‘I am truly very sorry for the misery chanced to my country of Scotland, but though I have never so great affection to relieve the same, yet by reason of certain incurable vices which reign in me I am nothing meet thereto. **First, such immoderate lust and voluptuous sensuality (the abominable fountain of all vices) followeth me that, if I were made King of Scots, I should seek to deflower your maids and matrons in such wise than mine intemperancy should be more importable unto you than the bloody tyranny of Macbeth now is.**’... Then said Malcolm, **I’am also the most avaricious creature on the earth, so that if I were King I should seek so many ways to get lands and goods that I would slay the most part of all the nobles of Scotland by surmised accusations to the end I might enjoy their lands, goods, and possessions.**” (Citado en Miola: 110).

El estilo de narración con el que se incorpora en el relato del cronista la anécdota del episodio del bosque de Birnam permite, de nuevo, un traslado con satisfactoria similitud al entorno teatral y, del mismo modo, durante el combate decisivo, la fuerza expresiva del texto de los partícipes facilita la reubicación, si bien ahora en estilo dramático, de aquellos mensajes en relación al particular nacimiento del guerrero que había de destronar al tirano.

“...Macbeth, perceiving that Macduff was hard at his back, leapt beside his horse, saying, **‘Thou traitor, what meaneth it that thou shouldst thus in vain follow me that am not appointed to be slain by any creature that is born of a woman? Come on, therefore, and receive thy reward which thou hast deserved for thy pains!’** And therewithal he lifted up his sword, thinking to have slain him. But Macduff, quickly avoiding from his horse ere he came at him, answered with his naked sword in his hand, saying, **‘it is true, Macbeth, and now shall thine insatiable cruelty have an end, for I am even he that thy wizards have told thee of, who was never born of my mother but ripped out of her womb.’** (Citado en Miola: 113).

Finalmente, de acuerdo con Holinshed, Macbeth fue asesinado por Macduff después de un reinado de diecisiete años y reemplazado en el trono por Malcome Cammore, que fue coronado en Scone el 25 de abril del año 1057.

En conclusión, la potencia dramática con la que se presentan algunas de las secuencias de la historia de Macbeth, ya sea en relación a la descripción de algunos pasajes o ambientes, a las características de los personajes o a la expresividad de algunas de sus aseveraciones... asienta privilegiadamente esta fuente en relación a aquellas antecesoras accesibles asimismo al dramaturgo.

De tal manera que, con frecuencia, a partir del testimonio que Holinshed ofrecía, reconocemos fragmentos, pinceladas y un número de puntualizados detalles transferidos desde la prosa a la dramaturgia jacobina con considerable aproximación. Del mismo modo, en otras ocasiones, se percibe cómo se ha llevado a cabo un aprovechamiento de la información desigual y acomodado con un mayor grado de independencia a los nuevos requerimientos de la tragedia de tintes barrocos que se está creando.

Por otra parte, junto a las referencias históricas sobre las aventuras de este rey escocés medieval, descubrimos cómo esta obra de Shakespeare se ha visto influenciada por otra serie de factores relacionados ahora con cuestiones de tipo literario. Estilos que imperaban en la época en la que ésta fue creada y que,

consciente o inconscientemente, se entremezclaron entre los manuscritos que dieron soporte a su texto. Destacaremos en el siguiente apartado algunas de este tipo de influencias recalculadas por la crítica que se ha adentrado en los orígenes de la obra.

2.2.4. Fuentes literarias.

Shakespeare, versado en la literatura clásica y la de su entorno, descubrió temas, propiedades, estilos y modos de escritura que salpicaron distintos aspectos de sus tragedias. A continuación desglosaremos una serie de elementos literarios que, por su huella en *Macbeth*, se deduce pudieron haber influido acompañando los componentes históricos ya reseñados.

Con frecuencia se incide, entre otras, principalmente, en dos tipos de fuentes literarias: por una parte, la dramaturgia clásica greco-latina, y, en especial, algunas de las obras de Lucio Anneo Séneca y, por la otra, una colección de peculiaridades procedentes de manifestaciones dramáticas de la Bretaña medieval y del Renacimiento europeo. Entre estas últimas subrayaremos la producción teatral contemporánea a Shakespeare.²⁴

Por lo que respecta a la primera, Séneca y la tragedia antigua griega y romana ejerció un predominio importante sobre el teatro isabelino y jacobino en general. Shakespeare rescató de estos orígenes ingredientes para el contenido de sus historias como pudiera ser el tema de la venganza, los efectos de incidentes sangrientos, la presencia de hechos sobrenaturales, etc. y cuestiones de forma como la incorporación de soliloquios, retórica exagerada, etc.

Tal como Muir sugiere (1977:214), el dramaturgo jacobino probablemente leyó a Séneca en Latín siendo estudiante. No obstante, se considera asimismo viable que conociese las traducciones de la época de los Tudores. En *Macbeth* encontramos

²⁴G. Bullough (1973:119) menciona igualmente dos referencias muy específicas que contribuyeron igualmente al universo de la tragedia: en primer lugar, se subraya la presencia de cierto paralelo entre el diálogo de Macbeth con el doctor en el último acto y un monólogo en *Arcadia Reformed* de Samuel Daniel, una comedia pastoral publicada en 1606 y, en segundo lugar, destaca la existencia de una balada con la que contemporáneos del dramaturgo ya estaban familiarizados con anterioridad a las primeras representaciones de esta tragedia y que trataba de la vida de Macbeth. Se sabe que ésta existió por una reseña en *The Stationers' Register* el 27 de agosto de 1596, por una parte, y en *Nine Days' wonder* en 1600, por la otra.

paralelismos substancialmente con tres obras de Séneca: *Medea*, *Agamenón* y *Fedra*; y podemos apreciar la traslación de estas correspondencias a la nueva tragedia a distintos niveles como el tema, estilo y personajes:

En cuanto al tema, Shakespeare tomó de estas obras la idea de una perversidad contradictoria y la desarrolló en remordimiento y contrición, en un conflicto entre los escrúpulos y la ambición, la imaginación y la realidad, el equívoco, la tergiversación, etc.

Respecto al estilo, subrayaremos analogías con estas fuentes literarias en relación a la configuración de la trama y la forma de escritura. Entre ellas, destaca la presencia de monólogos que reclaman la atención del público en momentos clave, la introducción de incidentes con fantasmas, muy común en esta época, y, fundamentalmente, afinidades en cuanto a las formas retóricas.

Al igual que Séneca, Shakespeare utiliza un lenguaje muy elaborado y colmado de formas poéticas. Tal similitud se puede apreciar ya sea a nivel general o en pasajes determinados: véase, por ejemplo, cómo Macbeth se prepara para el crimen en un discurso senequiano impregnado de imágenes siniestras y lóbregas.

"MACBETH: Now o'er the one half world
Nature seems dead and wicked dreams abuse
Pale Hecate's offerings, and wither'd murder,"
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.i.78-81).

O la similitud que existe entre la manera con la que el héroe expresa su horror ante el fantasma de Banquo, al revelar una lista de animales feroces que preferiría presenciar, y un fragmento de la obra *Hercules Oetaeus* donde la víctima de Neso, enloquecida, cataloga las agonías que podría soportar sin un sólo grito:

"MACBETH: What man dare, I dare.
Approach thou like the rugged Russian bear,
The arm'd rhinoceros, or the Hyrcan tiger;"
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.ii.122-124).

"Let meete a thousand savage beates and rent me all at once;
Let stymphal fowles with hoving hoarse lay strokes uppon my bones,
Or Scrowling but on thother syde strike on my head and horne
Or els of other serpentes wilde let all my partes be torne..."
(*Hercules Oateus*. Séneca. Citado en Bullough: 454).

En cuanto a los personajes, por lo que respecta a las tres hermanas hechiceras, Bullough (1973:502) sugiere que deben parte de su actuación en su última aparición en escena al horrible brebaje preparado por la protagonista en *Medea* con el veneno de sus serpientes, pájaros escabrosos y hierbas mugrientas. Asimismo, Medea, al igual que estos tres personajes shakesperianos, invoca a Hecate, le ofrece siniestros regalos y afirma que este espíritu ha escuchado sus ruegos.

Séneca describía a héroes, en numerosas ocasiones, congénitamente perversos o que llegan a serlo tras un proceso de enajenación. Macbeth varía frente a éstos por ejercer una villanía física que percibe primero en su mente. Lady Macbeth, sin embargo, presenta mayor aproximación a un personaje senequiano. Según Bullough, la joven esposa rememora en ciertos pasajes la figura de Medea. Al igual que ella y Clitemnestra en *Agamenón*, son mujeres vigorosas y enérgicas que se vengan de sus maridos. Además en ambos casos hay niños sacrificados, cosa que nos lleva a pensar en el mencionado pasaje en el que la joven heroína shakesperiana asegura que asesinaría a su hijo antes de dejar de cumplir su juramento (I.vii.54-59)²⁵.

Si bien el rechazo de feminidad por parte de Lady Macbeth se muestra con mayor idealismo, se observa, de manera análoga, cierto grado de coincidencia con la heroína de *Medea* en aquel fragmento en el que ésta solicita ser liberada de su sexualidad antes de acabar con la vida de sus hijos:

"If ought of ancient courage still do dwell within my breast,
Exile all foolish female fear, and pity from thy mind..."
(Séneca. *Medea*. Citado en Bullough: 518).

Atrae la atención, de modo equivalente, las referencias a las manos manchadas de sangre, la sangre de la culpabilidad:

"How wilt thou from thy spouse depart? As him thou followed hast
In blood to bathe thy bloody hands"
(Séneca. *Medea*. Citado en Bullough: 519).

²⁵De todos los modos, los versos shakesperianos a los que se hace referencia podrían deberse, según G. Bullough, similarmente, a la descripción que Boecio hace de las mujeres gaélicas del siglo XI o, siguiendo el relato de Raphael Holinshed, a algunas de las referencias a fenómenos misteriosos que ocurrieron durante la época posterior al regicidio del rey Duff. (véase el subapartado anterior).

Y puede observarse cómo Macbeth, en los siguientes versos, debe algunas de las imágenes en su conciencia a la protagonista de la obra senequiana de *Clitemnestra*.

"Clytemnestra: Per Scelera semper Sceleribus tutum iter"
"(The safest path to mischief is by mischief open still)"
(Séneca. *Clytemnestra*. Citado en Bullough: 502).

"MACBETH: Things bad begun make themselves strong by ill"
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.ii.55).

En definitiva, toda una serie de vestigios procedentes de obras de Séneca que, trasladados al universo de la tragedia de Shakespeare que tratamos y fusionados a aquellos elementos procedentes de las crónicas históricas mencionadas, contribuyen a una composición de acción y personajes impregnados de nuevos contenidos. No obstante, a parte de la influencia de autores de la Roma y Grecia antigua, se distinguen conjuntamente en su obra perfiles literarios característicos del entorno que le rodeaba.

Este dramaturgo, como sus antecesores más inmediatos, conocidos como "University Wits", experimentó la hegemonía de ciertas peculiaridades de la literatura contemporánea renacentista y de comienzos del Barroco inglés, francés e italiano. El regicidio o la caída de gobernadores poderosos, por ejemplo, fueron algunos de los temas básicos del teatro isabelino y jacobino concebido por Christopher Marlowe con su *Edward II* o *Tamburlaine* y llevado a su límite por el propio Shakespeare en *Macbeth*, *King Lear* y las obras romanas.²⁶ De la misma forma, se incluyen temas relacionados con la brujería, la trasgresión moral y su consiguiente punición, la perversidad humana, etc. Cuadros de ideas que, por lo que se aprecia en la composición de la época, atraían el interés de su público.²⁷

Por otra parte, resuena el eco de la épica, episodios provenientes de

²⁶ The matter of 'killing the king', a recurring theme in the historical sequence of plays from Marlowe's *Edward II* to Shakespeare's *Richard III*, thus brought false precedent into conflict with dangerous precedent: a clash of pragmatisms. And the issue remained potentially explosive, even before the Stuarts- the most fervent supporters of divine right- gave regicide a new cause, and eventually a new victim. When, in 1601, Essex contemplated, in effect, 'killing the queen', his supporters thus paid the Chamberlain's Men to perform *Richard II* the day before the abortive rebellion." S. Trussler (2000:80).

²⁷ Para más información sobre el teatro de esta época véase: S. Trussler (2000) "The Shaping of a Professional Theatre 1485-1572"; "The Era of the Outdoor Playhouses 1572-1603" y "The Jacobean Theatre 1603-25" *Illustrated History. British Theatre*. Cambridge. C.U.P. p.50-105; H.N.Paul (1996) *The Royal Play of Macbeth: When, Why, and How it Was Written by Shakespeare*. New York. Macmillan ; M. Gazia and S.Wells (Ed.) (2001) *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge. C.U.P.

iconografía tradicional y componentes de algunas historias orales originarios de la literatura medieval europea y británica. La leyenda de Catherine de Medici (1519-89), por ejemplo, probablemente influyó para la escena de Banquo y su descendencia real. La reina madre de Francia reclamó a un hechicero que le mostrase el futuro de la corona y de su familia y éste satisfizo su deseo por medio de un espejo cóncavo de acero donde aparecía cada uno de sus hijos caminando en círculos tantos años como fuesen a reinar.

Del mismo modo, el extremado arranque por parte de la protagonista para borrar de sus manos la sangre de la culpabilidad recuerda, según Bullough (1973:524), un pasaje de la *Gesta Romanorum* donde la reina, que asesina a su propio hijo, no logra deshacerse de la sangre de su mano hasta que confiesa el crimen que ha cometido.

"Some blood from the baby's throat fell on to the palm of the queen's hand, and made there four circles from her hand, and because of this she was so ashamed that she always had a glove on that hand, so that nobody could see the spots of blood." (*Gesta Romanorum* cap.13. Citado en Bullough: 524).

El proceso de enajenación que sufre Macbeth mientras se celebra el banquete rescata asimismo un cuento británico del siglo XV que narra la historia del asesinato cometido por un archidiácono para convertirse en obispo y el estado de enloquecimiento que le produce descubrir durante un convite festejando su nuevo cargo cierta visión descrita por un comensal en la que la Virgen mostraba al Señor todo poderoso la cabeza sangrante del antiguo obispo.

Macbeth concentra de manera semejante temas propios de formas dramáticas de la mitad de siglo XVI como los "Mystery Cycles". La escena del portero, por ejemplo, recuerda la desazón con la que se presentaban algunos temas en relación con elementos de la doctrina católica en este tipo de drama medieval y renacentista. Este personaje shakesperiano, en estado ebrio, se ve a sí mismo como el guardián de las puertas del fuego eterno de la misma manera que Jesuristo, tras su crucifixión, en este tipo de espectáculos, llamaba a las puertas del infierno para liberar a las almas inocentes.

Igualmente, el sonido de las campanas que dirigen a Macbeth hacia el regicidio introduce imágenes asociadas con la manera de convocar al alma el día del juicio final; la idea de no conciliar el sueño una vez cometido el asesinato contrasta

con aquellos cristianos que tras dormir despiertan en una resurrección sobrecogedora, etc.

La presencia de un fantasma en escena en el episodio del banquete real es una técnica que, además de recordar la tragedia greco-latina, se ajusta al modo de composición dramática del teatro del período. Y, de la misma manera, la última aparición en escena de Lady Macbeth verifica otra práctica común del espectáculo isabelino y jacobino para mostrar un espíritu perturbado y fuera del control de la razón: sueños anormales y sonambulismo.

En definitiva, se observa en *Macbeth* la presencia de un conjunto de ingredientes de procedencia literaria derivados de diferentes épocas y estilos que, añadidos a las referencias de crónicas históricas, contribuyen a modular la trama proporcionándole una acción inédita cargada de nuevos contenidos. Sin embargo, la colección de componentes que ilustraron al dramaturgo en el momento de composición de la tragedia de este rey escocés incluye asimismo la mediación de ciertas características socio-políticas muy concretas que él propio autor experimentó y que recopilamos en el siguiente apartado.

2.2.5. Influencias de la política y sociedad contemporánea.

Observaremos, a continuación, junto a las peculiaridades de carácter histórico y literario que contribuyen de manera específica a diferentes aspectos de *Macbeth*, huellas de aquellas circunstancias socio-políticas del período que Shakespeare habitó y que se detectan en algunos pasajes de la tragedia.

En primer lugar, mencionaremos la incertidumbre social que supuso para la monarquía británica la transición entre los reinados de Isabel I y Jacobo I. Descubrimos frecuentes reseñas por parte de la crítica a cierta correspondencia entre *Macbeth* y la monarquía escocesa de los Stuart: algunos segmentos de la trama se enlazan a incidentes relacionados con la situación política que se generó en Gran Bretaña como consecuencia de la sucesión, hasta cierto punto innatural, de Jacobo I

de Escocia al trono de Inglaterra tras la defunción de su pariente Isabel I.²⁸

Circunstancias como la proximidad cronológica entre las primeras representaciones de *Macbeth* y la problemática social que supuso la investidura de este legatario de diferente procedencia, religión, descendencia indirecta... y su interés por el teatro, instauran un vínculo reconocible entre la obra que tratamos y el momento gubernamental en el que ésta se originó²⁹.

A. R. Braunmuller (1997:8) pone de manifiesto los beneficios del estreno de una obra de tema escocés en relación a la situación estatal inglesa en la época:

“When Scotland’s King James became England’s King James in March 1603, his accession made a Shakespearean Scottish play commercially viable and creatively attractive. King James and his Scottishness created an occasion, and at some point Shakespeare and the King’s Men apparently seized the popular, commercial moment.”

Se argumenta, del mismo modo, que *Macbeth* podría haber sido una obra compuesta a petición del estrenado rey para ser representada a la llegada de su allegado el soberano Christian de Dinamarca cuando visitó Londres en 1606; razón, junto a aquellas manifestadas en los párrafos anteriores, por las que se señala varios trazos en conexión con determinados episodios donde, teóricamente, se distingue cierta intención de agasajo real hacia la persona de Jacobo I.³⁰

La obra esboza, en general, una discusión coetánea sobre el tema de la

²⁸Para más información véase: Henry N. Paul (1950) *The Royal Play of Macbeth*. New York. Macmillan; A. Sinfield “Macbeth: History, Ideology and Intellectuals” en A. Sinfield (Ed) (1992) *Macbeth. Contemporary Critical Essays*. London. Macmillan Press; David Norbrook “*Macbeth* and the Politics of Historiography” en Kevin Sharpe and Steven N. Zwicker (Ed) (1987) *Politics of Discourse: the literature and history of seventeenth-century England*. Berkeley. University of California Press; Michael Hawkins “History, Politics and *Macbeth*” en John Russell Brown (Ed) (1982) *Focus on ‘Macbeth’*. London. Macmillan; Jane H. Jack. (1955) “Macbeth, King James and the Bible” *Journal of English Literary History*. Columbia. U. P.

²⁹El interés del rey Jacobo por el teatro fue tal que se convirtió en el patrocinador del grupo de teatral “The Chamberlain’s men” que pasó a denominarse “The King’s men”

³⁰La aparición en la obra de rasgos relacionados con la situación política de la época en la que se localiza la composición de *Macbeth* ha llevado a parte de la crítica a plantear lecturas fundamentadas en esta perspectiva “Arguments linking *Macbeth* with King James or with specific events in the early seventeenth century divide into the ‘topical’ *Macbeth* and the ‘occasional’ *Macbeth*. First, the play may be studied as a ‘topical’ or general repository of references to events, ideas, or persons in the years immediately after James’s accession, second, as a more specific response to the unprecedented ‘occasion’ of a Scottish king becoming England’s king, third, as a response to an even more precise ‘occasion’, when James’s brother-in-law, the Danish King Christian IV, first visited England.” A. R. Braunmuller (1997:4). Sin embargo, frente al enfoque así denominado ‘occasional’ defendido igualmente por H.N. Paul en *The Royal Play of Macbeth* (1950:75), o Alan Sinfield en “History, Ideology and Intellectuals” (1992:121-136) encontramos estudios como el de Michael Hawkins en ‘History, politics and *Macbeth*’ o N. Brooke en la introducción de su edición de *Macbeth* (1990:72-73) que consideran la citada visita del rey de Dinamarca una coincidencia accidental con las primeras representaciones de esta tragedia.

sucesión:³¹ se promulga la soberanía legítima en contra de la tiranía, se recrimina la usurpación fraudulenta del poder a través del regicidio y se refiere la deposición como único posible desenlace al fraude real. Argumentos respaldados paralelamente por el propio Jacobo en su obra *Basilicon Doron* de 1599 en la que distingue entre un rey legítimo y un usurpador:

“The one acknowledgeth himselfe ordained for his people, having received from God a burthen of government, whereof he must be countable: the other thinketh his people ordeined for him, a prey to his passions and inordinate appetites, as the fruites of his magnanimitie: And therefore, as their ende are directly contrarie, so are their whole actions, as meanes, whereby they preasse to atiene to their endes. (*Basilikon Doron*).³²

La actuación de Macbeth, materializada a través de los asesinatos de Duncan, Banquo y la familia de Macduff, supone una amenaza para la continuidad familiar y, por consiguiente, al sistema de primogenitura que escuda la permanencia de la monarquía. Como consecuencia, se clausura la obra con un triunfo indiscutible de la legitimidad, moralidad, fidelidad, etc. La historia se moldea igualmente a través del venerable y milagroso, por sus extraordinarias habilidades curativas, rey Eduardo de Inglaterra; éste respalda a un heredero genuino de Escocia para lograr una victoria solidificada y, asimismo, se anticipa un futuro próspero para esta nación a través de la estirpe real descendiente del virtuoso Banquo.

De acuerdo con R. S. Miola (2004:xvi) la obra encierra dos regicidios. En primer lugar se condena el asesinato del rey Duncan y, en segundo lugar, se aplaude el asesinato del rey Macbeth. Para lo cual, se elude la escena de coronación de este último o el testimonio procedente de crónicas como la de Raphael Holinshed en las que se manifiestan las inconveniencias del reinado de Duncan y las bienandanzas del de su supuestamente indebido sucesor.

De la misma manera, el autor no sólo declina la participación de Banquo en el homicidio de Duncan, tal y como las crónicas relataban, sino, además, incluye una escena donde se sugiere con claridad el elogio al recién entronado monarca Jacobo I: aquella en la que el espíritu de un leal e injustamente asesinado Banquo, de quien,

³¹Michael Davis apoya esta idea con el siguiente comentario: “Shakespeare’s contemporaries, who had greatly feared Queen Elizabeth’s I’s childless death, were acutely aware of the need for a monarch to provide direct heirs.”. En M. Davis (Ed) (1982:78).

³²Publicado por Charles H. McIlwain (Ed) (1965) *The Political Works of James I*. New York. P.18. citado en: A. Sinfield (1992:124). La edición de Miola (2004:148-158) incluye asimismo dos tratados de la época sobre el tema de la administración del estado por un tirano y los peligros que esto puede conllevar poniendo de manifiesto el contexto social polémico que rodeó los asesinatos en escena de Duncan y Macbeth.

según Holinshed, procedía la dinastía del propio rey Jacobo, emerge ante Macbeth junto con otras ocho figuras portando los atributos reales del citado soberano como gobernador de Inglaterra y Escocia "*Two-fold balls and treble sceptres*" (William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.121).

La importancia de esta modificación de la historia para adecuarla al receptor y la situación sociopolítica que envuelve las primeras manifestaciones públicas de la misma resulta vital a incontables estudiosos de la obra:

"The new king James I of England, insecure as King of Scotland throughout his reign here, could hardly have enjoyed a narrative of eleventh-century Scottish king-killing, but he might have welcome a competing narrative of his own supposed ancestry, leading to the 'show of kings', where Banquo's and Fleace's and James's line stretches out, as Macbeth fears, to th'crack of doom' (4.1.116) and culminates in Malcolm's final triumph and thus in James's dynastic claims and present rule."
A. R. Braunmuller (1997:25).

De modo semejante, la aparición en la tragedia de temas relacionados con la nigromancia se ha enlazado, por una parte, a la trascendencia social que este tipo de incógnitas suponía durante el Renacimiento y Barroco, y, por la otra, al interés que el mismo rey Jacobo exteriorizó hacia estos asuntos en obras filosóficas como *Daemonology* de 1587 o *News from Scotland* de 1591. En ellas, narra sus propias experiencias con la brujería tanto como un observador, un creyente, una posible víctima y, a su vez, como un juez dentro de la legislación de la época.³³

Otro hecho histórico ligado por la crítica a esta tragedia shakesperiana está relacionado con el frustrado asalto de noviembre de 1605 al parlamento y al rey, así denominado para la posterioridad como "Gunpowder Plot".³⁴ En especial, a la posible participación de un padre jesuita llamado Henry Garnet y el pleito en el que, por ello, se vio envuelto. Un pleito que resultó en un acontecimiento público celebrándose en Marzo de 1606, posiblemente, según Muir (1977:178), unos meses antes de que Shakespeare concluyese *Macbeth*.

Este cristiano convertido, director de la iglesia católica clandestina de Inglaterra, fue finalmente acusado de complicidad, ocultación de hechos y traición;

³³R. S. Miola (2004:131:148) incluye, a parte de fragmentos de estos dos libros de Jacobo I en relación a su posible enlace con la obra de *Macbeth*, otro documento escrito por Reginald Scot que trata sobre la brujería (*The Discovery of Witchcraft* publicado en 1584) poniendo de manifiesto la importancia de estos temas, el grado de credibilidad para los ciudadanos y la controversia social que suponía en la época. Para más información véase igualmente W.A. Murray "Why was Duncan's Blood Golden?" publicado en J Wain (1978-276-291).

³⁴Según Francois Laroque (1999:113) Shakespeare podría haber conocido a algunos de los implicados en este famoso ataque.

cargos que justificó basándose en una doctrina propia que él mismo denominó “del equívoco”³⁵, término que utilizó de manera reiterada en su juicio.

De acuerdo con este personaje, este término católico definía la práctica de un perjurio moralmente aceptable, impune cuando se ejercía en el nombre de la disconformidad católica frente al Protestantismo. Steven Mullaney explica en su artículo “Riddle, Representation, and Treason” la mencionada filosofía de actuación del siguiente modo:

“According to James, Garnet lied. According to the Church, he relied upon a theologically valid duplicity known as equivocation or mental reservation - qualifying his spoken utterances with unspoken emendations, forming a true if mixed response to the questions put him. In the eyes (or ears) of God, he had not lied. During the sixteenth century the Church promulgated and defended such equivocation as a strategy for Catholics to employ when caught between conflicting demands for loyalty to Protestant rules and to Rome, and it is equivocation such –as mental reservation- that the audience of *Macbeth* had well in mind.”³⁶

Garnet fue de todos modos ejecutado el 6 de mayo de 1606 y, siguiendo a Bullough (1973:532), las referencias a traidores y el tema del equívoco después de la conjura denominada "Gunpowder plot" eran debido a este juicio. La conexión entre este asunto y la siguiente alusión del portero que, embriagado, abre las puertas del castillo parece irrefutable:

“Faith, here’s an equivocator, that could swear in both the scales against either scale, who committed treason enough for God’s sake, yet could not equivocate to Heaven: O come in, equivocator...” (William Shakespeare. *Macbeth*. III.iii.).

Del mismo modo, reconocemos en las siguientes locuciones, cierta referencia a la sospecha pública de que el padre Garnet se consoló en prisión con vino y de que se le había atribuido el hecho de mantener relaciones sexuales con su amiga la señora Vaux:

"Therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery: It makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and not stand to; in conclusion, equivocates him in a sleep, and giving him the lie, leaves him."
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.iii.).

Según N. Brooke (1990:79), Shakespeare no parece haber manejado de

³⁵Se ha traducido el término "equivocation" por "equívoco" por una aproximación al significado que se pretende dar en la obra cuando se hace referencia a éste.

³⁶Publicado en A. Sinfield (Ed) (1992:114). La edición de R.S. Miola (2004:159) incluye igualmente un fragmento de la obra de Henry Garnet: *A Treatise of Equivocation* en el que se trata este tema.

nuevo la expresión "equivocation"; únicamente la utilizó al final de *Macbeth* en aquel momento en el que el héroe se ha de enfrentar al "movimiento" del bosque Birnam:

"I pull in resolution, and begin
To doubt th' equivocation of the fiend
That lies like truth"
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.v.44-46).

N. Brooke continúa manifestando su extrañeza a la escasa frecuencia de este vocablo en el resto de la tragedia, de hecho, el artificio, engaño y desengaño basándose en elementos lingüísticos se presenta como una preocupación fundamental en la misma. *Macbeth* recurre a la anfibología como medio de expresión desde su primera aparición en la obra:

"so foul and fair a day I have not seen"
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.39)

Las predicciones de las brujas se caracterizan por el equívoco, Lady Macbeth confunde de la misma manera con su humanidad en I.V, etc.

Descubrimos igualmente circunstancias sociales de comienzos del siglo XVII que salpican la tragedia shakesperiana a través de ciertas apostillas de las tres célebres hermanas hechiceras. Por ejemplo, estos personajes manifiestan a comienzo de la obra cómo idean su venganza contra la esposa de un marinero que capitanea un barco denominado *Tiger*, similar al que algunos aventureros habían descrito en sus viajes a territorios inexplorados.³⁷

Tiger trascendió como una designación frecuente para una embarcación, y la referencia podría haber sido accidental. No obstante, de acuerdo con Bullough (1973:541), existiría la posibilidad de una alusión directa a dos trayectos de eco social en los que intervino una nave denominada con este nombre, los temporales que atravesó hasta llegar a su destino y las cartas que se habían enviado desde Aleppo.

"FIRST WITCH: (...) Her husband is to Aleppo gone, master o'the Tiger;"
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii. 8).

Uno de los barcos de la flota del segundo trayecto al que se aludiría, el

³⁷Para más información véase: *The Principal Navigations Voyages Traffiques and Discoveries of the English Nation*, 1598-1600, 12 vols. (Glasgow, 1903) y *Hakluytus Posthumus or Purchas his Pilgrimes*, 1625, 20 vols. (Glasgow, 1905) (Citado en Bullough: 541).

Tiger's whelp, desapareció durante un tiempo a causa de una tempestad, sin embargo, concluyó su viaje satisfactoriamente. Cosa que, según N. Brooke (1990:82), pueda hacer referencia a los poderes limitados de las brujas en los siguientes versos:

"FIRST WITCH: Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tossed
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii. 24-25).

Del mismo modo, esta segunda expedición, que partió el 5 de diciembre de 1604 de la isla de Wight, llegó al sur de Gales el 27 de junio de 1606; si los días de llegada y partida son descontados, la flota estuvo ausente durante 567 días, que es igual a $7 \times 9 \times 9$, como en el canto mágico de las brujas:

"FIRST WITCH: Weary sev'n-nights, nine times nine,
Shall he dwindle, peak, and pine.
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.22-23).

Finalmente, se reseña un incidente en Oxford en Agosto de 1605 que se presume pudiese haber iluminado ciertos aspectos de la composición lingüística de la escena del primer encuentro de Macbeth y Banquo con las brujas.³⁸ En éste, se sitúa al rey Jacobo junto a su corte real ante las puertas de la universidad de Saint John siendo agasajado por tres jóvenes vestidos de ninfas. Se refiere que éstos utilizaron un estilo análogo, predicción incluida, con el que conocemos las tres brujas saludan a Macbeth en la mencionada escena.

"1st Sybil: Hail, thou who rulest Scotland!
2nd Sybil: Hail, thou who rulest England!
3rd Sybil: Hail, thou who rulest Ireland!"
(citado en Muir: 190).

En conclusión, se ha observado hasta el momento cómo los elementos que en mayor o menor medida Shakespeare cultivó para la composición de su obra emanan desde fuentes de distinta índole: sus experiencias con la historia a través de todas las crónicas que conocía, con la literatura renacentista de la que se nutría así como aquellos aspectos sociales, políticos y personales que le rodearon en los años de transición gubernamental que vivió.

³⁸Para más información véase: K. Muir (1977:190).

Por otra parte, este autor escribió durante un período en el que las condiciones tanto del dramaturgo como profesional, como de los teatros como espacio físico o las convenciones de estilo y escritura conservaban una serie de características muy particulares, distintas a la dramaturgia de cualquier otra época y que, de manera semejante, contribuyeron a la modulación del *Macbeth* con el que durante siglos hemos intimado.

2.2.6. Convenciones de representación en el teatro jacobino que repercutieron en *Macbeth*.

El teatro isabelino y jacobino fue muy diferente de aquel con el que hoy estamos familiarizados en cuanto a organización, métodos e incluso en la naturaleza de los edificios donde se representaban sus obras. Todos estos aspectos influyeron tanto en la composición de la dramaturgia de esta época como en su exhibición pública y la trascendencia de la misma para sus espectadores, habituados a un diferente estilo de vida.

“I believe Shakespeare’s stage contained what we rarely see on our modern stages; bold, outsized playing at a rattlingly quick pace. The great audience predilection then was for flamboyant physicality. The duels were the equivalent of big production numbers in our Broadway musicals. (...) The Elizabethans, more than most people can today imagine, lived in their skins. Their transport, on horses and coaches, involved considerable physical exertion. Their trades and methods of self-defence demanded quick instincts and constant alertness. And the stage, reflecting its society, was likewise tactile, kinetic, mobile and bounding with physical energy. The laid-back, room-sized behaviourist acting style we call ‘realism’, in such an age, was unthinkable. Its art, like its society, encouraged action, thrust, robustness, heady vocalisation and broad gestures...” (Charles Marowitz. 1991:38).

Macbeth presenta una serie de particulares relacionados directamente con las características de su auditorio, la forma de escritura en el Barroco británico, convenciones de escenificación de este período y medios que poseían en la época para tales fines. Detalles como la estructura de los teatros, por ejemplo, y la

ausencia de decorado e iluminación en el escenario ocasionaban que la localización espacial y temporal de la trama estuviese presente en los parlamentos de los actores. Asimismo, la convención del uso de la prosa y el verso era uno de los recursos para identificar a los personajes; la elección del “blank verse” como medio de expresión estaba muy ligado a la entonación de la lengua inglesa así como la técnica del teatro dentro del teatro y los gustos temáticos del público son muestra de la forma de entender, disfrutar y vivir este espectáculo por los ciudadanos coetáneos de Shakespeare.

Dada la trascendencia de este aspecto del teatro isabelino y jacobino para la creación de *Macbeth*, a parte de todas las fuentes que hemos mencionado, en este apartado se pretende subrayar, siguiendo la guía de la escena shakesperiana del profesor Miguel Teruel Pozas (1995), todas estas convenciones señalando con ejemplos su materialización en nuestra obra de estudio.³⁹

2.2.6.1. Una escenografía sobria.

Macbeth pudo haberse estrenado en el *Globe*, como se ha mencionado con anterioridad, o en la corte, si tenemos en cuenta esa parte de la crítica que sostiene, como se ha explicado en el apartado anterior, que la obra fue escrita para conmemorar la llegada a Inglaterra de un pariente danés de Jacobo I.

En ambos lugares de representación el cuadro escénico poseería características muy similares: un escenario que medía aproximadamente unos 12x8 metros situado en el centro y rodeado por tres partes por los espectadores sin otro decorado que no fuese algún utensilio portátil elemental.⁴⁰

Con estas características escénicas podemos imaginar que el actor que representara a Macbeth en aquellas condiciones, probablemente Richard Burbage⁴¹,

³⁹Para más información sobre las convenciones del teatro isabelino y jacobino véase: A. Gurr (1996) *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge. C.U.P.; A. Gurr (1992) *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. Cambridge. C.U.P.; E.K. Chambers (1923) *The Elizabethan Stage*. Oxford. Clarendon. 4 vols. Todo ello, a su vez, recopilado en: M. Teruel Pozas (1995) *A Guide to the Shakespearean Scene*. Valencia. The Shakespearean Foundation of Spain.

⁴⁰Para más información sobre el edificio teatral de la época puede consultarse asimismo: J. H. Astington “Playhouses, Players, and Playgoers in Shakespeare's Time” publicado en M. de Grazia and S. Wells (Ed) (2001:99-127).

⁴¹Véase Charles Boyce (1990) *Dictionary of Shakespeare*. Great Britain. Wordsworth. p. 81-82.

tendría que utilizar su voz y su gesticulación de una manera muy diferente a la de David Garrick cuando dirigía el teatro Drury Lane a la mitad del siglo XVIII, de William Charles Macready en el teatro Covent Garden un siglo más tarde o Ian McKellen, por ejemplo, en su interpretación de Macbeth en 1976 en los escenarios del *Other Place*.

Del mismo modo, la falta de decorado suponía la participación de los espectadores para imaginar los paisajes y las situaciones de cada escena, así como de la inclusión por parte del dramaturgo de todos los artificios necesarios para que el actor pudiese transmitir al público con sus palabras y acciones la situación concreta en la que se desarrollaba el argumento.

De ahí que, en las obras de Shakespeare, las indicaciones, especialmente aquellas que señalan el momento temporal y lugar en el que se desarrolla la acción, las que dan pie a gesticulaciones y claves para comprender la psicología interna de los personajes, se incluyan, no tanto en acotaciones escénicas como en el mismo texto dramático. Veamos a continuación algunos ejemplos de cómo circunstancias de este tipo repercutieron en la composición de *Macbeth*.

La no disposición de iluminación eléctrica confería al actor la labor de comunicar al auditorio información referente a aquellos momentos en los que la peripecia escénica se quisiese enmascarar por los secretos de la noche o iluminar con los destellos del día. Y esto ya era agregado por el dramaturgo en el texto teatral.

Mencionaremos dos eventos en los que esta distinción parece ser indispensable en *Macbeth*: los asesinatos del rey Duncan y de Banquo. Los dos tienen lugar durante la noche; de hecho, la oscuridad, aliada de los asesinos, se convierte en símbolo de maldad y misterio que, acoplado a la presencia de las brujas en la obra, se impondrá en el reinado de Macbeth.

El hecho de que el Globe, donde probablemente se escenificó la obra, era un teatro al aire libre, en el que las representaciones comenzaban a las dos o tres de la tarde y con escasos medios para señalar la diferencia día/noche, luz/oscuridad justifica, con la intención de ubicar la acción en este determinado instante, la presencia del siguiente preámbulo que dará pie a la escena del regicidio.

“BANQUO:How goes the night, boy?

FLEANCE: **The moon** is down; I have not heard the clock.

BANQUO: and she goes down **at twelve** (...)
FLEANCE: I take't, 'tis later, sir
BANQUO: Hold, take my sword. There's husbandry in heaven;
Their **candles** are all **out**. Take thee that too.
A heavy summons lies like lead upon me,
And yet I would not sleep. Merciful powers,
Restrain in me the cursed thoughts that nature
Gives way to in repose!
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.i.1-10).

Las referencias a la noche continúan una vez ejecutado el acto fatídico:

LADY MACBETH: What hath quenched them hath given me fire. _ Hark!
-Peace
It was **the owl** that shriek'd, the fatal **bellman**
Which gives the stern'st **good-night**.
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii. 2-5).

La misma oscuridad hace que Lady Macbeth no advierta la presencia de las dagas teñidas de sangre en las manos de su esposo hasta pasados unos minutos después del asesinato, y, finalmente, esta imagen de oscuridad vinculada al homicidio se repite de nuevo cuando Lennox, primero, y un anciano, después, reinciden en la idea de la noche ligada a hechos anormales y malignos:

"LENNOX: The **night** has been unruly. Where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings heard i'th'air; strange screams of death,(...)
The obscure bird
Clamour'd the **live-long night**. Some say the earth
Was feverous, and did shake"
(William Shakespeare. *Macbeth* II. iii.48-50, 53-55).

"OLD MAN: Three score and ten I can remember well;
Within the volume of which time I have seen
Hours dreadful, and things strange, but **this sore night**
Hath trifled former knowings"
(William Shakespeare. *Macbeth* II. iv.1-4).

El asesinato de Banquo se trama asimismo de tal manera que la oscuridad cerque el evento sirviéndose del recurso de la repetición. Es así como en el texto dramático de las cuatro primeras escenas del tercer acto podemos encontrar una quincena de referencias a la noche, instante en que tendrá lugar el banquete y en el

que los tres asesinos planean el homicidio. En un principio, Banquo manifiesta su intención de cabalgar y regresar al anochecer:

“BANQUO: ‘Twixt this and supper. Go not my horse the better,
I must become a borrower of the **night**,
For a **dark** hour or twain.”
(William Shakespeare. *Macbeth* III.i. 26-28).

Tras esto, Macbeth urde el crimen con los asesinos cerciorándose de que acontecerá en el crepúsculo cuando su compañero regrese:

“MACBETH :(...) within this hour, at most,
I will advise you where to plant yourselves,
Acquaint you with the perfect spy o’th’time,
The moment on’t; for’t must be done **tonight**,”
(William Shakespeare. *Macbeth* III.i.128-131).

El dramaturgo nos dispone a continuación para la escena e incluye reseñas a la noche tanto antes como durante el desarrollo de la acción del asesinato. Macbeth espera con ansia la noche:

“MACBETH:(...) If it find Heaven, must find it out **tonight**”
(William Shakespeare. *Macbeth* III.i.141).
“(...) Hath rung **night**’s yawning peal, there shall be done
A deed of dreadful note”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.ii.43-44).
“(...) Come, sealing **night**,
(...) **Light thickens**
And the **crow** makes wing to th’rooky wood;
(...)Whiles **night**’s black agents to their preys do rouse.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.ii.46, 50, 51, 53).

Un sirviente recuerda la llegada de Banquo a la noche:

“SERVANT: Ay, Madam, but returns again **tonight**...”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.ii.2).

Y Lady Macbeth se prepara para el banquete nocturno:

“LADY MACBETH: (...) Be bright and jovial among your guests **tonight**...”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.ii.28).

Por último los asesinos y el mismo Banquo describen cómo la oscuridad envuelve el incidente:

“1ST MURDERER: Then stand with us.
The west yet glimmers with **some streaks of day**.
Now spurs the lated travelled apace
To gain the timely inn, and near approaches
The subject of our watch”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.iii.5-9).

“BANQUO: It will be rain **tonight**”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.iii. 21).

Con todas estas reseñas a un auditorio predispuesto a imaginar no le sería difícil emplazar los dos asesinatos en la noche a pesar de la luz física que circundaba la escena.⁴²

En cuanto al lugar en el que se desenvuelven los hechos, el recurso de la decoración pintada, si bien ya aplicada en España, no había sido adoptado en Londres durante el período en el que tuvieron lugar las producciones iniciales de *Macbeth*. Consecuentemente, Shakespeare, de la misma manera, disimuló entre los parlamentos de los actores detalles descriptivos que ubican y precisan la acción espacial.

En la escena sexta del primer acto, Duncan y Banquo describen la situación del castillo a su llegada:

“DUNCAN: This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.
BANQUO: This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve,
By this loved mansionry, that heaven’s breath
Smells wooingly here: (...)”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.vi.1-7).

Del mismo modo, la escena del banquete se presenta puntualizando

⁴²Como se observará posteriormente en el capítulo que trata sobre la obra de Ch. Marowitz: *A Macbeth*, todas estas alusiones a la noche son utilizadas en un escenario moderno, en el que se incluye el juego de iluminación y efectos especiales por medio de la electricidad, con un diferente propósito, en este caso, como elementos lingüísticos cuya reiterativa aparición servirá para modular imágenes simbólicas.

cómo los anfitriones acomodan a los convidados de acuerdo con su rango. Cosa que nos hace suponer que nos hallamos ante un banquete ostentoso, en el que los participantes proceden de alto linaje y donde se sigue el protocolo de rigor:

“MACBETH: You know your own degrees, sit down. At first
And last, the hearty welcome (...)
Our hostess keeps her state; but, in best time,
We will require her welcome.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III. iv.1-2. 5-6).

Un recurso común para variar de situación espacial a través de los parlamentos de los actores era por medio de un interrogatorio espontáneo. De este modo, por ejemplo, se muda desde la escena palatina en la que se encuentra Macbeth a un paraje recóndito en un bosque:

“SEYWARD: What wood is this before us?
MENTETH: The wood of Birnam.
MALCOLM: Let every soldier hew him down a bough,
And bear't before him; thereby shall we shadow
The numbers of our host and make discovery
Err in report of us” (William Shakespeare. *Macbeth*. V.iv. 4-9).⁴³

Asimismo, la imposibilidad de reproducir en el escenario el enfrentamiento de dos armadas se resolvía con la descripción de lo que estaba sucediendo:

“SEYWARD: This way, my lord. The castle's gently rendered.
The tyrant's people on both sides do fight;
The noble thanes do bravely in the war;
The day almost itself professes yours;
And little is to do”
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.vii.24-28).

⁴³Contrariamente a lo que ocurría para el auditorio de un espectáculo producido en el periodo jacobino, la introducción de sofisticados dioramas y otros elementos de decoración para las escenificaciones de los siglos XVIII y XIX, cada vez más elaboradas, con el objetivo de una percepción más espectacular y supuestamente realista, reducía la facultad del receptor para imaginar la escena a partir de las claves que el propio texto sugería. Para más información véase: M.R. Booth (1995:96). No fue hasta el siglo XX que se retornó a la práctica ausencia de decoración en un intento de experimentar emociones semejantes a las de una primera representación de las obras shakesperianas o que se recurrió a una decoración específica enlazada a la temática que el director desease transmitir con su versión del clásico. Para más información véase: S. Trussler (2000:260-276); M. Dodsworth (Ed)(1994:2-14) y M. C. Bradbrook (1962:48).

De tal manera que la sucesión rápida de escenas permitiese a los espectadores vislumbrar lo que acontecía en ambos bandos hasta el combate final. Se promovía con ello no sólo expectación dramática, sino, a su vez, un gran ejercicio físico y tensión por parte de los actores que podían distender mostrando su poderío con las espadas en el encuentro definitivo.⁴⁴

“MACDUFF: I have no words;
My voice is in my sword, thou bloodier villain
Than terms can give thee out.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.vii.35-37).

Todas estas peculiaridades se vinculan al hecho de que las acotaciones escénicas que asoman explícitamente en el original en “Folio” (tanto el de 1623 como el de 1673) se vean reducidas a la desnuda indicación de las entradas y salidas de los personajes y a la señal de algún que otro retumbo determinado:

“*Enter, with drum and colours, MENTEITH, CAITHNESS, ANGUS, LENNOX and soldiers.*” (William Shakespeare. *Macbeth*.V.ii.)

No obstante, esta sobriedad en cuanto a la presencia de apuntes externos en relación al ambiente que envuelve cada acción se suple, de nuevo, a través del discurso de los propios personajes.

“MACBETH: I go and it is done: The bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to Heaven, or to Hell.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.ii. 62-65).
“LADY MACBETH: I hear a knocking
At the south entry. Retire we to our chamber.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II. ii. 66-67).

Y, similarmente, el texto incorpora aquellas directrices al actor respecto al modo de interpretar determinados pasajes. Peculiaridad que, por otra parte, ha

⁴⁴Esto contrasta paradójicamente con aquellas ostentosas producciones victorianas que utilizaban un gran número de actores para una escenificación presumidamente más realista del ejército. Véase M.R. Booth (1995:95) y R.W. Schoch (2002:3). Asimismo, a diferencia de lo que ocurrió durante los siglos XVIII y XIX, conservar la ambigüedad respecto a la localización espacial en la representación dramática de estos clásicos jacobinos complace al director moderno, ya que resulta más viable forjar una mayor ensambladura con el auditorio. Véase M. C. Bradbrook (1962:34) y P. Holland “Shakespeare in the twentieth-century theatre” publicado en M Grazia and S. Wells (Ed) (2001:199-215).

favorecido la posibilidad de interpretaciones personales muy dispares a lo largo de los siglos. Destacan aquellas de los célebres actores-directores de los grandes teatros londinenses durante los siglos XVIII y XIX.⁴⁵

Por otra parte, el vestuario que se utilizaba en las representaciones de comienzos del siglo XVII era aquel de usanza en este período; por consiguiente, las figuras masculinas de la obra aparecían en calzas y jubón, Macbeth con una armadura y casco con plumas exponiendo su alto rango en el ejército, los actores que interpretaban damas en los vestidos cortesanos de la época y sólo aquellos personajes que representaban fantasmas solían, por costumbre, en ocasiones, vestir una túnica blanca para manifestar su invisibilidad.⁴⁶

La utilización de un vestuario de la etapa isabelina inglesa en lugar de aquel propio de la Escocia medieval en la que históricamente se sitúa la trama, ha continuado en producciones convencionales de siglos posteriores. El actor Charles Macklin fue el primero que representó este papel ataviado de falda escocesa en 1773. Sin embargo, no seguir la pauta habitual resultaba motivo de crítica para algunas producciones de los siglos XVIII y XIX. Señalaremos, en 1785, la controversia que causó la actriz Sarah Siddons al cambiar la tradicional sábana blanca reservada para escenas de locura por un sudario.⁴⁷

En conclusión, toda una serie de características relacionadas con el modo de representación dramática del momento que han contribuido a la especial composición de la tragedia de estudio. A parte de las convenciones relacionadas con la escenografía sobria característica del teatro barroco británico, observaremos otras que repercutieron asimismo en el *Macbeth* que conocemos.

⁴⁵“Throughout the nineteenth century, nearly all the leading actor-managers in Great Britain –J. P. Kemble, W.C. Macready, Charles Kean, Samuel Phelps and Henry Irving- staged lavish revivals of Shakespeare. They did so partly to play great roles, partly to educate their audiences in history and morality through Shakespeare’s plays, and partly to win respectability for themselves as gentlemanly proprietors of reputable places of amusement. (...) the success of any production rested largely with the actors, who were called upon to demonstrate an impressive range of histrionic skills in performances which typically lasted between an hour-and-a-half.” Esta manera de interpretar y producir a Shakespeare es, como veremos en un capítulo posterior, la que se ridiculizaba con las obras burlescas de las grandes tragedias jacobinas. Para más información consúltese: R.W. Schoch (2002:3/14).

⁴⁶Posteriormente observaremos convenciones similares con el uso del vestuario en la reescritura de Welcom Msomi. Pues en la cultura zulú, a la que se traslada la leyenda shakespeareana, la indumentaria con pieles de animal indica la clase social del individuo; razón por la que Macbeth, por ejemplo, ostentará una capa de leotardo tras su nombramiento como nuevo jefe del pueblo zulú.

⁴⁷Para más información véase: S. Siddons “On Playing Lady Macbeth” publicado en R. S. Miola (Ed) (2004:229-232).

2.2.6.2. Otras técnicas propias de la dramaturgia jacobina.

Una estrategia clásica que frecuentaba el teatro de esta época era el uso de un coro destinado al comentario de la acción dramática. Algunas de las obras shakesperianas abren sus puertas directamente con esta figura clásica. En *Macbeth*, sin embargo, la estampa del coro parece exteriorizarse a través de la figura del “Viejo” en la escena cuarta del segundo acto.

Éste es un breve episodio de transición cuya misión dramática consiste en frenar la secuencia trágica. El Viejo, igual que ocurre con el coro, actúa como espectador externo a la acción y comenta con el caballero “Ross” su desarrollo:

“OLD MAN: Three score and ten I can remember well;
Within the volume of which time I have seen
Hours dreadful, and things strange, but this sore night
Hath trifled former knowings...”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.iv.1-4).

Otra de las prácticas recurrentes en la dramaturgia de este período y que, como señalaremos con posterioridad, se reutilizará fructíferamente por algunos de los reescritores de la obra shakesperiana de *Macbeth* es aquella de hacer referencia sobre el propio acto escénico; esto es, los personajes se convierten, a su vez, en espectadores de una segunda escena inmersa en la propia escena de la obra. Esta experiencia resultaba muy fértil y dramáticamente poderosa: el teatro emerge como una metáfora de la vida que puede reducirse, tras observarse a si mismo, a un sistema de entradas y salidas del escenario.

Hay dos momentos en *Macbeth* donde el teatro dentro del teatro claramente toma forma: el episodio del desfile de la descendencia real de la corona escocesa y la última intervención de Lady Macbeth.

En la primera, Macbeth logra aproximarse, de nuevo, a las brujas para averiguar su futuro y, entre sus demandas, se encuentra aquella relacionada con la amenaza de Banquo sobre su propia estirpe:

“MACBETH:(...) yet my heart
Throbs to know one thing: Tell me (if you art
Can tell me so much) shall Banquo's issue ever
Reign in this Kingdom?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.100-103).

Y la réplica es una pantomima donde ocho reyes y Banquo actúan para Macbeth; espectáculo que él mismo describe desde su nueva situación de espectador-actor-personaje.

“(A show of eight kings, the last king with a glass in his hand:

BANQUO'S Ghost following.

MACBETH: Thou art too like the spirit of Banquo; down!

Thy crown does sear mine eyeballs. And thy hair,

Thou other gold-bound brow, is like the first.

A third is like the former. Filthy hags !

Why do you show me this? A fourth? Start, eyes!

What, will the line stretch out to the crack of doom?

Another yet? A seventh? I'll see no more:

And yet the eight appears, who bears a glass

Which shows me many more;”

(William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.112-120).

De igual forma, el doctor y la dama presencian el sufrimiento que experimenta Lady Macbeth en una de aquellas “eavesdropping scenes”. En ella, por medio de estas estrategias metateatrales, el auditorio podía presenciar personajes observando a otros personajes que actuaban como si no supieran que estaban siendo observados.

“GENTLEWOMAN: Lo you! Here she comes. This is her very guise; and, upon my life, fast asleep. Observe her; stand close.”

(William Shakespeare. *Macbeth* V.i.14-15).

Esta metáfora del teatro como reflejo de sí mismo y, a su vez, la vida como espejo de lo que ocurre en escena, se refuerza con las siguientes palabras del héroe cuando descubre que su esposa ha fallecido. En ellas hace referencia, del mismo modo, a la precariedad de la condición humana:

“MACBETH: (...) Out, out, brief candle!

Life's but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage,

And then is heard no more. It is a tale

Told by and idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing.”

(William Shakespeare. *Macbeth* V.v.23-28).

La escritura dramática de esta época incorporaba de manera semejante una serie de convenciones que concernían al modo de proceder y comportarse de los personajes en conexión con determinadas circunstancias. Entre otras, acentuaremos

en *Macbeth* ciertos detalles del personaje de Lady Macbeth, por una parte, en relación al hecho de que fuese un papel interpretado por un joven que reproducía una voz femenina y, por la otra, en relación al particular modo en el que se manifiesta un estado ostensible de alucinación en su última aparición.

El pacto social de que los papeles de mujeres fuesen representados por los miembros más jóvenes de las compañías, habitualmente formadas por hombres, se aceptaba por los espectadores como parte integrante del proceso dramático. El uso de esta convención fue, a su vez, explotada en escena por Shakespeare en numerosas ocasiones.

En nuestro caso, este hecho incidiría en aquel instante en el que Lady Macbeth invoca a los espíritus en la quinta escena del primer acto y demanda, paradójicamente con bravura varonil, la metamorfosis de aquellas cualidades asociadas por la tradición a la mujer, tales como dulzura, humanidad, compasión, etc. en otras características del hombre de aquella época como crueldad, valor, etc.

Asimismo, durante su última aparición, la manera de presentar a la heroína caminando en indumentaria de cama desaliñada, melena desgredada y con una vela entre sus manos funcionaba como un distintivo social que mostraba visualmente su estado de enajenación mental; situación que originó con el paso del tiempo un cierto compromiso actor-espectador con respecto al modo de la particular puesta en escena de este momento. Destacaremos, por ejemplo, la polémica social que generó su representación por Sarah Siddons en 1781. Polémica ocasionada por el hecho de dejar la vela en una mesa para poder frotarse las manos y semejar la intención de deshacerse de la mancha mental que le producía la imagen de la sangre de Duncan.⁴⁸

De manera similar, la tragedia refuerza la situación personal que atraviesa la reina en esta escena por medio de su particular discurso: elaborado en prosa, con frases incompletas, excesiva repetición, etc. que eclipsa los elegantes juegos retóricos de episodios anteriores. Una vez ésta ha perdido poder sobre el lenguaje, se desvanece el motivo de su existencia en escena y, por consiguiente, en la trama. La repetición “a la cama” en sus últimas palabras indican, según la convención, su despedida.

⁴⁸Para más información véase: S. Siddons “On Playing Lady Macbeth” publicado en R.S. Miola (Ed) (2004:229-232). Y H. Levin “Two Scenes from Macbeth” publicado en R.S. Miola (Ed) (2004:277).

“Lady Macbeth: To bed, to bed! There’s knocking at the gate. Come, come, come, come, and give me your hand. What’s done cannot be undone. To bed, to bed, to bed.”(William Shakespeare. *Macbeth* V.i.59-61).

Por norma general, Shakespeare recurre a la prosa como modo de enunciación para aquellos parlamentos de personajes de bajo estamento social, mientras que el verso es característico de aquellos de alta alcurnia. Las figuras escénicas que normalmente utilizan prosa no suelen encontrarse en situaciones donde se requiera el verso, sin embargo, si que puede ocurrir lo contrario. En tal caso, descubrimos alguna razón dramática que lo justifique, ya sea debido a que el personaje se está dirigiendo a otro de rango inferior, se oculta tras un disfraz, etc.

En *Macbeth* la prosa es el medio de expresión en el que conversan el portero, la dama de compañía, los sirvientes y Lady Macbeth cuando lee la carta procedente de su esposo o, como se ha comentado, como licencia para informar al espectador del estado de enloquecimiento que esta última atraviesa al concluir la obra.

Por lo que respecta al discurso elaborado en verso, el “blank verse”, por su flexibilidad, era la estructura típica del teatro isabelino y jacobino. Éste estaba formado por un número indeterminado de versos no rimados, normalmente pentámetros yámbicos. Y originaba una cadencia que resulta natural a la lengua inglesa. Este ritmo, sin embargo, aparece combinado en numerosas ocasiones con troqueos, dáctilos, espondeos u otras variaciones con tal de adaptarse a las necesidades concretas de la situación y los personajes.

En *Macbeth* destaca, por su desacostumbrada versificación en este tipo de drama, la confección poética de los parlamentos de las brujas, elaborados en pareados que ofrecen un modo de expresión de esmerada musicalidad.⁴⁹

Descubrimos, del mismo modo, técnicas como la introducción de diálogos que se interrumpen para posteriormente ser retomados por el mismo u otro personaje. Con ello se crean diferentes efectos dramáticos, como el incremento de tensión escénica, la repartición de una unidad rítmica vinculado a la afinidad en la trama por parte de los participantes, etc. Obsérvese el siguiente ejemplo en el que Macbeth conversa con su esposa justo después de cometer el regicidio.

⁴⁹Como se observará posteriormente, existe documentación que confirma cómo este modo de versificación facilitó la incorporación de música y espectáculo para las escenas de las hermanas hechiceras en la reescritura de W. Davenant y otras versiones del siglo XVIII. Para más información consúltese: D. Bartholomeus (1969:95) y D.P. Fisk (Ed) (2000:49-50).

“MACBETH: I have done the deed. Didst thou not hear a noise?

LADY MACBETH: I heard the owl scream and the crickets cry.
Did not you speak?

MACBETH: When?

LADY MACBETH: Now.

MACBETH: As I descended?

LADY MACBETH: Ay.

MACBETH: Hark!”

(William Shakespeare. *Macbeth* II.ii.15-17).

Los actores, al compartir este verso, tienen que apresurar su conversación exteriorizando con ello el arranque y desasosiego que sienten. De manera semejante sucede en el encuentro entre el hijo de Seyward y Macbeth al final del quinto acto, donde este recurso contribuye a que asistamos a un enfrentamiento no solo físico sino igualmente verbal:

“YOUNG SEYWARD: What is thy name?

MACBETH: Thou’lt be afraid to hear it.

YOUNG SEYWARD: No, though thou call’st thyself a hotter name
Than any is in hell.

MACBETH: My name’s Macbeth.

YOUNG SEYWARD: The devil himself could no pronounce a title
More hateful to mine ear.

MACBETH: No, nor more fearful.

YOUNG SEYWARD: Thou liest, abhorred tyrant! With my sword
I’ll prove the lie thou speak’st.

(William Shakespeare. *Macbeth* V.vii.5-14).

Asimismo, otra convención teatral del momento era circunscribir al discurso dramático claves que exteriorizasen el papel que cada personaje estaba realizando en escena. En *Macbeth*, aquellos personajes trascendentales para el desarrollo de la trama quedan claramente identificados al principio de sus intervenciones: al rey Duncan se le reconoce por sus vestiduras, porque ordena, por el uso del plural mayestático y porque así se refiere a él Malcolm al principio de la obra:

“MALCOLM: (...)Hail brave friend!

Say to the King the knowledge of the broil,
As thou didst leave it”

(William Shakespeare. *Macbeth* I.ii.6-8).

Del mismo modo, Malcolm queda individualizado por su padre cuando le nombra Príncipe de Cumberland:

“DUNCAN:(...)Our eldest, Malcolm, whom we name hereafter
The Prince of Cumberland: (...)”
(William Shakespeare. *Macbeth* I.iv.40-41).

Macbeth y Banquo son presentados por las tres damas del destino en el segundo acto, quienes, con su saludo y predicciones, diferencian a los protagonistas entre el resto de figuras escénicas. La clave para la identificación de Lady Macbeth reside en la carta que lee de su marido:

“This I have thought good to deliver thee (my dearest **partner** of greatness)”
(William Shakespeare. *Macbeth* I.v.11.12).

Frente al resto de nobles, Ross aparece identificado al encabezamiento de la obra debido al papel de corresponsal que, previo al desenlace de la trama, consumará al informar a su primo Macduff del asesinato de su familia.

“DUNCAN :(...) who comes here?
MALCOLM: The worthy Thane of Ross.”
(William Shakespeare. *Macbeth* I.ii.46).

A Macduff, sin embargo, se le desconoce activamente hasta después del homicidio al rey Duncan, momento en el que su distinción resultará indispensable, puesto que es el primero que desconfía de las palabras de Macbeth y un personaje cardinal para el desarrollo de la conclusión de la historia.

“ROSS: Here comes the good Macduff.
How goes the world, Sir, now?”
(William Shakespeare. *Macbeth* II.iv.19-20).

En último lugar, aquellos personajes que son substanciales para la trama como conjunto despliegan análogamente su propia caracterización ante el receptor. Las brujas, creadoras principales de la tragedia, emergen definidas como tal por sus locuciones atípicas, simbólicas, misteriosas, donde se incluyen elementos tradicionales en el hablar de estos seres como la mención de alimañas malignas y por la musicalidad y estructura de sus versos en pareados rimados.

No obstante, no se aprecia discriminación entre la bruja uno, dos y tres. De modo paralelo ocurre con los dos asesinos que, junto a Macbeth, traman el atentado a Banquo. Sólo el tercero se distingue de los demás debido a que, sin haber asistido

a la reunión anterior con Macbeth, sorprende su inesperada intrusión en el momento del asesinato con órdenes precisas del acto a ejecutar.

De hecho, tal impensada intervención ha originado diferentes especulaciones por parte de la crítica hacia la identificación, en ocasiones añadiendo un valor simbólico, de este personaje. Se considera pudiese tratarse del propio Macbeth enmascarado con la pretensión de supervisar los hechos, que fuese el aristócrata Ross e, incluso, se ha descrito como una personalización figurada del destino.⁵⁰

Otra convención que el espectador isabelino aceptaba era la del “aparte”; esto es, el personaje revelaba sus pensamientos internos al público en un monólogo presumiendo que el resto de actores en el escenario no le escuchaban. Éste era un recurso utilizado para conocer el desarrollo intrínseco de los protagonistas.

En *Macbeth*, descubrimos esta práctica, por ejemplo, al comienzo de la obra en una caracterización inicial del héroe donde se muestra el conflicto interno entre la sabiduría moral y deseos personales de ambición que experimenta incluso antes de haber hablado con su esposa. Tras unos momentos, observamos una aplicación análoga de esta técnica en aquel instante en el que Duncan nombra como futuro heredero y Príncipe de Cumberland a su primogénito.

Finalmente, descubrimos que la temática central de *Macbeth* guarda asimismo cierta relación con aquellas cuestiones que despertaban interés en el auditorio contemporáneo: amor a la patria, lealtad, fidelidad, honor, nobleza, orgullo nacional... y los ideales opuestos: traición, injusticia, infidelidad, falsedad, perjurio, vileza, etc. Todos estos, en vigor después de que Inglaterra venciera a la Armada Invencible en 1588, resultaron argumentos seductores para el espectador de principios del siglo XVII.

Al principio de la obra de *Macbeth* ya se disciernen los temas arriba mencionados, al tiempo que se manifiesta cierta disociación de valores antagónicos confrontados desde la perspectiva moral coetánea: aquellos personajes que son leales al rey, nobles, y patriotas como Macbeth reciben su justo galardón: la adquisición de un nuevo título. Mientras que aquellos que se nos presentan como traidores reciben como recompensa la muerte.

⁵⁰Para más información sobre este tema se puede consultar: A.R. Braunmuller (2001:173); R.S Miola (2004:42); K. Muir (Ed) (1984) *Macbeth*. London. Arden Shakespeare. p. 98. Dramaturgos reescritores de esta obra shakesperiana como Charles Marowitz o Tom Stoppard han explotado, como observaremos en capítulos posteriores, esta cuestión de distintos modos en consonancia con su particular lectura.

En conclusión, observamos en *Macbeth* una creación dramática de la que se pueden desenterrar numerosos y variados antecedentes. Éstos, en general, engloban diferentes aspectos en conexión con la época en la que se compuso la tragedia y con períodos anteriores. Entre ellos destaca, desde una perspectiva histórica, cómo se ha proveído del material para la intriga a partir de una serie de crónicas que durante siglos forjaron la leyenda de este personaje de la realeza escocesa prácticamente tal y como se plasmaría con posterioridad en la tragedia de estudio.

Asimismo, se han subrayado las peculiaridades vinculadas con la producción literaria renacentista y barroca que han ejercido un cierto efecto sobre la trama, personajes y lenguaje de la obra. Entre ellas, se ha destacado la influencia de los clásicos griegos y romanos, especialmente de Lucio Annaneo Séneca, de la dramaturgia contemporánea y de aquellas producciones populares británicas anteriores al modo de escritura teatral de este período como los “mystery cycles”.

Hemos localizamos de manera similar algunos de los detalles de la obra shakesperiana que hayan podido encontrar su inspiración en la situación social que el ciudadano británico experimentó a comienzos del siglo XVII. Cuestiones como la ascensión al trono de Inglaterra del rey Jacobo I, u otras relacionadas con el proyecto de traición e intento de golpe estatal conocido como “Gunpowder plot”, la fe popular en la nigromancia, las aventuras de marineros en tierras inexploradas o tras largos viajes marítimos, etc.

Y todas aquellas convenciones de la dramaturgia isabelina y jacobina que el auditorio había aceptado como norma vinculadas, a su vez, a las condiciones de producción teatral de la época, al espacio escénico, a los modos de interpretación y a las maneras de comunicación de detalles específicos de la trama.

Derivándose de todo ello que, al igual que observaremos posteriormente en un conjunto de reescrituras fundamentadas en *Macbeth*, el clásico shakesperiano no es sino una traslación más de material preexistente procedente de diferentes fuentes de cultura. Una nueva versión de la historia del monarca escocés, que ya se había narrado en crónicas históricas, metamorfoseada y modelada por el dramaturgo para el medio dramático y teniendo en cuenta una serie de factores fundamentales centrados en el receptor. Factores que se englobarían en atraer la atención, pasión y deleite de este último.

De este modo, así como llegado a este punto, el estudio se ha cimentado en los diversos antecedentes que han contribuido, en mayor o menor manera, a la composición de *Macbeth*, a continuación nos detendremos en las particularidades de esta obra que la diferencian de sus fuentes y que, tras los siglos, han favorecido la mitificación de un fragmento de la historia de Escocia a través de una tragedia clásica jacobina.

2.3. MACBETH Y EL GÉNERO DE LA TRAGEDIA.

¿En qué diverge la historia de Holinshed y la del dramaturgo jacobino? ¿Por qué la segunda perdura entre nosotros mientras que su antecesora ha caído mayoritariamente en el olvido? ¿Cómo se transforma una saga histórica expresada en prosa en efectividad para las tablas de un escenario? A. C. Bradley circunscribe en los comentarios sobre esta tragedia shakesperiana que presentó de 1904 alguna de las claves para responder, en parte, estas cuestiones:

“Our experience in traversing it [*Macbeth*] is so crowded and intense that it leaves an impression not of brevity but of speed. It is the most vehement, the most concentrated, perhaps we may say the most tremendous, of the tragedies”⁵¹

Shakespeare se basa, en general, en los relatos sobre el rey Macbeth que aparecen en la saga histórica de Holinshed y crea una de sus tragedias más célebres; aclamada por la contextura argumental que presenta, por un desarrollo íntegro de sus personajes y concurrencia de sugerencias y propuestas imaginativas e intelectuales.

Frente al relato histórico, descubrimos en *Macbeth* las peculiaridades elementales y representativas de las tragedias de la época; el dramaturgo dota a sus figuras escénicas de existencia a través de sus palabras, con las que se va componiendo la acción, una acción que desemboca de modo precipitado en una

⁵¹Véase A. C. Bradley (1904) *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London. Macmillan and Co. (p. 332).

situación de conflicto inevitable e insoluble originado en el propio héroe: sus problemas y contradicciones, la culpa, el delito, la trasgresión moral, etc. Éste, por sus virtudes y situación social, destaca de entre el resto de personajes y, por su elevada posición, atraviesa un riesgo eminente de caer. Su caída, debido a su virtud, es compadecida por un público que se ve implicado en la trama o conmovido ante la situación de desdicha a la que asiste.⁵²

Shakespeare compuso *Macbeth* con todos estos rasgos de la tragedia como ingredientes, una considerable parte de los cuales, si bien no en todas las otras fuentes históricas anteriores, ya se apreciaban en la obra de Holinshed, en especial, aquellos emparentados con el argumento y algunos rasgos sobre los personajes.

Describiremos, a continuación, a través de los recursos dramáticos y características de elaboración discursiva que se observan, aquellos particulares fundamentales que ambas creaciones comparten y aquellos que las desemparejan. Nos adentraremos y examinaremos algunas de las singularidades incluidas en la obra jacobina que contribuyen a que esta aplaudida tragedia se haya convertido, tras un largo período de tiempo, en un clásico del teatro susceptible de ser y haber sido metamorfoseada por otros autores, directores y cineastas de épocas muy dispares.

Para ello visitaremos aspectos integrantes de la composición estructural de la misma tales como el tratamiento del tiempo, la velocidad en el desarrollo de los acontecimientos, recursos como el uso del monólogo y un lenguaje figurado, metafórico y cargado de retórica, para finalizar con la descripción de los personajes principales, su desarrollo íntegro a lo largo de la historia y la especial temática que su participación suscita.

⁵²Se ha comentado la importancia de que los espectadores estuviesen familiarizados con el estilo de la tragedia clásica, con la crónica de Holinshed y sus historias así como con el relato de *Macbeth*; de esta manera, Shakespeare, dando por supuesto que seguirían el argumento sin dificultad, podía hacer énfasis en un modo de expresión más complejo y en las ideas que quería transmitir. Véase M.C. Bradbrook (Ed) (1962:60) y G.W. Knight (1964:35). Respecto a *Macbeth* en relación con el género de la tragedia puede consultarse: Janette Dillon (2007) *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*. Cambridge. C.U.P. Y J. Dollimore "Tragedy and Literature" publicado en A. Sinfield (Ed) (1992:136-148).

2.3.1. Una acción acelerada e imprecisa.

El distinto tratamiento temporal de los acontecimientos que se describen tanto en la tragedia como en la crónica histórica originará un efecto muy particular en el receptor de la primera sobre el que profundizaremos a continuación.

Según Holinshed, el espacio de tiempo que transcurre desde el regicidio, a través del que Macbeth se convierte en rey, y el resto de asesinatos, entre ellos el de Banquo, se contabiliza como diez años. Durante este período, el nuevo monarca gobernó basándose en principios de justicia y ecuanimidad. En *Macbeth*, sin embargo, escasos minutos de actuación teatral enlazan el asesinato de Duncan, recién ejecutado por el héroe, quien, a su vez, acaba de ser coronado rey, con la articulación del atentado contra Banquo. Del mismo modo que los instantes que prosiguen nos desvelan la huida de Macduff e, inmediatamente, el asesinato de su esposa e hijo, etc. Y así ocurre de manera repetida hasta el desenlace: el intervalo de tiempo dramático entre un suceso y otro ya no son años, sino apresurados segundos de representación que abruman y apresan la sensibilidad del espectador.⁵³

Asimismo, no se percibe mención alguna relacionada con la localización temporal de los distintos acontecimientos que conforman la trama, ni parece ser éste un rasgo trascendental para el conocimiento de la misma; en consecuencia, el público confina la historia que presencia en algún tiempo del pasado cuya ubicación sería indeterminada y el dramaturgo se beneficia de esta determinante imprecisión para la construcción de una acción y personajes más complejos.

Shakespeare, junto a esta reflexionada distribución temporal, hace uso, de manera semejante, de la experiencia que produce en los espectadores la celeridad y morosidad en el progreso de la acción dramática. Esto es, el efecto de angustia, incertidumbre y desasosiego estimulado por episodios como el del regicidio, donde los hechos se precipitan de manera vertiginosa, se contraponen al efecto de

⁵³De hecho, S. T. Coleridge describía a *Macbeth* como la más rápida de las tragedias shakesperianas de la misma manera que A. C. Bradley la consideró la más vehemente, la más concentrada. Véase: H. N. Coleridge (Ed) (1836) *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*. London. William Pickering. vol.2. p. 235-50. Publicado en R. S. Miola (ed) (2004:218) Y A. C. Bradley (1904:332).

distensión y jovialidad de episodios de cadencia pausada como la escena del portero.

De tal manera que, a la vez que se presenta una estructura que llega a su cumbre en el tercer acto con el asesinato de Banquo para descender de manera pausada, se establece el tratamiento de los distintos eventos a partir de una relación de escenas breves y ritmo rápido, por lo general, emparejadas al héroe trágico, con otras de tránsito lento. Tal sucesión genera un desencadenamiento inevitable de los acontecimientos a través de una duración que parece estirarse o acortarse según plazca al dramaturgo, cosa que le permite intercalarse entre las emociones del auditorio.

De un modo paralelo, frente a la saga histórica de Holinshed, que ubica al lector en los distintos entornos en los que se desarrolla su relato (el reino de Escocia, las brujas del bosque Forres en Murrey, etc.), la trama de *Macbeth* se localiza únicamente al final y de un modo muy impreciso cuando, debido a la profecía sobre el bosque de Birnam, las referencias a este lugar resultan frecuentes.

Ésta, junto a la vaguedad de localización temporal, es una de las razones por las que críticos como M.C Bradbrook (1962:55) consideren que las posibles interpretaciones y puestas en escena de obras shakesperianas sean tan ilimitadas.

2.3.2. El monólogo.

Otra característica distintiva del teatro isabelino y jacobino y que distingue la obra shakesperiana de la de Holinshed es la incorporación de monólogos que se dirigen hacia el auditorio por los personajes principales. Estos permiten, por una parte, la exhibición de la profesionalidad de los actores para captar la atención de su público, y, por la otra, la del dramaturgo para mostrar su expresividad retórica. Pueden ejercer diversas funciones dentro de la trama. Mencionaremos a continuación las más destacables en relación a la obra de estudio:

1. Resumir lo ocurrido hasta el momento facilitando que el espectador fije ideas, rememore o constate acción anterior con eventos presentes.

2. Anticipar eventos posteriores en el desarrollo de los hechos, acrecentando con ello la inquietud e incertidumbre del público.

3. Materializar sobre el escenario los pensamientos e inclinaciones internas de unos personajes que se nos dibujan más vitales y humanos.⁵⁴

Alcanzando similar estructura de ascenso, culminación y descenso apresurado que se aprecia en la distribución del argumento trágico, el conjunto de los monólogos que aparecen en *Macbeth* se emplean, entre las tres funciones destacadas, primordialmente, tal y como manifiesta C. Belsey (1985:8) en la siguiente cita, para poner de manifiesto el proceso interno de debate moral que experimentan el héroe y la heroína:

“As the literal drama discards allegory, and morality personifications give way to social types, concrete individuals, the moral conflicts externalised in the moralities are internalised in the soliloquy and thus understood to be confined *within* the *mind* of the protagonist. The struggle between good and evil shifts its centre from the macrocosms to the microcosms.”⁵⁵

Nos centraremos en la figura del protagonista para ejemplificar el procedimiento de tales parlamentos. Observamos cómo, a través de este recurso dramático, se subraya y expone de un modo acompasado, durante la primera parte de la trama, la transformación de Macbeth desde un ser admirable a un asesino detestable aunque enternecedor. Todo ello con la intención de que, en el desenlace, la precipitada caída de este personaje sea compadecida por el receptor. Detallaremos en los siguientes párrafos el funcionamiento de algunas de estas recitaciones personales.

Una vez presentado el personaje principal por sus acompañantes como un noble caballero y soldado valiente, honorable, admirable, etc. el auditorio tiene el privilegio de adentrarse, a través de un conjunto de soliloquios, en sus pensamientos. Y, de tal manera, es posible observar la lucha interna que éste, a su vez, experimenta entre su ambición por la corona y el remordimiento a cometer un

⁵⁴Para más información sobre este tema en relación a la obra de Macbeth léase: W. Clemen (1987) *Shakespeare's Soliloquies*. London and New York. Methuen and Co. Ltd. (141-163); R. Williams “Monologue in Macbeth” en S. Kappeler y N. Bryson (1983) *Teaching the Text*. London. Routledge (p.180-202); C. Belsey (1985) *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York. (p.8-9) y C. Belsey “Subjectivity and the Soliloquy” publicado en A. Sinfield (Ed) (1992:79-91);

asesinato. Críticos como William Hazlitt o S. T. Coleridge descollaban a principios del siglo XIX el vigor dramático de estos momentos:

“His speeches and soliloquies are dark riddles on human life, baffling solution, and entangling him in their labyrinths.”⁵⁶

“Macbeth’s language is the grave utterance of the very heart, conscience sick, even to the last faintings of moral death.”⁵⁷

Holinshed relataba en su crónica cómo este caballero escocés, tras conocer que la predicción inicial de las brujas se había cumplido, meditó con antelación la manera de usurpar el reino a Duncan.

“Whereupon Macbeth, revolving the thing in his mind, began even then to devise how he might attain to the kingdom. But yet he thought with himself that he must tarry a time which should advance him thereto by the divine providence, as it had come to pass in his former preferment.” (Citado en Miola: 104).

La tragedia shakesperiana se sirve de esta idea para introducir un conjunto de monólogos. En ellos, a través de elaborada expresión poética, se permite observar a un protagonista que, si bien descrito como hombre de acción, decisión y triunfo, ahora se convierte en un mar de desconcierto. Se destapa un universo donde sus inclinaciones, a favor o en contra del regicidio, le oprimen implacablemente impidiendo o demorando sus actos. Observemos algunos ejemplos:

La primera oportunidad para abrirnos a los razonamientos del héroe surge justo después de que éste conozca que ha sido nombrado Señor de Cawdor. Aparece en un soliloquio que muestra a Macbeth combatiendo consigo mismo a través de reflexiones múltiples y complejas: reflexiona entre lo moralmente bueno (“good”) en relación a su compromiso social con Duncan y lo diabólico (“ill”) respecto a sus ilusiones por adquirir la soberanía de Escocia; hasta que aprecia que su situación social actual: “*I am Thane of Cawdor*”, coincide con la que profetizaron las brujas:

“MACBETH: (*Aside*) Two **truths** are told,
As happy prologues to the swelling act
Of th’imperial theme. –I thank you, gentlemen.

⁵⁶W. Hazlitt (1817) *Characters of Shakespeare’s PLays*. London. (p.15) Citado en R. S. Miola (Ed) (2004:221).

⁵⁷S. T. Coleridge. (1836) “On Macbeth”. Consultado en R. S. Miola (Ed) (2004:217).

(*Aside*) This supernatural soliciting
 Cannot be **ill**; cannot be **good**. If **ill**,
 Why hath it given me earnest of **success**,
 Commercing in a **truth**? I am Thane of Cawdor:
 If **good**, why do I yield to that suggestion
 Whose **horrid** image doth unfix my hair
 And make my seated heart knock at my ribs,
 Against the use of nature? Present fears
 Are less than **horrible** imaginings.
 My thought, whose murder yet is but fantastical,
 Shakes me so my single state of man, that function
 Is smothered in surmise, and **nothing is**
 But what **is not**.”
 (William Shakespeare. *Macbeth* I.iii.128-142).

los sentimientos confrontados dentro de la mente del héroe se muestran de manera insistente sobre el espacio escénico. Aparecen, por ejemplo, a través de las unidades morfológicas que componen sus frases, predominantemente, verbos, nombres y adjetivos como: “Cannot”, que se opone a “I am”; “is” frente a “is not”; “good” que se enfrenta a “horrid” / “ill”; “success” a “fears”, etc.

Presenciamos además el contraste de monosílabos anglosajones (que exponen conceptos antónimos reiterados de forma antitética y circular: “truths”, “ill”, “good”; “ill” “good” y “truth” con palabras polisílabas de origen latino o romance (“happy prologues”, “Supernatural soliciting”, “Imperial theme”, “sugestión”, “commencing”, “horrid image”, etc.) Se crea con ello la alternancia entre un ritmo que en ocasiones se muestra pausado, en otras de intensa precipitación.

Asimismo, se antepone la presencia de una mentalidad imaginativa que, si bien conoce los deshonestos inconvenientes, especula con la fantasía del trono. Y frente a ello, una ubicación tangible que despliega, a través de la manifestación física del miedo que le supone verse como asesino de Duncan, los impedimentos morales a conseguir lo que se fantasea. De tal manera que, “Imperial theme”, “happy prologues”, “earnest of success” colisiona con “Whose horrid image doth unfix my hair/ And make my seated heart knock at my ribs” donde estos últimos monosílabos exteriorizan palpablemente la tensión de un impacto acelerado que se aproxima al retumbo del propio latir del corazón.

En último lugar, el monólogo sintetiza, recapitula y vuelve a insistir en esta misma idea que hemos experimentado a través de la retórica por medio de tres últimos versos: “Present fears/ Are less than horrible imaginings. /My thought, whose

murder yet is but fantastical, Shakes so my single state of man that fuction is smothered in surmise, (...)” y para concluir el parlamento se corona con la unión paradójica de dos expresiones antitéticas que crean un cortocircuito semántico y el asombro del espectador: “...and nothing is/ But what is not.”, esto es, nada es real excepto lo que el propio personaje imagina.

De manera semejante, durante el momento del regicidio, frente a la narración lacónica de los hechos tal y como se introducen en la saga histórica de Holinshed:

“At length, therefore, communicating his purposed intent with his trusty friends, amongst whom Banquho was the chiefest, upon confidence of their promised aid, he slew the king at Inverness, or (as some say) at Bothgowanan, in the sixth year of his reign. Then, having a company about him of such as he had made privy to his enterprise, he caused himself to be proclaimed king.” (Citado en Miola: 105).

Shakespeare se beneficia de y explota la tirantez dramática que genera la presencia de un asesinato en escena. Lo realza no tanto con la acción del crimen en sí sino con el efecto que su ejecución produce sobre la conciencia de los protagonistas y ejecutores los momentos que anteceden y suceden a éste.⁵⁸ Y para ello esgrime, entre otros, el recurso del soliloquio, puesto que, a su vez, favorecerá la reseña de temas en relación con la dialéctica entre la honestidad, la legitimidad, deslealtad, la ambición, etc.

De este modo, dos nuevos monólogos de Macbeth nos dirigen al regicidio. El primero, resume los acontecimientos de las escenas que le preceden y pone de manifiesto las fluctuaciones vitales del héroe. Los argumentos en contra del quebrantamiento social y las consecuencias que el asesinato de Duncan podría arrastrar, incluso de tipo moral, son mucho más poderosas que su codicia por el poder. En consecuencia, resuelve no seguir adelante con tal empresa:

“MACBETH: **If** it were done when ‘tis done, then ‘twere well
It were done quickly: **If** the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that **but** this blow
Might be the be-all and the end-all here--
But here, upon this bank and shoal of time--

⁵⁸Observaremos en un capítulo posterior la manera en la que Charles Marowitz produce un efecto escénico diferente al profundizar en su reescritura *A Macbeth* en el propio acto del regicidio. Este dramaturgo mostrará con detalle justo lo contrario, la imagen del atentado.

We'd jump the life to come. **But** in these cases
We still have judgement here, that we **but** teach
Bloody instructions, which being taught return
To plague the inventor. (...)"
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.vii.1-10).

Observamos la reiteración de oraciones condicionales que conjeturan lo que podría sobrevenir, la repetición del verbo "done" para hacer referencia al atentado y la materialización textual de las contrariedades que de ello pudiera resultar con frases introducidas por la conjunción adversativa "but". Todo ello exteriorizará no sólo la lucha interna del héroe sino asimismo su extremo desasosiego y vacilación ante la situación.

El segundo de estos monólogos surgirá como consumación de los anteriores. Macbeth, finalmente persuadido por su esposa, se dispone a cometer el regicidio. Y lo hace tras un discurso que nos permite conocer antes del delito los posibles pensamientos intrínsecos de un homicida que, en este caso, es humanitario: "The milk of human kindness" (I.v.15).

La dualidad hombre de acción/hombre de palabras alcanza su límite cuando la acción se transfigura en palabras que parecen ser las que dirigen al personaje hacia el acto maléfico. Macbeth emerge en una situación donde no distingue la realidad de la imaginación y lo que Holinshed narra en pocas palabras: "he slew the King at Inverness," se convierte en minutos de existencia en el escenario colmados de dilema y conflicto psicológico:

"MACBETH: (...)A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use. (...)
(William Shakespeare. *Macbeth* II.i.38-43).⁵⁹

A partir de aquí, Shakespeare muestra puntualmente la progresión psicológica del héroe con otros tres monólogos que se extienden a lo largo de los

⁵⁹El lenguaje corporal, ora cauteloso, ora desmedido e intenso que favorece la interpretación dramática de estos versos ha contribuido, en repetidas ocasiones, al prestigio de actores/directores protagonistas (como D. Garrick, Ch. Kean, H. Irving, etc.) que, durante siglos, han deseado ostentar su propia y particular interpretación de estos momentos; cosa que, a su vez, ha beneficiado la popularización de la obra y, consecuentemente, su mitificación. Para más información vease: "Culture, Character, and Conscience in Shakespeare" en R. S. Miola (Ed) (2004: 286-287); "Garrick's Handling of Macbeth" en J. Wain (Ed) (1978:33-49) y M. R. Booth (1995:38-54).

tres actos restantes. Con ellos, Macbeth, convertido ahora en un hombre de acción y habiendo dejado de lado sus remordimientos, no se detiene tanto en reflexiones especulativas.

En el tercer acto, por lo tanto, frente a la confusión mental que había manifestado hasta el momento, Macbeth entona un soliloquio considerablemente más funcional que los anteriores y de mayor transparencia de contenido. Un parlamento donde expone, con claridad y síntesis discursiva, las razones por las que el personaje de Banquo supone una amenaza para su persona.

Además, Shakespeare utiliza la oportunidad que le brinda la introducción de esta recitación para resumir y rememorar lo ocurrido en el primer encuentro con las brujas. A su vez, anticipa la inminente ejecución de un nuevo asesinato, cosa que, por consiguiente, atraerá de nuevo la atención del espectador, que se había relajado tras la escena del portero.

“MACBETH: (...) Our fears in Banquo
Stick deep, and in his royalty of nature
Reigns that which would be fear'd (...)
(...)He chid the Sisters,
When first they put the name of King upon me,
And bade them speak to him. Then, prophet-like,
They hail'd him father to a line of kings.”
(William Shakespeare. *Macbeth* III.i.49-51, 57-60).

A continuación, los subsiguientes monólogos, más breves que los anteriores, muestran cómo el protagonista se ha apartado de sus escrúpulos iniciales para transformarse en un hombre de acción. Sus reflexiones anteriores, complejidad retórica, palabras... se transfiguran en actos. En éstos, asimismo, desvela, ya cerca del desenlace de la obra, su temor a perder el trono y anuncia, de nuevo, la próxima consumación de un homicidio, si bien ahora para perpetrarlo ya no necesite siquiera su justificación.

“MACBETH :(...) from this moment
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand. And even now,
To crown my thoughts with acts, be it thought and done:
The castle of Macduff I will surprise,
Seize upon Fife, give to the edge o'th'sword”
(William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.143-151).

Finalmente descubrimos a un hombre solitario, enajenado, cuyo diálogo se podría considerar monólogo una vez su esposa, su fiel confidente, ha fallecido y ha sido abandonado por el resto de la nobleza escocesa. Sin embargo, sus huidizas palabras todavía emocionan. Si a través de los soliloquios hemos presenciado los remordimientos y angustias que le suponía, a pesar de ser un regicida, la situación que le rodeaba, ahora conmueve la pesadumbre con la que expresa sentimientos sinceros de ternura, aunque sepamos que seguidamente empuñará la espada contra su enemigo:

“MACBETH: I have liv'd long enough: my way of life
Is fallen into the sere, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
as honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have;”
(William Shakespeare. *Macbeth*. V. iii.21-25).⁶⁰

En conclusión, a más de asentar ideas, resumir o anticipar acontecimientos, el recurso del monólogo permite al dramaturgo, por una parte, mostrar las diferentes facetas de los protagonistas según las circunstancias en las que en cada momento se ven envueltos. Observamos personajes coloreados de diferentes matices. Unos matices que emergen en escena a través de sus propias palabras y que, a su vez, contribuirán a una experimentación por parte del espectador más cercana de aquellas emociones, sentimientos e impresiones que los personajes afrontan, puesto que es factible presenciar de tú a tú su intimidad psíquica desde el patio de butacas.

Por otra parte, frente a la narración desnuda de los hechos que observamos en una crónica histórica, el monólogo shakesperiano, cargado de seducción retórica, atrae la atención no sólo del actor que aspira a su propia y especial interpretación de estos parlamentos sino del público, que se deleita con la huella emotiva que generan. Su remembranza, consiguientemente complace, y, a su vez, posibilita la popularidad y reputación de la tragedia.

⁶⁰Durante los siglos XVIII y XIX por cuestiones de decoro, moralistas o simplemente por exhibición del actor y actriz principal de la tragedia se añadió o modificó alguno de los monólogos hasta aquí comentados. Destaca, por ejemplo, como se observará en el siguiente capítulo, los versos finales que se incorporaron a la versión de Davenant:

“Macbeth: Farewell vain World, and what's most vain in it, Ambition”.
W. Davenant. *Macbeth*. (V.iii. 35-41) publicado en Ch. Spencer (Ed) (1965:106).

2.3.3. Un lenguaje sugerente.

'Yes' saith the first of them, 'we promise greater benefits unto thee, than unto him, for he shall reign indeed, but with an unlucky end: neither shall he leave any issue behind him to succeed in his place. Where contrarily, thou in deed shalt not reign at all, but of thee those shall be borne which shall govern the Scottish kingdom by long order of continual descent" (Citado en Miola: 104).

Únicamente tres versos de la tragedia shakesperiana coronados de figuras retóricas parecen necesarios para expresar extensas ideas como la anterior, derivadas de sagas como la que Holinshed trazó sobre Macbeth y sus allegados.

"1. Witch. Lesser than Macbeth, and greater
2. Witch. Not so happy, yet much happier.
3. Witch. Thou shalt get kings, though thou be none;"
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.68-70).

Si el cronista recurrió al lenguaje como instrumento para materializar su relato, Shakespeare asalta el propio discurso lingüístico, desafía sus leyes y lo transforma en componente inmanente de su tragedia, generador asimismo de la temática, pasiones y efectos teatrales que desea transmitir. Con tal objetivo, carga su composición dramática de figuras retóricas y simbología que seducen la atención del receptor al sugerir e insinuar trazos de significación diversa.

Riqueza de contextura textual que, a su vez, ha ocasionado riqueza de exploración crítica desde el siglo XVII hasta la actualidad: Ben Jonson, John Dryden, Samuel Jonson, Harley Granville-Barker, Janet Adelman, etc. Todos ellos ahondando desde distintas perspectivas en los cimientos y soportes que ocasionan que esta tragedia shakesperiana motive tal y tan variadas emociones.⁶¹

⁶¹Ante el extenso material de investigación publicado en relación al estilo de escritura de la obra shakesperiana, se pretende una visión generalizada y personal siempre teniendo en cuenta que cada estudio que se ha observado podría considerarse, a su vez, una reescritura particular de la obra a partir de los efectos que ha producido sus diversos componentes en el receptor. Respecto a este enfoque, coincidimos con las siguientes afirmaciones de K. Muir: "In reading some modern criticisms of Shakespeare one has the feeling that the critic is reading between the lines and creating from the interstices a play rather different from the one which Shakespeare wrote and similar to a play the critic himself might have written. Véase "Image and Symbol in Macbeth" en K. Muir (1966:53).

S. T. Coleridge basaba su estudio crítico en el aspecto humano de los personajes. Afirmaba a comienzos del siglo XIX no descubrir en su interpretación de *Macbeth* juegos lingüísticos, comedia o ironía. Anteriormente, Samuel Jonson había desaprobado la complacencia del dramaturgo jacobino por los juegos de palabras.⁶² Sin embargo, entre otros, A.C. Bradley, por ejemplo, incidía, a comienzos del siglo XX, en el efecto dramático que ocasionaba el hecho de que percibamos la naturaleza de *Macbeth* no sólo a través de lo que se nos relata sino asimismo por medio del impacto de imágenes en su conciencia a raíz de los hechos que él mismo experimenta.

“But there is in *Macbeth* one marked peculiarity, the true apprehension of which is the key to Shakespeare’s conception. This bold ambitious man of action has, within certain limits, the imagination of a poet -an imagination on the one hand extremely sensitive to impressions of a certain kind, and, on the other, productive of violent disturbance both of mind and body. Through it, he is kept in contact with supernatural impressions and is liable to supernatural fears. And through it, especially, come to him the intimations of conscience and honour. *Macbeth*’s better nature –to put the matter for clearness’ sake too broadly- instead of speaking to him in the overt language of moral ideas, commands, and prohibitions, incorporates itself in images which alarm and horrify. His imagination is thus the best of him, something usually deeper and higher than his conscious thoughts;⁶³

C. Spurgeon ofrecía en *Shakespeare’s Imagery and What it Tells Us* (1935: 135) las siguientes valoraciones sobre los influjos que la composición inacabablemente metafórica de *Macbeth*, de modo inconsciente, ejerce sobre el destinatario:

“The imagery in *Macbeth* appears to me to be more rich and varied, more highly imaginative, more unapproachable by any other writer, than that of any other single play. (...) The ideas in the imagery are in themselves more imaginative, more subtle and complex than in other plays, and there are a greater number of them, interwoven the one with the other, recurring and repeating.”

⁶²S. Johnson (1765) *Shakespeare* reeditado en J. Wain (Ed) (1978:51) y S. T. Coleridge “Marginalia on *Macbeth*” en J. Wain (Ed) (1978:86).

⁶³Véase A. C. Bradley (1904: 339). De hecho, a partir de este especialista, se observa un cierto cambio de perspectiva en la crítica con respecto a la tradición de épocas anteriores; así como los primeros estudiosos de la obra comentaban los personajes y hechos como si se tratase de figuras que vivían una ficción realista, con posterioridad, se utilizó, especialmente por investigadores como C. Spurgeon y G. Wilson Knight, la clasificación exhaustiva de imágenes, metáforas, símbolos y otros motivos peculiares reiterados en el texto como método de interpretación. Y este procedimiento, en ocasiones, se realizó hasta tal punto que, según K. Muir, podría existir el peligro de perderse el efecto original de la obra sobre el receptor: “We must not imagine, of course, that *Macbeth* is merely an elaborate pattern of imagery. It is a play; and in the theatre we ought to recover, as best we may, a state of critical innocence (...) we may be totally unconscious of the patterns of imagery and yet absorb them unconsciously by means of our imaginative response to the poetry.” Publicado en: “Image and Symbol in *Macbeth*” en K. Muir (1966:53).

Del mismo modo, G. Wilson Knight (1964:29) describe la obra shakesperiana como una secuencia temporal y auditiva, una cadena de impresiones, pensamientos e imágenes transmitida principalmente por palabras audibles, distribuidas entre varias personalidades ficticias. A. R. Braunmuller (2001:47) introduce la expresión “Imagistic claustrofobia” en relación a nuestra obra de estudio y K. Muir (1966:45) estima en su estudio “Image and Symbol in Macbeth” publicado en *Shakespeare Survey* que:

“The total meaning of the play depends on a complex of interwoven patterns and the imagery must be considered in relation to character and structure”⁶⁴

Incidiremos, por consiguiente, en las próximas páginas, en el modo en el que el dramaturgo ha formulado el lenguaje de la obra para envolvernos en un ambiente de ritmos, redundancias, paradojas, ironía...y, en especial, simbolismo y alegoría sutil; cómo cada uno de estos elementos han sido integrados en una única sinfonía y, al mismo tiempo, las sugerencias por parte de la crítica, que a nivel colectivo se percibe, respecto a este factor de la obra.

2.3.4 Recursos retóricos.

“The essential structure of *Macbeth*, as for the other tragedies, is to be sought in the poetry”⁶⁵

Como se ha podido observar en los monólogos del apartado anterior, el lenguaje se emplea con todo su potencial de sugestión con el objetivo integral de crear un impacto sobre la sensibilidad del auditorio. Un cortocircuito similar al que,

⁶⁴Véase K. Muir (1966:45).

⁶⁵L. C. Knights (1959) “Some Contemporary trends in Shakespearean Criticism” en J. Wain (Ed) (1978:225).

como veremos en reescrituras de períodos posteriores, actualmente se acentuaría con otros medios a modo, por ejemplo, de efectos especiales de luz y sonido.

Shakespeare esgrime las propias convenciones lingüísticas y su quebranto como un recurso e instrumento flexible de manipulación discursiva; el texto se presenta colmado de distintas prácticas y figuras de expresión que en ocasiones encubren una doble significación, un sentido paradójico, conforman fonéticamente cadencias melódicas de agrado sensorial, materializan efectos de incertidumbre, conmoción, sobresalto, etc. Conquista, en consecuencia, nuestra curiosidad.

Descubrimos técnicas de escritura retórica observadas de la misma forma en otros documentos de composición isabelina y jacobina. Técnicas que emplean vocabulario y expresiones coloquiales, e incluso proverbios, locuciones y refranes populares; se recalcan e incumplen pautas de uso de la época con respecto a la gramática, sintaxis, fonética, configuración formal de las palabras, semántica, etc. con la finalidad de desconcertar, lograr consonancia armonizada con el momento dramático y conmover. De hecho, según M. de Grazia y S. Wells (2001:53), resultaba habitual tomarse ciertas libertades o experimentar con los mencionados aspectos de la lengua durante este período histórico precedente a aquel en el que los diccionarios instauraron explícitamente sus limitaciones.⁶⁶

Entre la riqueza de recursos retóricos que concurren mencionaremos aquellos relacionados con la reiteración de algún elemento textual como la aliteración de sonidos, o reproducción de palabras ya sea léxicas o gramaticales, incluyendo, en este segundo caso, figuras de expresión como la anadiplosis, anáforas, epanalepsis, polisíndeton, epístrofe, etc. Veamos algunas muestras:

En el siguiente diálogo observamos, tras haber cometido el regicidio, la repetición en la descripción de los hechos y, a su vez, en la conciencia del orador y ejecutor, de la palabra “Amen” y la expresión “God bless us”, obtenidas, paradójicamente, de aquel contexto cristiano que proscribía la idea de asesinato. Entre otras repercusiones, con ello se contribuye a la percepción y participación del tormento que abrumba al protagonista y se conquista, por consiguiente, un acercamiento más condesciende hacia éste.

⁶⁶Como se observará en el capítulo que trata la obra de W. Davenant, el estilo de composición escrita de la época isabelina se consideró, entre otras, por esta misma razón, “descuidado” durante siglos posteriores en los que se multiplicaron las publicaciones de gramáticas y diccionarios; lo cual justificaba su “rehabilitación” y “refinamiento” textual. Para más información léase: M. de Grazia “Shakespeare and the Craft of Language” publicado en M. de Grazia and S. Wells (2001:49-64).

"MACBETH: One cried '**God bless us!**' and '**Amen**' the other:
 As they had seen me with these hangman's hands.
 Listening their fear, I could not say '**Amen**'
 When they did say '**God bless us!**'
 LADY MACBETH: Consider it not so deeply.
 MACBETH: But wherefore could not I pronounce '**Amen**'?
 I had most need of **blessing**, and '**Amen**'
 Stuck in my throat."
 (William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii. 28-34).

De la misma manera, atenderemos a otro fragmento en el que la conjunción "though" funciona como una anáfora que introduce versos organizados sintácticamente de modo similar. Se logra de esta forma cierta modulación melodiosa, acentuar la solemnidad de la ceremonia que se celebra y favorecer el seguimiento del progreso argumental para un auditorio, con frecuencia, bullicioso.

"MACBETH: I conjure you, by that which you profess-
 Howe'er you come to know it –**answer me:**
Though you untie the winds and let them fight
 Against the churches; **though** the yesty waves
 Confound and swallow navigation up;
Though bladed corn be lodged and trees blown down;
Though castles topple on their warders' heads;
Though palaces and pyramids do slope
 Their heads to their foundations; **though** the treasure
 Of Nature's germens tumble all together;
 Even till destruction sicken- **answer me**
 To what I ask you."
 (William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i. 50-61).

Y reiterativos resultan los diálogos de las brujas. De hecho, su efecto sinfónico es tal que se reprodujeron como canciones en numerosas producciones de esta tragedia.

Descubrimos de manera equivalente figuras de significado y de pensamiento. Entre ellas, hipérboles, antonomasia, lítotes, antítesis, oximoron, paradojismo, ironía... El episodio de enloquecimiento que observamos en el personaje de Lady Macbeth, por ejemplo, se materializa con versos, hoy aclamados por su notoriedad, que encubren bajo sus palabras algunos de estos recursos retóricos. Al hipérbaton: "Here is the smell of the blood still: all the / perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh! / oh! oh! (V.i.48-50)" le sucede la técnica de reversio: "What's done/ cannot be undone.(V.ii.64-65)"; la personificación de objetos inanimados: "infected minds/ To their deaf pillows will discharge their secrets (V.ii.69-70)"; varias

metonímias: “The heart is sorely charged (V.ii.51)” “And still keep eyes upon her (V.ii.74)”... y de este modo, inagotablemente, una figura sobreviene a otra intensificando el momento, en ocasiones, rememorando circunstancias, temática e ideas de la trama, en otras, anticipando y, en especial, vigorizando la fuerza expresiva de los personajes.

Por último, mencionaremos en este breve reconocimiento de la composición discursiva de la tragedia aquellas figuras de pensamiento por sustitución tales como metáforas, alusiones, alegorías, imágenes simbólicas, etc. que impregnan la acción de comienzo a fin para acentuar e, incluso, recrudescer el efecto que se produce. Su profusión es tal que es posible localizar estudios críticos que establecen conclusiones del conjunto de la obra fundamentándose únicamente en la exploración de éste ingrediente de la misma.

En esta línea, a parte de la crítica predecesora, si bien centralizada, entre otros aspectos, en los valores morales de la trama o el comportamiento específico y actitudes de los personajes, investigadores como Caroline Spurgeon, G. Wilson Knight, Cleanth Brooks, M. M. Mahood, L. C. Knights, Kenneth Muir, A. R. Braunmuller, etc. han aportado, desde su personal enfoque, a lo largo del siglo XX, reflexiones minuciosas sobre la iconografía alegórica de la obra y sus secuelas en relación a la interpretación general de la misma.

Caroline Spurgeon (1935:135-148), asume el repertorio de metáforas reseñado tradicionalmente tales como las que aluden a la idea insomnio y castigo, culpabilidad, oscuridad, la sangre y su huella mental en la conciencia de los asesinos, lo innatural que resulta la actuación del héroe, referencias al universo de animales fieros y depredadores, etc. esgrimidas ya en estudios como el que propuso A. C. Bradley (1904: 339-356) sobre *Macbeth* a principios del siglo XX. Y lo amplía en su publicación de 1935 con una clasificación de las imágenes que se repiten a lo largo del argumento en cuatro grandes nociones entrelazadas entre sí: el perfil de Macbeth como un hombre trajeado en indumentaria demasiado amplia para su persona, reverberación de resonancias auditivas o luz reflejada, el antagonismo entre la oscuridad y la claridad y la creencia de que el pecado engendra enfermedad.

Respecto al primer grupo alegórico, señala la confluencia de metáforas que reflejan ropaje y, con ello, un cargo real, que, por su tasación, no correspondería a la categoría social a la que pertenece Macbeth: “The thane of Cawdor lives: why do you

dress me/ in borrow'd robes? (I.iii.108)" o "Was the hope drunk/ Wherein you dress'd yourself?(I.vii.36) aparecen como muestras de este primer grupo.

El segundo conjunto de esta categorización englobaría todas aquellas metáforas que manifiestan un eco sensorial y en general señalan las consecuencias del mal sobre la naturaleza humana. Entre ellas alista: "New widows howl, new orphans cry, new sorrows/ Strike heaven on the face, that it resounds/ As if it felt with Scotland and yell'ed out/ Like syllable of dolour; (I.iii.5-8)"; "I have words/ That would be howled out in the desert air,/Where hearing should not latch them." (IV.iii.193-194), etc.

Otro concepto persistente a lo largo de la trama emerge, según Spurgeon, del simbolismo que se diseña a raíz de la idea de la luz como representante de impresiones relacionadas con la vida, la virtud, bondad...y la oscuridad con la muerte y la vileza: "The Prince of Cumberland; which honour must/ Not unaccompanied invest him only,/ But signs of nobleness, like stars, shall shine/ On all deserves." (I.iv.39-41); "Stars, hide your fires!/ Let not light see my black and deep desires: (I.iv.50-51)".

En último lugar, enumera todas aquellas referencias alegóricas a la noción de que el pecado genera dolor y de que Escocia está enferma. Circunscribe a este grupo menciones como: "Be comforted: Let's make us medicines of our great revenge/ To cure this deadly grief." (IV.iii.213-215).

Y concluye, tras la referida tipificación de la iconografía alegórica de *Macbeth*, que una parte considerable de las emociones que experimentamos de aflicción, tormento, consternación... emergen como consecuencia a la sutil y, a su vez, perspicaz y reincidente secuela de todas estas imágenes en el entendimiento del receptor. Y añade que este último, absorto en la línea argumental, posiblemente las perciba de un modo inconsciente.

C. W. Knight, contemporáneo de C. Spurgeon, ofrecía, de modo semejante, en sus dos artículos "The Milk of Concord: An Essay on Life-Themes in *Macbeth*" y "*Macbeth* and the Metaphysic of Evil"⁶⁷ una percepción destacada sobre nuestra obra de estudio fundamentándose asimismo en el análisis de su diseño alegórico. Éste incidió en el antagonismo del bien frente al mal y las distintas maneras en las que estas dos concepciones se manifiestan a lo largo de la trama por medio de imágenes subordinadas a cada uno de estos dos ejes enfrentados.

⁶⁷G.W. Knight (1931) "The Milk of Concord: An Essay on Life-Themes in *Macbeth*" publicado en *The Imperial Theme*. Incluido asimismo en la edición de J. Wain (Ed) (1978:139-167); G. W. Knight (1930) "Macbeth and the Methaphysic of Evil" publicado en *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*. Reeditado en D. Lodge (Ed) (1972:126-141).

Las fuerzas que exteriorizan vida en la obra y, por consiguiente, el bien, encierran grupos que envuelven la proliferación de metáforas relacionadas con los siguientes temas: valores humanos, el honor y valor del caballero-soldado admirable, festejos y amistad social, excelsitud imperial, ecuanimidad y orden, naturaleza cándida, humanidad inocente y creación (a través de las alusiones a bebés o nacimiento, descendencia...), adormecimiento sereno, la luz y, en general, armonía.

Frente a éstas, todas aquellas imágenes que representan el mal aparecen clasificadas bajo las siguientes etiquetas: la oscuridad, la atrocidad y el horror, la lujuria ambiciosa y el caos, las asociaciones del color dorado con la sangre, el misterio, el miedo y el desconcierto suscitados estos tres últimos a partir de la repetición de preguntas, incertidumbres, conocimiento de hechos a través de información transferida de segunda mano, rumores, etc. encerrado todo ello en un ambiente de pesadilla y destrucción que avasalla a aquellos impulsos inherentes a la vida y el bien. Y concluye con la idea de que: "Macbeth is the apocalypse of evil"⁶⁸

Veamos algunos ejemplos: relacionados con insinuaciones al bien frente al mal encontramos, entre otros:

"MACBETH: The **service** and the **loyalty** I owe,
In doing it, pays itself. Your highness' part
Is to receive **our duties**; and **our duties**
Are to **your throne and state, children** and **servants**,
Which do but what they should, by doing everything
Safe toward your love and **honour**."
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iv.22-27).

"LORD: That by the help of these (with Him above
To ratify the work) we may again
Give to **our tables meat, sleep to our nights,**
Free from our feasts and banquets bloody knives,
Do **faithful homage** and receive **free honours**:
All which we pine for now."
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.vi.32-37)

Y en la línea de la maldad situaríamos:

⁶⁸G. W. Knight (1930) "Macbeth and the Methaphysic of Evil" D. Lodge (Ed) (1972:141). Jan Kott insiste asimismo en esta idea de pesadilla en relación a nuestra obra de estudio: "Unlike in Shakespeare's historical plays, history in *Macbeth* is not shown as the Grand Mechanism. It is shown as a nightmare. (...) History, shown as a mechanism, fascinates by its very terror and inevitability. Whereas nightmare paralyses and terrifies." Jan Kott (1978). "Macbeth, or Death-Infected" en *Shakespeare Our Contemporary*. London. Methuen and Co. Ltd. p.68.

“LADY MACBETH: Come, **thick night**,
And pall thee in the dunnest smoke of **hell**,”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.49-50).

“MACBETH: Methought I heard a voice cry, ‘**Sleep** no more!
Macbeth does **murder sleep**’ the **innocent sleep**,
Sleep that knits up the ravell’d sleeve of care,
The **death** of each **day’s life**, sore labour’s bath,
Balm of hurt minds, great **nature’s second course**,
Chief nourisher in **life’s feast**-“
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.35-40).

“ROSS: I dare not speak further;
But **cruel** are the times, when we are **traitors**
And do not know ourselves; when **we hold rumour**
From **what we fear**, yet know not **what we fear**,
But float upon a **wild and violent sea**
Each way and move”
(William Shakespeare. *Macbeth*. IV.ii.16-21).

“DOCTOR: (...) **Unnatural deeds**
Do breed **unnatural troubles**,”
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.ii.68-69).

Asimismo, estudios sucesores infieren emociones derivadas de la obra a partir de la observación de imágenes reiterativas sobre cuestiones, en numerosas ocasiones, inadvertidas en una primera lectura. El ensayo de Cleanth Brooks: “The Naked Babe and The Cloak of Manliness”⁶⁹, por ejemplo, se basa en el simbolismo que, por una parte, emerge congénito a todas aquellas metáforas que hacen referencia a infantes, bebés, niños y, por la otra, a la vestimenta y atavíos (tal y como había ya estudiado C. Spurgeon). En este caso, no obstante, la vestimenta se vincula a la idea de encubrimiento y enmascaramiento por parte de la noche, del sueño, de la muerte...

Organizadas a distintos niveles, Cleanth Brooks subraya aquellas referencias a bebés/niños/hijos que aparecen en la obra. En primer lugar, menciona aquellas alusiones relacionadas con la condición de un personaje presente o ausente en el argumento como, por ejemplo, los hijos de Banquo que heredarán Escocia (fundamento que convierte a Macbeth en un sanguinario asesino), el hijo de Macduff, etc. En segundo lugar, aparecen aquellos elementos simbólicos que

⁶⁹C. Brooks (1947) “The Naked Babe and The Cloak of Manliness” publicado en J. Wain (Ed) (1978:183-201).

emergen en un determinado momento de la historia, como el del bebé coronado y el bebé ensangrentado que, invocados por las brujas, señalan a Macbeth su destino. En tercer lugar incluye alusiones metafóricas como aquella en la que Lady Macbeth asegura ser capaz de estrangular a su propia criatura por conseguir los objetivos que el destino le ha ofrecido y, por último, subraya pormenores indispensables de la trama, como el nacimiento por cesárea de Macduff. De hecho, C. Brooks afirma que:

“The number of such references can hardly be accidental; and the babe turns out to be, as a matter of fact, perhaps the most powerful symbol in the tragedy”⁷⁰

Y que estas alusiones se manifiestan complementadas por otras, entre ellas, las de la vestimenta y envoltura. Todas éstas las conecta, a su vez, con la idea de crecimiento relacionado con el entorno de las plantas: “If you can look into the **seeds of time**” (I.iii.58), “I have begun **to plant thee**, and will labour/ To make thee **full of growing**.” (I.iv.31-32), “...father to a line of kings./ Upon my head they placed a **fruitless** crown, (III.I.60-61) “I have lived long enough: my way of life/ is fall’n into the sear, the **yellow leaf**,” (V.iii.22-23)...etc.

Y concluye que, en comparación con aquellos grupos metafóricos más frecuentes en la obra como la oscuridad o la sangre, la alegoría a los bebés o los elementos que componen la indumentaria (incluyendo la daga) traslucen en un principio como símbolos menos sólidos, sin embargo, éstos, siguiendo sus reflexiones, abarcan un amplio espacio de la situación total de la obra.

“The clothed daggers and the naked babe- mechanism and life- instrument and end -death and birth- that which should be left bare and clean and that which should be clothed and warmed- these are facets of two of the great symbols which run through the play. (...) And between them –the naked babe, essential humanity, humanity stripped down to the naked thing itself, and yet as various as the future- and as the various garbs which humanity assumes, the robes of honour, the hypocrite’s disguise, the inhuman ‘manliness’ with which Macbeth endeavours to cover, up his essential humanity – between them, they furnish Shakespeare with his most subtle and ironically telling instruments.”⁷¹

⁷⁰C. Brooks (1947). Publicado en J. Wain (Ed) (1978:193).

⁷¹C. Brooks (1947) publicado en J. Wain (Ed) (1978:201). Existen, sin embargo, otros estudios críticos de la obra de *Macbeth* que no consideran adecuadas tales generalizaciones: “...Some years ago Professor Oscar James Campbell, in an essay called, ‘Shakespeare and the “New” Critics’, discussed what seemed to him the ill-founded assumption that intensive analysis of imagery might lead to the discovery of a play’s ‘inner imaginative structure’. I am not concerned here with the justice of otherwise of his observations on particular pieces of work by two critics –they were Cleanth Brooks and D. A. Traversi- but only with the grounds of his agreement from

Otras interpretaciones de aspectos de *Macbeth* que se fundamentan en el análisis de este tipo de imágenes añaden el estudio de otros grupos metafóricos: K. Muir (1966: 45-54), por ejemplo, refiere aquellas metáforas relacionadas con el tema del equívoco y la distancia psíquica entre la ambición de los protagonistas y la materialización de sus deseos. A. R. Braunmuller (1972: 53-55) señala asociaciones de colores o resonancias y su significación en conexión con detalles de la trama. M. M. Mahood destaca la idea de esterilidad opuesta a la de fertilidad. M. Davis apunta la simbología religiosa que envuelve la obra. Marilyn French remarca una diferenciación entre categorías femeninas y masculinas, etc.⁷²

En definitiva, Como afirma C. Spurgeon (1935:148)

“Enough has been said, I think, to indicate how complex and varied is the symbolism in the imagery of *Macbeth*, and to make it clear that an appreciable part of the emotions we feel throughout of pity, fear and horror, is due to the subtle but definite and repeated action of this imagery upon our minds, of which, in our preoccupation with the main theme, we remain often largely unconscious

Esta sintética consideración de aquellos particulares de composición filológica del texto shakesperiano de *Macbeth*, vinculado al uso de recursos retóricos e incorporando, a su vez, la mención de un conjunto de estudios críticos basados en el análisis del diseño simbólico de la obra permite alcanzar observaciones como las siguientes:

En primer lugar, se constata que una de las distinciones entre el relato histórico de Holinshed y la tragedia jacobina es la viabilidad latente de esta última a cierta multiplicidad de interpretaciones en conexión con las diferentes emociones y reflexiones que cada receptor, según su idiosincrasia, extrae de la misma. La composición textual, con todo el lenguaje figurado, metafórico y cargado de retórica, será componente indispensable para ello.

them.” L. C. Knights (1959) “Some Contemporary trends in Shakespearean Criticism” en J. Wain (Ed) (1978:225).

“Professor Brooks has sacrificed this Shakespearian depth of human feeling, visible even in this crude early play, by attempting to interpret an image by the aid of what associations it happens to arouse in him, and by being more interested in making symbols of babes fit each other than in listening to what Macbeth is saying” H. Gardner (1959) “Business of Criticism”. En J. Wain (1978:253).

⁷²M. M. Mahood (1957) *Shakespeare’s Wordplay*. Consultado en J. Wain (Ed) (1978:208). M. French (1982) “*Macbeth* and Masculine Values” en A. Sinfield (Ed) (1992:14-24); M. Davis (Ed) (1982:12).

Y, en segundo lugar, cada interpretación que se frecuente, ya sea un estudio crítico o, como se observará en capítulos posteriores, otra creación dramática, a su vez, al igual que ocurre con la obra shakesperiana, incorpora la posibilidad de sugerir, de nuevo, impresiones inéditas. Estas impresiones, por una parte, enriquecen la re-lectura de la tragedia de partida y, por la otra, motivan traslaciones de parte de su naturaleza a nuevas dimensiones. Se trata de un proceso que ocurre de manera reiterativa y favorece la composición literaria, la reflexión sobre elementos de la misma y la mitificación de leyendas como la de Macbeth.

2.4. PERSONAJES.

Frente a los personajes que aparecen en las crónicas históricas, Shakespeare sorprende con un conjunto de figuras escénicas de elaborada composición. Emergen coloreados, en general, utilizando un extenso conjunto de matices, de pinceladas implícitas, a veces, incluso contradictorias, susceptibles de concretización en diversas interpretaciones que conducen, en ocasiones, a la exploración de la misteriosa naturaleza del propio individuo.

En el siguiente apartado descubriremos, por una parte, las diversas definiciones que, a lo largo de los siglos, se han señalado con respecto a personajes como Macbeth, Lady Macbeth y las brujas; el modo diferente de concebirlos según el período histórico en el que nos situemos y, por la otra, aquellas características que los determinan como figuras virtuales capaces de materializarse en diferentes interpretaciones.

2.4.1. Macbeth: metamorfosis escénicas a lo largo de cinco siglos.

Como se ha observado hasta el momento, la historia de "MakBeth",⁷³ el protagonista de Holinshed, a pesar de los rasgos definitorios de su personalidad paralelos a los de su legatario, emerge descrita de un modo que despierta en el lector un efecto muy desigual a aquel que sumerge al receptor de la tragedia clásica.

Shakespeare nos ofrece un personaje que, apuntalado por la riqueza retórica de su discurso, se distinguiría de su antecesor, de nuevo, por la multiplicidad de significados inactivos que su naturaleza encierra. Un contenido susceptible de ser accionado originando infinidad de emociones y reflexiones en el destinatario, ya sea en calidad de lector, espectador, actor, director, crítico, director teatral, novelista, etc.

De hecho, desde principios del siglo XVII hasta la actualidad, descubrimos numerosas y, considerablemente divergentes, exploraciones. Aparecen difundidas a través de distintos modos de expresión y, a su vez, con frecuencia, vinculadas a la particular singularidad del explorador-reescritor en conexión con el momento social en el que éste habita.

Entre ellas, la adaptación teatral de 1674 de Sir William Davenant, como se observará en el siguiente capítulo, salió a la luz pública incorporando variaciones sobre ciertos aspectos de la caracterización del héroe con la intención de aleccionar moralmente al auditorio; destaca, asimismo, según la ética de su época, el trato sancionador de críticos como Samuel Johnson hacia la idiosincrasia y conducta de esta figura literaria:

"The danger of ambition is well described; and I know not whether it may not be said in defence of some parts which now seem improbable, that, in Shakespeare's time, it was necessary to warn credulity against vain and illusive predictions. The passions are directed to their true end. Lady Macbeth is merely detested; and **though the courage of Macbeth preserves some steem, yet every reader rejoices at his fall.**"⁷⁴

⁷³ Así escrito originariamente en su crónica probablemente para señalar la procedencia etimológica del nombre, que significa: *Mak Bheatha* = "hijo de la vida".

⁷⁴ S. Johnson (1765) *Shakespeare* reeditado en J. Wain (Ed) (1978:51)

Señalado es, del mismo modo, el análisis introspectivo sobre el temperamento de Macbeth que propuso el analista y poeta románico S. T. Coleridge en 1836.⁷⁵ Éste intentó desenmascarar los grandes misterios de la psicología del individuo por medio de este personaje mítico. De manera análoga, son destacables las percepciones más recientes de investigadores como Sigmund Freud, Marilyn French o Janet Adelman⁷⁶. Estos críticos del siglo XX, a diferencia de sus antepasados, lo contemplan no tanto como una persona existente sino como una experiencia textual que involucra ideas, emociones y sentimientos humanos.

Por otra parte, la materialización pública de este personaje shakesperiano en producciones teatrales a través de un incontable número de actores ha contribuido de modo semejante a un distinto retrato del mismo y a su metamorfosis a lo largo de los siglos. Si se ilustra gráficamente desde los dos extremos de una horizontal, su definición escénica oscilaría desde aquella perspectiva que muestra a un visionario magnetizado cuyo subconsciente mantiene comunicación secreta con los impulsos de la oscuridad hasta aquella del otro extremo que presentaría a un soldado conocedor de su lugar en el entorno social y político que habita. Perspectivas muy desiguales que se fundamentan en la necesidad de combinar su faceta de asesino con la del hombre de profundos escrúpulos morales y, a su vez, de establecer el modo y momento en el que su alma se divide, cambia y se corrompe salvaguardando, a pesar de ello, un efecto de cierta simpatía cuyo grado dependerá de su intérprete.

David Garrick, por ejemplo, ganó popularidad a mitad del siglo XVIII a raíz de una encarnación de este héroe trágico más enérgica y briosa que la de sus predecesores en consonancia con su propia adaptación de la obra, que él mismo calificó como “as Shakespeare wrote it”.⁷⁷

⁷⁵Véase: S. T. Coleridge. *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*. en H.N. Coleridge (Ed) (1836-39). London. William Pickering.

⁷⁶Véase: M. Rosenberg (1978) *The Masks of Macbeth*. Berkeley. U. de California; A. Sinfield (Ed) (1992:14-24/53-68) y J. Wain (Ed) (1978:131-139).

⁷⁷“For the forty-one years preceding Garrick’s appearance Londoners had beheld over two hundred performances of *Macbeth* –but all were according to the version ‘improved’ by D’Avenant. (...) There had been three scholarly editions of *Macbeth* in the eighteenth century before Garrick restored the play- those of Rowe, Pope and Theobald. (...) Garrick, in order to make his text a good one, was not content with merely taking over the Theobald version. He consulted two of the most prominent scholars of the time –Dr. Warburton and Dr. Johnson – and in the controversial passages followed sometimes the one and sometimes the other, ventured several emendations of his own, and retained a few D’Avenant readings.” G. W. Stone, JR “Garrick’s Handling of ‘Macbeth’” en J. Wain (Ed) (1978:35/39). Véase asimismo A. R. Braunmuller (Ed) (2001:64-65).

Frente a representaciones más sosegadas, en su interpretación, especialmente en lo que concierne a episodios como el del monólogo de la daga, reforzaba, con la impetuosa expresión corporal de sus movimientos y una mirada vehemente, el horror y perturbación que, según él, Macbeth siente ante la realidad funesta que él mismo ocasiona. Transmitía, con ello, una imagen de esta figura shakesperiana más humana que la que se había presenciado desde la adaptación de Davenant.

“The sudden start on seeing the dagger in the air, the endeavour of the actor to seize it, the disappointment, the suggestion of its being only a vision of the disturbed fancy, the seeing it still in form most palpable, with the reasoning upon it – these are difficulties which the mind of Garrick was capable of encountering and subduing. So happy did he think himself in the exhibition of this scene (2.1.), that, when he was in Italy, and requested by the Duke of Parma to give a proof of his skill in action, to the admiration of that prince, he at once threw himself into the attitude of Macbeth’s seeing the air-drawn dagger. The Duke desired no farther proof of Garrick’s great excellence in his profession. (...)”⁷⁸

De hecho, según M. Rosenberg:

“Garrick was the century’s greatest actor and hence a model for its enfeeblement of Macbeth.”⁷⁹

Sus sucesores y aclamados actores-directores estrella decimonónicos, y las producciones del siglo XX, generación tras generación, escenificaron su particular lectura de Macbeth. Alternaban las estampas de este personaje cargadas de significativa ferocidad, como en el caso Edmund Kean, con aquellas de compromiso entre el heroico y, a su vez, débil asesino que popularizó W. Charles Macready; se acentuaba el conflicto personal entre sus sentimientos de villanía y ternura, como acontecía con las interpretaciones de Henry Irving; se mostraba el personaje desde una perspectiva psicológica, en el caso de la intrépida producción de Theodore Komisarjevsky en Stradfort en 1933; surgió sitiado y sometido a la influencia de las hechiceras a través del Macbeth que presenta en su espectáculo el director Trevor Nunn entre 1976 y 78 (posiblemente influenciado por la reescritura de esta tragedia de Charles Marowitz); como un elemento más en la desventurada e imperecedera

⁷⁸From Thomas Davies. (1783-84) *Dramatic Miscellanies*. London. vol.2 . p. 140-141. Reeditado en R. S. Miola (Ed) (2004:216). Para más información sobre las aportaciones de D. Garrick a este héroe clásico véase: M. Rosenberg (1988) “Culture, Character, and conscience in Shakespeare” en R. S. Miola (Ed) (2000:286-289).

⁷⁹M. Rosenberg (1988) “Culture, Character, and conscience in Shakespeare” en S. Miola (Ed) (2000:286).

cadena de la sanguinaria lucha por el poder tal y como apareció en la adaptación de Yukio Ninagawa de 1980; enfrentado a acontecimientos de nuestra época en las versiones cinematográficas de William Reilly de 1991, de Billy Morrissette en 2001, en la serie televisiva de Michael Bogdanov para el británico “Channel 4” en 1997, etc, etc, etc.⁸⁰

De este modo, nuestro propósito en el estudio de este personaje tan y tan solicitado a lo largo de cinco siglos se fundamentará en cierta profundización hacia su constitución dramática en un intento de descubrir los elementos que, frente al MakBeth de las crónicas, lo han convertido en un ente por una parte tan versátil y, por la otra, en una leyenda inagotablemente visitada a través del tiempo y la distancia.

2.4.2. Macbeth: un culpable relativamente disculpable.

“The greatness of *Macbeth* lies in its capacity to encompass so many apparently contradictory ways of feeling about the same phenomena. But such greatness, of course, makes it singularly difficult to say anything clear-cut without resort to paradox: the paradox of an evil which is both primary and unreal; the paradox of a goodness which is supremely real yet does not prevail; the paradox of a Fate which is both prescriptive and binding, *and* powerless to fetter the will; the paradox of a freedom of soul which is both betrayed by its possessor and subject to external violation; the paradox of an absolving pity which is also judgment. I know no way of eliminating these paradoxes without minimizing Shakespeare’s achievement at precisely those points where it is most magnificent, nor without making ‘trifles of terrors’ and ‘ensconcing ourselves into seeming knowledge’ when we should be submitting ourselves to the mystery of things”⁸¹

El texto que dota de vida al personaje shakesperiano de Macbeth, incorpora, al igual que ocurre con otros protagonistas clásicos isabelinos y jacobinos, ingredientes que, a pesar de su discordancia preliminar, resultarán extrañamente compatibles a medida que nos adentramos en nuestro propio enajenamiento personal en contacto con el espíritu de esta figura trágica. De hecho, resulta paradójico que un hombre en un principio “valiant”, “worthy gentleman”,

⁸⁰Para más información véase: Russell Jackson (Ed) (2007) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge. C.U.P.; S. Trussler (Ed) (2000:228-260); A. R. Braunmuller (Ed) (2001:64-65); M. R. Booth (1995:27-58); J. C. Trewin (1951:201-203); M. Rosenberg (1988) “Culture, Character, and conscience in Shakespeare” en R. S. Miola (Ed) (2000:293); P. Holand ”Stands Scotland Where It Did?” *The Location of Macbeth on Film*” en R.S. Miola (Ed) (2004:357); G. Holderness “Radical Potential: Macbeth on film” en A. Sinfield (Ed) (1992:151-159).

⁸¹W. Sanders (1966) “The ‘Strong Pessimism’ of ‘Macbeth’” publicado en J. Wain (1978:267).

de formidable “conscience” y lleno de “the milk of human kindness” se convierta en un “dead butcher” salvaguardando, a su vez, nuestra simpatía hacia él desde el comienzo hasta el final.

Sin embargo, esto es lo que sucede y lo que, a su vez, ha contribuido en su progreso hacia una figura acreditada de la literatura universal. Para ello, reúne ciertas peculiaridades de héroe trágico que especificaremos a continuación.

Por una parte, Macbeth, si bien lo parece según los estándares convencionales, no es íntegramente malvado y, por la otra, su perversidad, que descubrimos a través de lo que se nos narra y no por propia experiencia, se mitiga por un número superior de momentos de ternura, sufrimiento y humanidad. Circunstancias íntimas que frecuentamos a través de sus propias imágenes anímicas a lo largo de su desventurado recorrido en escena hasta que, finalmente, asistimos a su destrucción.

Adentrémonos hacia este desfavorable, desdichado, sombrío y, a su vez, propicio y halagüeño avance de Macbeth en la historia que nos propone el dramaturgo jacobino y detengámonos en tres momentos circunstanciales: la presentación inaugural, el preludeo al regicidio y el desarrollo de los acontecimientos que derivan de éste.

La obertura de la obra nos sitúa, paradójicamente, en la conclusión de un episodio bélico. Frente al “merciless Macdonwald”(I.ii.9) que ha amenazado la corona de Duncan, provocador de “multiplying villainies”(I.ii.10), Macbeth se nos presenta en la sociedad que reside empuñando, a parte de su espada, las siguientes cualidades: “brave”(I.ii.16), “Like Valour’s minion”(I.ii.19), “valiant”(I.ii.24), “worthy gentleman”(I.ii.24), “noble”(I.ii.69). Al mismo tiempo, se nos narra su briosas y triunfadora intervención en la batalla contra un enemigo espinoso en defensa del reinado que Duncan regenta.

Una exhibición inaugural de particulares del héroe ya vinculada al efecto dramático que se desea: el primer requisito para que percibamos la caída de Macbeth como un acontecimiento auténticamente trágico radica en convencernos de que es, sin duda, un hombre admirable y admirado, un hombre con carisma. Se nos podría haber mostrado en plena acción, como hace con Makbeth, por ejemplo, Holinshed en su crónica, sin embargo, el testimonio de sus actos a través de un honorable sargento, sangrando por su nación, y el distinguido Ross, ayuda a

establecer, previo al comienzo de la ficción, con mayor credibilidad, la grandeza de su esplendor como caballero y guerrero leal.

Una vez lo conocemos a nivel social y, una vez se han enclavado las semillas de la tragedia a través de los vaticinios de seres ancestrales y la proclama de Malcolm como heredero legítimo de Duncan, quién mejor para la revelación de su naturaleza a nivel íntimo que su propia esposa. Lo enaltece con peculiaridades de extrema sensibilidad, misericordia y ecuanimidad, formuladas visualmente por medio de imágenes alegóricas como: “thy nature,/ is too full o’th’ milk of human kindness”(I.v.15), “Art not without ambition, but without/ The illness should attend it;”(I.v.18-19), “what thou wouldst highly,/ That thou wouldst holily; wouldst not play false,”(I.v.19-20).

Sin embargo, a pesar de esta bondad introductoria, Macbeth ya ha deseado la corona de un modo fraudulento, como se muestra en su reacción a las profecías de las tres hermanas hechiceras:

“MACBETH: your children shall be kings
BANQUO: You shall be king
MACBETH: And thane of Cawdor too; went it not so?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.90-92).

Se corrobora en el monólogo que precede su llegada a Inverness: “Stars, hide your fires!/ Let not light see my black desires:/ The eye wink at the hand;”(I.iv.50-52)⁸² e, incluso, reparamos que parece haber compartido la idea de asesinato con su esposa antes de la propuesta que ella manifiesta en escena:

“LADY MACBETH: (...) what beast was’t, then,
That made you break this enterprise to me?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.vii.48-49).

De tal manera que, así como el personaje histórico emerge codicioso desde el comienzo, el protagonista de la composición dramática, si bien ha reflexionado sobre la idea del regicidio, todavía tenemos razones para pensar que es un súbdito leal a su rey. Precisamente Duncan le distingue, de nuevo, con similares calificativos a los del principio justo antes y después de que Macbeth nos haya mostrado que la codicia ya le ha tentado: “worthy Cawdor”(I.iv.48), “he is full so valiant,/

⁸²Esta es una de las imágenes que K. Muir acentúa para señalar el vacío o distancia entre el deseo y la actuación, entre la mano y sus pensamientos, que se repite a lo largo de la obra con respecto a los protagonistas y que, según él, explicaría la división mental que Macbeth experimenta entre su clara percepción de la perversidad simultaneándose a su profunda desorientación hacia la perversidad. Véase: K. Muir “Image and Symbol in *Macbeth*” (1966:53).

And in his commendations I am fed”(I.iv.54), “It is a peerless kinsman”(I-iv.58). Todavía es posible albergar alguna posibilidad de que no cometa un acto infame, pues ¿no es humano haber alimentado pensamientos malévolos?... De hecho, estos epítetos resultan irónicos únicamente en retrospectiva. Escuchados por vez primera uno no tiene razones para dudar de ellos.

Esta combinación de conductas contradictorias del bien frente al mal es la que observaremos en este personaje durante todo el transcurso de la trama. De tal manera que descubrimos una cadena de actitudes enfrentadas de modo implícito y según una perspectiva que, aunque resulte paradójico, trasciende como creíble. Se plantea, por consiguiente, las contradicciones profundas de la psicología humana que críticos como W. Hazlitt, S. T. Coleridge y A. C. Bardley trataban de descubrir a través del examen de esta figura escénica.

“The lights and shades are laid on with a determined hand; the transitions from triumph to despair, from the height of terror to the repose of death, are sudden and startling; every passion brings in its fellow-contrary, and the thoughts pitch and jostle against each other as in the dark.”⁸³

Los preliminares al atentado real revalidarán, por una parte, las singularidades que hemos observado hasta el momento en relación a la figura de Macbeth y establecerán, por la otra, la raíz de la que germinará el envilecimiento progresivo de su alma. Puesto que al inicio se le ha encumbrado encarecidamente, a partir de ahora, se ha de recorrer una gran distancia moral desde el bien hasta la más cruda villanía amparando, a su vez, la imagen virtuosa que de él se nos ha referido y respecto a la que se ha obtenido nuestro convencimiento.

Con tal propósito, descubrimos a un protagonista construido a partir de la revelación de dos corrientes contrapuestas que prosperan de manera simultánea a medida que avanza la acción: por una parte, los acontecimientos que muestran el progresivo desarrollo hacia una administración sanguinaria, que a su vez, con frecuencia se muestran seguidos, por la otra, de episodios que, por su penetrante sensibilidad, atraen la simpatía del público.

De un modo visual, de nuevo, con la fuerza que trasfiere las imágenes de su conciencia expresadas en monólogos y diálogos con Lady Macbeth, asistimos a una fluctuación entre ambos extremos a través de un protagonista desconcertado y

⁸³W. Hazlitt (1817) *Characters of Shakespeare's Plays*. London. Consultado en R.S. Miola (Ed) (2004:225).

desconcertante, a la deriva entre el mar de dudas que lo envuelven motivado por: los auspicios de un futuro regío y sus propios anhelos imperiales, la conciencia moral de un caballero digno y leal, sensato ante las consecuencias sociales de un acto ilícito, y la persuasiva presencia de su esposa clamando y legitimando, desde su perspectiva personal, sus destinos en el trono de Escocia.

De tal manera que, cada indicio que indica su aprobación al plan que su esposa le diseña para la inexcusable, según ella, obligación patriota que les ha sobrevenido a través del mensaje de las brujas, se sucede de un conjunto más amplio de vacilaciones, inseguridades, suspicacia... centrado en la sabiduría juiciosa bien arraigada que un hombre de su carisma posee:

“MACBETH: (...) He is here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject-
(...) Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued, against
The deep damnation of his taking off;
(William Shakespeare. *Macbeth*.I.vii.12-13/16-20).

“MACBETH: We will proceed no further in this business:
He hath honoured me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people.
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.vii.30-35).

“MACBETH: If we should fail?
(William Shakespeare. *Macbeth*.I.vii.59).

La incertidumbre por conocer si Lady Macbeth arrastrará el espíritu confundido de su esposo hacia el regicidio sustenta, con toda su tirantez, tres intensas escenas en las que el desasosiego del protagonista se acrecienta vertiginosamente hasta que al final accede; sin embargo, una de las técnicas que contribuirán a proteger su buena imagen ante el público es el hecho de que apruebe la ejecución de este acto infame no tanto considerando la futura recompensa de su decisión y empresa, sino con cierto sentimiento de aflicción y pesadumbre. Sentimiento alimentado por diversos factores: una conciencia avasallada por la idea de un destino real, aunque ilícito, su propia ambición y la perseverancia de su esposa.

Una vez establecidas las bases que originan la transformación decisiva del perfil inicial del héroe, se emprende la cadena de barbarie que paulatinamente acompañan la degeneración moral extrema que éste sobrelleva; no obstante, como se ha comentado, sin que perdamos el afecto que ya ha cosechado sobre el auditorio. Con tal propósito, se observa especial atención en la elección de los eventos que se muestran en escena y una distinta caracterización de los agredidos frente a la del agresor: esto es, cada atrocidad que, de manera sucesiva, corrompe a Macbeth, aparece escoltada por circunstancias contradictorias e insinuaciones que nos invitarán a experimentar, a pesar de los actos que presenciamos, ciertos sentimientos de condolencia hacia el ejecutor de mayor intensidad que aquellos que profesamos hacia las víctimas.

El regicidio, entre la barbarie que se comete, resulta preferente por ser el primero y el que marca el impulso necesario hacia la galería de la villanía. Sus preliminares, extendiéndose a lo largo de todo un acto, así lo demuestran. Macbeth, acostumbrado a asesinar en el campo de batalla, ahora ha de enfrentarse, paradójicamente, al propio acto y a la idea de asesinato, en este caso, a través de una persona a la que él mismo califica como virtuosa.

La amenaza que este desafío supone a la conciencia reflexiva de un hombre honorable desemboca en un delirio supremo que desequilibra su persona. De hecho, más que a un asesino en acción lo que percibimos es la manera en la que el protagonista, enajenado, permite que la daga de su imaginación le dirija hacia Duncan:

“MACBETH: Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.i.33-39).

Macbeth no acuchilla a su rey despojado de esta alucinación, sino, por el contrario, despojado de razón. Asimismo, frente a la profunda caracterización del delincuente, Shakespeare exterioriza un retrato muy genérico del personaje sacrificado. Lo único que se sabe de Duncan es que es un buen soberano, así

calificado por el propio protagonista, cuyo asesinato es un hecho injusto. En consecuencia, los espectadores lamentan no tanto el atentado contra este monarca como la ruina de una persona totalmente individualizada, una persona que sabe y que se interesa, la degradación moral de un hombre que en otra época había conocido la bondad.

De manera paralela, a parte de esta infrecuente disposición del homicida ante un homicidio, otra serie de recursos contribuirán a conquistar cierto sentimiento de cordialidad en el patio de butacas: en primer lugar, es destacable el hecho de que se evite la representación del asesinato en escena. Ni siquiera es narrada por sus verdugos. Lo único que oímos es los detalles de cómo se desvelaron los guardas, y cómo se volvieron a dormir:

“MACBETH: There’s one did laugh in’s sleep, and one cried
‘Murder!’
That they did wake each other. I stood and heard them;
But they did say their prayers, and addressed them
Again to sleep.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.23-27).

No vemos nada: no aparece la sangre, las puñaladas ni los gritos del buen anciano rey sino espanto y remordimiento en la conciencia de Macbeth ante lo que acaba de hacer:

“MACBETH: Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more!
Macbeth does murder sleep’ –the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravelled sleeve of care,
The death of each day’s life, sore labour’s bath,
Balm of hurt minds, great nature’s second course,
Chief nourisher in life’s feast, -
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.36-41).

Shakespeare introduce el tema del sueño junto con el del remordimiento justo después del asesinato de Duncan. De hecho, es interesante tener en cuenta, como Kiernan Ryan señala (1989:128), que el malestar que sufre Macbeth no parece motivado por haber cometido un regicidio o por haber traicionado el servicio y la lealtad que debía a su monarca como “his kinsman and his subject (I.vii.13)” sino por haber asesinado su sueño:

“MACBETH: Still it cried, “Sleep no more!” to all the house;

“Glamis hath murder’d sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more; Macbeth shall sleep no more”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.50-52).

La angustia que siente el protagonista en esta segunda parte se reitera a través de imágenes penetrantes que abren las puertas de su conciencia al receptor. Un tormento que, a su vez, se matiza a través de su expresión retórica y de distintos comportamientos como una turbación que le imposibilita serenarse, recelo ante opiniones desacordes, alarma ante una posible traición de sus súbditos, etc.

Inquietudes que le encaminan hacia la mencionada galería de la villanía por la que deambula alejado (cada acto sangriento es guiado por el temor a la falta de armonía entre su mundo y el exterior) y alejándose del resto de individuos, especialmente, su esposa y su compañero. De hecho, este último se ha transformado, amparado por los designios de una predestinación real de su estirpe, en enemigo, etc.⁸⁴

“LADY MACBETH: This is the very painting of your fear;
This is the air -drawn dagger which you said,
Led you to Duncan. O, these flaws and starts-
Impostors to true fear- would well become
A woman’s story at a winter’s fire,
Authoriz’d by her grandam.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.iv.61-66).

La expresión del remordimiento a través de la conducta y manifestaciones enunciativas de los protagonistas se convierte en una imagen recurrente: ya no podrán deshacerse de la huella mental en sus manos de la sangre de Duncan.

“MACBETH: Will all great Neptune’s ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous sea incarnadine,
Making the green one red.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.69-72).

A pesar de ser perverso y cruel, por consiguiente, el héroe sufre porque es consciente de su mal y entiende las consecuencias del acto irreparable que ha cometido; lo que hubiese sido un acto intolerable de haber sido descrito con

⁸⁴G. Wilson Knight (1972:121) habla ampliamente del aislamiento del héroe de la realidad humana que le rodea.

violencia se convierte en relativamente perdonable. Razón por la que, junto a sus dudas antes de cometer el homicidio, expresadas al público de modo directo en monólogos que muestran y atraen sensibilidad, la estampa de malvado, aunque convincente, no es espiritual en su intento. Se enfatiza, sin duda, el misterio del comportamiento humano, de ahí que todavía nos preguntemos por qué hace lo que hace. Desde este mismo enfoque, Marvin Rosenberg, utiliza la expresión: “polifonía” para referirse a la caracterización de este personaje.

“Macbeth’s many notes will be composed in the furnace of his aggressive drives as modulated by the pressures wrought on him by the Sisters, by a structured –but competitive- society, and by a wife more or less obsessed, sensual, loving; and ultimately by his conscience and the cultural forces that seek to restrict him from within, and, as these are repressed, from without. The more intense the resistances, the harsher, and sadder, and deeper the range of tones, the closer do they bring us to the full experience of the complexity and depth in Shakespeare’s characters.”⁸⁵

Superado el regicidio y desde su posición en el trono de Escocia, sobreviene, en comparación con la pormenorizada preparación del asesinato de Duncan, una precipitada cadena de atrocidades que encauzarán el descenso moral de Macbeth para mostrárnoslo finalmente como un sanguinario y cruel tirano.

Sin embargo, de nuevo, sus crímenes se construyen sobre nuestra intuición de que es potencialmente bueno. Asistiremos, en este caso, a tres asesinatos, cada uno de ellos seguidos de momentos que muestran el sufrimiento y tortura personal de los criminales; de tal manera que, por la elección de lo que se muestra en escena, Shakespeare continúa el logro de que cada paso hacia la degradación del protagonista sea confrontado con hechos que producen compasión hacia el mismo.

Banquo, una inminente amenaza a la propia estirpe real de Macbeth, emerge más individualizado que Duncan. No sólo es un hombre bueno, sino que lo hemos visto actuar como un hombre bueno y percibimos más de él: vimos su reacción a las predicciones de las brujas y sabemos que ha resistido tentaciones similares a las de Macbeth, incluso escuchamos su juicioso parlamento a principio del tercer acto desconfiando de los augurios procedentes de ese tipo de seres.

⁸⁵M. Rosenberg (1988) “Culture, Character, and conscience in Shakespeare” en R. S. Miola (Ed) (2000:293).

No obstante, por una parte, los motivos de este segundo homicidio se justifican de un modo racional, e incluso, hasta cierto punto conmovedor, en un monólogo, previo al delito:

“MACBETH: (...)Upon my head they placed a fruitless crown,
And put a barren sceptre in my gripe,
Thence to be wrenched with an unlineal hand,
No son of mine succeeding. If't be so,
For Banquo's issue have I filed my mind;
For them the gracious Duncan have I murdered; (...)”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.i.61-66).

Por otra parte, el homicidio, que en esta ocasión es ofrecido en escena, acontece ejecutado por tres soldados, según M. Davis (Ed) (1982:79) aparentemente frustrados en su práctica, sobornados para tal ocasión a través de las locuaces disertaciones de Macbeth. Por consiguiente, si bien más involucrado en el atentado, tampoco se visualiza en esta ocasión la implicación del instigador. Es más, cuando detectamos su presencia, irrumpe sufriendo el tormento que le produce la imagen del fantasma de Banquo justo en el momento en el que se supone debía de disfrutar del logro de sus propósitos.

Y recursos análogos se perciben en la acometida al espíritu natural de la familia que simbolizan Lady Macduff y su hijo, la última atrocidad mostrada en la obra, puesto que el asesinato de Seyward, al provenir de un combate militar, no se consideraría un delito al nivel de los anteriores.

Lady Macduff aparece descrita con más viveza que Banquo, no obstante su permanencia en escena es mucho más breve. Sus lamentaciones por la ausencia de su consorte, la conversación amorosa con su retoño y su resistencia a los verdugos la hacen tan admirable como a este último que fallece en defensa del nombre de su padre. En este momento, si bien se evita, una vez más, la presencia de Macbeth en contacto con este acto de violencia, nuestra pena por las víctimas destaca por su intensidad, ya que el asesinato de mujeres y niños inocentes es ya en sí mismo un acto intolerable.

A pesar de ello, rápidamente, tras las lágrimas de Macduff nos sorprende la escena en la que reconocemos, reafirmado por la sabiduría de un doctor, el atormentado proceso de enloquecimiento que resiste Lady Macbeth y que causa el

fin de su existencia. El sufrimiento y la angustia de los criminales, por lo tanto, se muestra, de nuevo, más penetrante que sus crímenes.

Percibimos un sentimiento de consternación con cuya presencia, y como si de un personaje más se tratase, nos hemos habituado desde el momento en el que se nos presentan las primeras incitaciones deshonestas en los protagonistas y que, alcanzado el desenlace de la trama, se endurece todavía más profundamente por medio de discursos que destapan, con grandes dosis de ternura, arrepentimiento sincero y exponen las consecuencias de una traición a la propia integridad humana:

"MACBETH: Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing."
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.vi.49-53).

La fuerza básica del protagonista, llegado este momento, se demuestra en su capacidad a enfrentarse a la verdad repulsiva sobre sí mismo. Vislumbra la presencia del mal al que se ha sometido y reconoce su propia inmoralidad. Trata de controlar la situación y defiende su posición con la ya señalada sucesión de transgresiones, busca seguridad en los poderes sobrenaturales que le empujaron a su primer acto aciago: se dirige de nuevo a las damas del destino para saciar su insatisfacción y llega a creer en un futuro fructífero, llega a creer que puede dominar el destino...

Ello, no obstante, le lleva a descender cada vez más hacia un mundo irreal cimentado sobre vaticinios que le abandonan del mismo modo para hacerle comprender que todo había sido un desventurado embaucamiento: se trata de bienaventuras que resultan ambiguas o tienen un doble sentido cuando son contrastadas con la realidad. Deja, por consiguiente, a las espaldas su mundo irreal y el mundo real que habita le condena por sus delitos.

"MACBETH: Accursed be that tongue that tells me so,
For it hath cow'd my better part of man!
And these juggling fiends no more believ'd
That palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear,
And break it to our hope."
(William Shakespeare. *Macbeth* V.viii.21-26).

Las damas del destino que desplegaron ante sus ojos un imperio y originaron la tentación de tan alto galardón, descarriaron su porvenir y le abrieron las puertas de una vida llena de odio y rencor, lejos de las permitidas recompensas humanas:

"MACBETH: (...) My way of life
Is fallen into the sear, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have;"
(William Shakespeare. *Macbeth* V.iii.24-28).

A pesar de nuestra devoción ante tan desconsoladas y poéticas palabras, experimentamos igualmente cierta aversión a causa de sus actos. El contraste entre el retrato de un regicida, homicida y verdugo con lo que su destino podría haber sido es lo que hace de Macbeth un héroe trágico por excelencia.

Conoce la muerte de su esposa minutos antes de tener noticias del avance del bosque de Birnam, lo que significa su propio final. Ante esto, decide defender su castillo. El Macbeth diseñado para estas últimas escenas es el del soldado combatiente que recuerda al "brave Macbeth" con el que la obra se abría. Pero aquí lucha irracionalmente, no con la fortaleza del aquel hombre que controlaba su pasión por medio de la razón, sino con el valor del animal que lucha sin razón cuando la única elección es luchar por su vida. Esta aparente valentía es la de la bestia y no la del hombre:

"*They fight and young Siward is slain.*
MACBETH: Thou wast born of woman.
But swords I smile at, weapons laugh to scorn,
Brandish'd by man that's of a woman born."
(William Shakespeare. *Macbeth* V. vii.13-15).

La última esperanza del héroe se desvanece cuando se enfrenta a Macduff y conoce las particulares peculiaridades de su nacimiento:

"MACDUFF: Despair thy charm;
And let the angel whom thou still hast serv'd
Tell thee, Macduff was from his mother's womb
Ultimely ripp'd."
(William Shakespeare. *Macbeth* V.viii.17-20).

La entrada de Macduff con la cabeza de Macbeth recuerda el episodio del inicio en el que Macbeth entregaba asimismo la cabeza de otro traidor. De hecho Malcom lo califica como :

“MALCOLM: This dead Butcher and his fiend-like queen”
(William Shakespeare. *Macbeth* V. viii.70).

Los sentimientos de los espectadores en este momento contrastan con los de Malcolm y Macduff, ya que nosotros juzgamos a Macbeth no únicamente por sus acciones sino por la visión global de la obra. Malcolm y Macduff no conocen a Macbeth y las fuerzas que le han influido, así como la presión, su estado de sufrimiento y desesperación. Sólo el espectador que lo ha experimentado puede sentir compasión por un hombre que en otra época ha sido bueno y lamentar su caída. En efecto, ahora no es más “butcher” de lo que fuera al principio de la trama cuando había asesinado a los enemigos de Duncan. Macbeth vive en una cultura que aprecia la aniquilación, donde el valor se equipara a la habilidad para matar. Sin embargo, su acto irreparable ha sido violar la ley moral y es castigado por ello.

Macduff, por otra parte, queda en una posición desconcertante ya que, en relación a Malcolm, permanece en la situación que Macbeth mantenía con respecto a Duncan al comienzo: él es ahora el soporte de quien depende el monarca legítimo.⁸⁶

Tras la muerte del tirano, un día claro dispersa la oscuridad psicológica que ha eclipsado Escocia durante su mandato. El cambio es destacable: ahora hay movimiento, diligencia, color: “*Retreat and flourish. Enter, with drum and colours,...*” (V.ix) En definitiva, el orden moral, social, personal... ha quedado restaurado:

“MALCOLM: (...) My Thanes and kinsmen,
Henceforth be Earls, the first that ever Scotland
In such an honour named. What’s more to do,
Which would be planted newly with the time-
As calling home our exiled friends abroad
That fled the snares of watchful tyranny;”
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.viii.28-33).

⁸⁶La versión de *Macbeth* de Roman Polanski de 1971, por ejemplo, pone de manifiesto esta idea al acabar la película sugiriendo un posible encuentro entre las tres hechiceras y Macduff. Jan Kott (1978:68) sugiere asimismo el carácter cíclico de esta historia: “Having suppressed a rebellion, Macbeth is placed near the throne. He can become a king, so he must become a king. He kills the rightful sovereign. He then must kill the witnesses of the crime, and those who suspect it. He must kill the sons and friends of those he has killed. Later he must kill everybody, for everybody is against him. (...) In the end he will be killed himself.”

A los espectadores les queda una única esperanza, Macbeth ha sucumbido para redimir su culpa y no tener que enfrentarse por más tiempo al monstruo en el que se ha transformado y lo que es más importante, es capaz de morir siendo todavía aquel hombre valiente del que se nos hablaba al inicio.

Según M. A. Conejero (1985: 63-64) "Todo es cuestión de oportunidad, y en *Macbeth* no hay suficiente espacio para decir --¡el propio Macduff casi lo hace!-- que en la vida, el tiempo y la circunstancia son los verdaderos artífices del bien y del mal, y no el talante 'moral' de quienes no hacemos sino entrar o salir, haciendo nuestro papel de forma evidentemente provisional". Y luego continúa: "En Shakespeare, las dicotomías existen. Existe el bien y existe el mal. Pero al contrario que en las viejas *Moralities*, no hay buenos o malos en las obras. O, por lo menos, no es fácil descubrirlos."

¿Deberían perdonarse los actos de un personaje que nos conmueve de tal modo con su lenguaje, que es castigado por haber sucumbido a la tentación de mejorar su estatus, por hacer caso de su esposa, por creer en las palabras de unas extrañas ancianas que irrumpen en su camino? Las respuestas son y han sido variadas. Existen interpretaciones desde planteamientos como el existencialismo que redimen a Macbeth porque ven en él una respuesta a algunas de las incertidumbres de la vida moderna, o tan sorprendentes como las teorías freudianas del psicoanálisis justificando la causa de esta degradación personal, en parte, a la falta de hijos propios:

"(...) at the height of the tragedy we hear Macduff shattering cry, which has so often been recognized to be ambiguous and which may perhaps contain the key to the change in Macbeth:

He has no children! (IV iii 216)

There is no doubt that this means: 'Only because he is himself childless could he murder my children'. But more may be implied in it, and above all it might lay bare the deepest motive which not only forces Macbeth to go far beyond his own nature, but also touches the hard character of his wife at its only weak point. If one surveys the whole play from the summit marked by these words of Macduff's, one sees that it is sown with references to the father-child relation. The murder of the kindly Duncan is little else than parricide; in Banquo's case, Macbeth kills the father while the son escapes him; and in Macduff's, he kills the children because the father has fled from him. A bloody child, and then a crowned one, are shown him by the witches in the apparition scene; the armed head which is seen earlier is no doubt Macbeth himself. But in the background rises the sinister form of the avenger,

Macduff, who is himself an exception to the laws of generation, since he was not born on his mother but ripp'ed from her womb."⁸⁷

La abstracción que Shakespeare nos plantea hacia este personaje, y, a su vez, hacia el propio receptor, ha contribuido a mitificarlo frente al rey que conocíamos en la crónica de Holinshed: a través de peculiaridades del héroe jacobino se confiesa la propia perversidad humana, el miedo, remordimiento, compasión, arrepentimiento, las razones o sinrazones de nuestros actos... En este aspecto, coincidimos con las siguientes reflexiones de Charles Marowitz:

"The way in which one experiences a Shakespearean play is related to the way in which one comprehends life. (...) Shakespeare is like a prism in which I discern innumerable reflections of myself and my society and, like a prism, it refracts many pinpoints of colour, rather than transmitting one unbroken light." (Ch. Marowitz. 1991: ix).

Pues, ¿quién no hospeda un trocito de Macbeth en su intimidad?

2.4.3. Lady Macbeth: multiplicidad de matices interpretativos.

"The words of the three weird sisters also (of whom before ye have heard) greatly encouraged him hereunto; but specially his wife lay sore upon him to attempt the thing, **as she that was very ambitious burning in unquenchable desire to bear the name of a queen...**" (Citado en Miola: 105).

A partir de especulaciones históricas como la anterior y en conjunción con la idiosincrasia de los grandes héroes trágicos jacobinos consolida su espíritu el personaje de Lady Macbeth. Una dama que, de nuevo, adquiere su dinamismo a partir de distintas maneras de proceder a lo largo de su desarrollo en la trama, en un

⁸⁷Del mismo modo, Freud conecta este tema con acontecimientos contemporáneos a la composición de esta obra y en relación a la falta de descendencia de la reina Isabel I: "The 'virginal' Elizabeth, of whom it was rumoured that she had never been capable of child-bearing and who had once described herself as a 'barren stock', in an anguished outcry at the news of James' birth, was obliged by this very childlessness of hers to make the Scottish king her successor, and he was the son of Mary Stuart whose execution she, even though reluctantly, had ordered, and who, in spite of the clouding of their relations by political concerns, was nevertheless of her blood and might be called her guest.

The accession of James I was like a demonstration of the course of unfruitfulness and the blessings of continuous generation. And the action of Shakespeare's *Macbeth* is based on this same contrast" Sigmund Freud (1916) "Some Character Types Met with in Psycho-analytical work" en J. Wain (Ed) (1978:133-134).

principio, contradictorias desde un entendimiento racional, pero que, no obstante, una vez legitimadas a través del argumento, revelan los misteriosos contrasentidos de la intimidad humana.

Un múltiple cariz implícito en el texto del que se nutre serpenteante entre cualidades opuestas como la de “fiend-like” que Malcolm refiere en el desenlace de la trama, la de “fragilidad femenina” que se detecta en determinados momentos de su intervención escénica, la de su supuesto parentesco con las misteriosas fuerzas del mal que representan las hechiceras, la de esposa fiel y afectuosa, etc. Cualidades muy dispares que se materializan de manera interpretativa en un sinfín de retratos desde distintos campos del universo teatral y producen calificaciones, descripciones y definiciones de esta heroína, según los atributos que se han deseado acentuar, notablemente distintas. Veamos algunos ejemplos:

“Lady Macbeth is **merely detested**” (Samuel Johnson, *Johnson’s Shakespeare*, 1765)

“according to my notion, it is of that character which I believe is generally allowed to be most captivating the other sex –**fair, feminine**, nay, perhaps, even **fragile**–” (Sarah Siddons, que representó el papel de Lady Macbeth desde 1781 a 1817).⁸⁸

“The **magnitude of her resolution** almost covers the magnitude of her **guilt**. She is **a great bad woman whom we hate, but whom we fear more than we hate**. She does not excite our loathing and abhorrence like Reagan and Goneril. She is only wicked to gain a great end; and is perhaps more distinguished by her **commanding presence of mind** and **inexorable self-will**, which do not suffer her to be diverted from a bad purpose, when once formed, by weak and womanly regrets, than by the hardness of her heart or want of natural affections. (William Hazlitt, *Characters of Shakespeare’s Plays* 1817).

“Lady Macbeth, like all in Shakespeare, is a class individualized: -of high rank, left much alone, and **feeding herself with daydreams of ambition, she mistakes the courage of fantasy for the power of bearing the consequences of the realities of guilt**. Hers is the mock fortitude of a mind deluded by ambition; she shames her husband with a superhuman audacity of fancy which she cannot support, but sinks in the season of remorse, and dies in suicidal agony. (Samuel Taylor Coleridge, *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, 1836).

⁸⁸A. C. Bradley incluye algunos comentarios sobre la tendencia a sentimentalizar el papel de Lady Macbeth desde las representaciones de Sarah Siddons “The tendency to sentimentalise Lady Macbeth is partly due to Mrs Siddons’ fancy that she was a small, fair, blue-eyed woman, ‘perhaps even fragile’. Dr Bucknill, who was unacquainted with this fancy, independently determined that she was ‘beautiful and delicate’ ‘unoppressed by weight of flesh’, ‘probably small’, but ‘a tawny or brown blonde’, with grey eyes: and Grandes affirms that she was lean, slight and hard. They know much more than Shakespeare, who tells us absolutely nothing on these subjects.” Véase J. Wain (Ed) (1978:129).

"Hers was a most **'feminine' wife, loving and tender**: but she learned to yield to a murderous potential when she joined in collision with her husband. (...) We observe for the first time **the stormy, dominant woman of the eleventh century equipped with the capricious emotional subtlety of a woman of the nineteenth century...**" (Ellen Terry, que representó Lady Macbeth entre 1878 y 1902).

"The greatness of Lady Macbeth lies almost wholly in **courage and force of will**. (...) Strange and almost ludicrous as the statement may sound, she is, up to her light, **a perfect wife. She gives her husband the best she has;**" (A. C. Bradley, *Macbeth* 1904).

"The fears of female coercion, female definition of the male, that are initially located cosmically in the witches thus find their ultimate locus in the figure of Lady Macbeth, **whose attack on Macbeth's virility is the source of her strength over him and who acquires that strength, I shall argue, partly because she can make him imagine himself as an infant vulnerable to her. In the figure of Lady Macbeth, that is, Shakespeare rephrases the power of the witches as the wife/mother's power to poison human relatedness at its source; in her, their power of cosmic coercion is rewritten as the power of the mother to misshape or destroy the child.**" (Janet Adelman, "*Escaping the Matrix: The Construction of Masculinity in Macbeth*" 1922)

"Robert Penn Warren has made the penetrating observation that all of Shakespeare's villains are **rationalists**. Lady Macbeth is certainly of their company. **She shows what she wants; and she is ruthless in her consideration of means.** She will always 'catch the nearest way'. This is not to say that she ignores the problem of scruples, or that she is ready to oversimplify psychological complexities. **But scruples are to be used to entangle one's enemies. One is not to become tangled in the mesh of scruples himself.**" (Cleanth Brooks, "*The Naked Babe and the Cloak of Manliness*" 1947)

"Lady Macbeth is akin to the three sisters in celebrating female power, but in modern parlance **she is a 'bourgeois' feminist who strives to outdo in domination and virility the very male system which subordinates her**" (Terry Eagleton *William Shakespeare* 1986)⁸⁹

Una estampa teatral, por consiguiente, metamorfoseada durante varios siglos. No obstante, se logra reconocer en todas estas interpretaciones la coincidencia de algunas características generales: en especial, su naturaleza de heroína trágica, ya que concentra un progreso apresurado hacia el estrellato junto a su vertiginosa caída y, a su vez, una naturaleza impactante por su firmeza, ímpetu, viveza y pasión de sus parlamentos, monumental perversidad de sus impulsos que

⁸⁹Para más información sobre las citas de Samuel Jonnson, Samuel Taylor Coleridge, A. C. Bradley y Cleanth Brooks véase la edición de J. Wain (Ed) (1978: 49/77/97/183). Para Sarah Siddons, William Hazlitt y Ellen Terry vease R. S. Miola (Ed) (2004:229/266/282); Janet Adelman consúltese en (1992:135). Para Terry Eagleton véase: A. Sinfield (Ed) (1992:46). Para la evolución de este personaje shakesperiano en representaciones desde los siglos XVII a la actualidad véase: A. R. Braunmuller (Ed) (2001: 68-78) y Marvin Rosenberg "Culture, Character, and Consciente in Shakespeare" en R. S. Miola (Ed) (2004:282-293).

contrastará con cierta inclinación emotiva vinculada a la no menos monumental exageración de su remordimiento personal y funesto desenlace.

2.4 4. Lady Macbeth: reflejo de una colisión entre actitudes virtualmente opuestas.

El misterio de esta dama, aquello que ha contribuido, a su vez, a su perpetuidad legendaria, radica, en parte, en la transformación que sobrelleva su espíritu anímico una vez se ha convertido en reina. Una vez ha logrado esculpir sus aspiraciones tras haberse esforzado arduamente y sin mostrar incertidumbre o indecisión, conflicto interno o escrúpulo moral aseverando, incluso, ser capaz de sacrificar su calidad de mujer y madre por conseguir lo que, según ella, el destino le ha asignado.

Puesto que consideramos éste uno de los aspectos más sugestivos de la heroína clásica que tratamos, profundizaremos desde esta perspectiva en las particularidades de su individualidad dramática y visitaremos su manera de actuar en cada una de estas tres etapas de la trama: los momentos que anteceden el asesinato de Duncan, durante la ejecución y descubrimiento público de la atrocidad y el desarrollo posterior.

Ante la posibilidad de allanar el pasaje de su marido al trono, a pesar del quebrantamiento moral y social que el procedimiento conlleva, justificado éste por la oportunidad que le brinda el destino, el deseo imperioso de soberanía de la joven incita en Macbeth la vileza necesaria para vencer sus reservas.

Desde el momento en el que se incorpora al argumento, Lady Macbeth, sin ser el personaje principal, toma las riendas de la historia para administrarla según sus convicciones. El peso textual de sus primeras intervenciones, por su extensión, proyección de incertidumbre dramática y calidad retórica contribuye al impacto que supone su aparición en escena. Un texto inquietante por el contraste que se produce entre la elaborada combinación de versos, palabras, frases, sintagmas, sonidos..., que producen un efecto conmovedor y melódico enfrentado a la indignidad de los contenidos que se transmiten. Emocionan, por ejemplo, sacadas de contexto, locuciones como las siguientes cuando se refiere a su estimado esposo al comienzo de la quinta escena del primer acto:

“(...) thy nature, / It is too full o’th’ milk of human kindness (...)
(...) thou wouldst be great, / Art not without ambition, (...)
(...) what thou wouldst highly, / That thou wouldst holily; (...)”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.15/17/19).

Asombra el dominio que, entre elegantes metáforas, atestigua sobre este mismo, caracterizado ya, Duncan así lo hace, como un admirado, legítimo y equilibrado general:

“(...) Hie thee hither, / That I may pour my spirits in thine ear,
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round, (...)”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v,25-27).

Asombra la delicada y, a su vez, siniestra manera a través de la que nos presenta la idea de regicidio, sin mención alguna de términos relacionados con el campo semántico del asesinato y excusando su culpabilidad, asignada, en este caso, a la fatalidad, simbolizada aquí funestamente por un cuervo:

“(...) The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. (...)”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.37-39).

Y asombra su sorprendente entrega a los espíritus del mal a través de un monólogo demoníaco en intensidad y pasión en el que renuncia a su calidad de mujer de un modo, paradójicamente, sensual, atractivo y femenino; señala, a su vez, aquello que la conciencia de dama honorable le pueda obstaculizar en sus deshonestos propósitos: “remorse, compunctions, peace”; y traslada, asimismo, su temperamento homicida a los “murdering ministers” de la noche.

“(...) Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, **unsex me here,**
And fill me from the crown to the toe top full
Of direst cruelty! make thick my blood,
Stop up th’access and passage to **remorse,**
That no **compunctious** visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep **peace** between
The effect and it! **Come to my woman breasts,**
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Whatever in your sightless substances
You wait on nature’s mischief!”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.39-49).

Introducida a la trama por medio de tales interpelaciones briosas, expresadas abiertamente desde el centro del escenario, valiéndose de una retórica tiránica, conmociona a la vez que incorpora un tema substancial en la obra: la desfiguración sexual, que es un símbolo de desorden moral.

En conexión con la noche, y los espíritus que ésta alberga, entre ellos las hechiceras que ya hemos conocido al comienzo de la obra, fortifica su alma, aquella misma que pretende desenterrar de su propio Yo de mujer, para lograr enfrentarse con éxito a los actos que anhela, demasiado infames en una ilustre dama de su sociedad.

"(...) Come, thick night
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry 'Hold, hold!'"
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.48-54).

Sabe encubrir sus vehementes deseos cuando ha de desempeñar, fuera de la intimidad, los decoros que a su cargo corresponde. Con cordialidad y obediencia insincera se disfraza de Lady Macbeth, la anfitriona de Inverness, y recibe afablemente a aquel cuya muerte concibe. La superficialidad y ceremonia de su elocuencia, sin embargo, una vez conocidos sus secretos, no engañan al espectador; es más, acentúa el grado de crueldad que su persona hospeda en esos momentos y resalta la inminente amenaza sobre Duncan:

"LADY MACBETH: All our service
In every point twice done and then done double
Were poor and single business to contend
Against those honours deep and broad wherewith
Your Majesty loads our house. For those of old,
And the late dignities heap'd up to them,
We rest your hermits."
(William Shakespeare. *Macbeth*. I. vi.17-21).⁹⁰

La agudeza de su discurso verbal a lo largo de estas escenas tempranas, primero a nivel privado, a continuación, públicamente, anticiparán su intervención estelar: el momento en el que persuade a su esposo a dejar atrás su naturaleza de honorable y leal caballero para traicionar a su propio monarca. La rotundidad de las

⁹⁰Para un análisis exhaustivo de estos monólogos de Lady Macbeth puede verse: W. Clemen (1987:148-150).

palabras y pensamientos de Lady Macbeth en escenas anteriores contrastarán con la encarecida descripción del protagonista como un noble virtuoso y originará incertidumbre. De todos modos, enfrentarse a los escrúpulos de Macbeth resulta, si bien una tarea espinosa, no por ello irrealizable para una oradora locuaz que ya ha demostrado conoce bien a su pareja, la prudencia que éste muestra, tratada por ella como una debilidad moral, y la manera de conquistarla.

Primeramente, se muestra dogmática e imperturbable hacia su consorte cuando, en su primer encuentro con Macbeth en escena, éste le refiere que Duncan pasará la noche en Inverness: “my Thane”, por ejemplo, demuestra no sólo afecto, sino, a su vez, posesión en un parlamento donde prepondera una serie de imposiciones por parte de Lady Macbeth hacia la manera en la que el joven noble ha de actuar, si bien, enmascaradas con eufemismos, dobles sentidos, aforismos..., alusiones a la idea de asesinato de modo impersonal e incluso impuesto a ellos por la providencia: “He that’s coming must be provided for” para finalizar declarando sus instrucciones: “You shall put/This night’s great business into my dispatch:”.

“LADY MACBETH: (...) Your face, **my Thane**, is as a book where men
May read strange matters. To beguile the time,
Look like the time; **bear** welcome in your eye,
Your hand, your tongue: **look** like the innocent flower,
But **be** the serpent under’t. He that’s coming
Must be provided for; and **you shall put**
This night’s great business into my dispatch:
Which shall to all our nights and days to come
Give solely sovereign sway and masterdom.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I. v.61-69).⁹¹

A continuación, insinuaciones expresadas persuasiva, perspicaz y penetrantemente, en las que se vale de distintas estrategias retóricas y alude a la carencia de valor o cariño de pareja proporcionan los argumentos necesarios para obtener de éste un cambio de actitud inevitable. Veamos cómo ocurre en detenimiento:

Cuando el protagonista rechaza la idea del regicidio ante la posibilidad de poner en peligro su prestigio social, ella identifica, mediante un lenguaje figurado

⁹¹A partir de parlamentos de este tipo, críticos como Cleanth Brooks y Janet Adelman señalan cierta dependencia infantil de Macbeth hacia su esposa: “her continual taunt to Macbeth, when he falters, is that he is acting like a baby- not like a man. This ‘manhood’ Macbeth tries to learn. He is a dogged pupil.” Cleanth Brooks “The Naked Babe” en J. Wain (1978:196).

amenazador, el quebranto de la esperanza a la que ambos se habían amoldado con el quebranto de su relación afectiva:

“MACBETH: We will proceed no further in this business:
He hath honoured me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon.
LADY MACBETH: **Was the hope drunk**
Wherein you dressed yourself? hath it slept since,
And wakes it now, to look so green and pale
At what it did so freely? **From this time**
Such I account thy love.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.vii.31-39).

Prosigue apelando a lo más esencial de un hombre de su rango: su valentía. Lo hace de un modo explícito: lo califica de cobarde: “afeard”, “coward”. Tras ello, en primer lugar, por medio de una imagen metafórica que enfrenta su desaliento a la estampa deslumbrante de “la corona” y, por último, con la espontaneidad y franqueza que ocasiona la referencia a un aforismo:

“LADY MACBETH:(...) Art thou **afeard**
To be the same in thine own act and **valour**
As thou art in desire? Woulds thou have that
Which thou esteem'st **the ornament of life**,
and live a **coward** in thine own steem,
Letting ‘I dare not’ wait upon ‘I would’,
Like the poor cat i'the adage?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.vii.39-45).

Después de insistir en la idea de una inexistente virilidad, traslada con seguridad el contenido significativo de las refutaciones de Macbeth. El general había utilizado la palabra “man” con el sentido de “ser humano”. Su consorte la acerca hacia evidencias que secundan las reflexiones que ella misma propone y se sirve de esa misma palabra para significar “madurez”, “masculinidad” y lo que ello implica: “valor”.

“MACBETH: Prithee, peace:
I dare do all that may become a man;
Who dares do more, is none.
LADY MACBETH: What beast was't then
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would

Be so much more the man.”
(William Shakespeare.*Macbeth*.I.vii.45-51).

Y corona su discurso con una inopinada imagen, inaudita, perversa proviniendo de una madre, al asegurar ser capaz de exterminar a su propio dulce y tierno bebé, retratado entre sus brazos, por mantener la promesa que ha propuesto a su esposo:

“LADY MACBETH: I have given suck, and know
How tender ‘tis to love the babe that milks me;
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck’d my nipple from his boneless gums
And dash’d the brains out, had I so sworn as you
Have done to this” (William Shakespeare.*Macbeth*.i. vii.54-59).⁹²

Cuando detecta que la actitud de su interlocutor fluctúa, únicamente ha de exponer, de un modo práctico, el procedimiento a seguir para la ejecución del acto fatídico. Un plan que, si Macbeth, un elogiado estratega, juzga convincente, quizás por la exaltación del momento, sería un error considerar a la dama hábil en su papel de cómplice; como A. C. Bradley afirma⁹³, propone un plan carente de ingenio: atribuir el crimen a los guardas, dejar las dagas manchadas de sangre en sus almohadas como si ellos quisieran, explícitamente, señalar su culpabilidad... Sin embargo, ella ha logrado su propósito: Macbeth resuelve cometer el regicidio. Toda su preparación íntegra, espiritual, para vencer en su empresa personal ha alcanzado

⁹²Estas palabras de Lady Macbeth han sido innumerablemente comentadas. Veamos algunos ejemplos: A.C. Bradley relataba la manera más común de interpretarlas: “her voice should doubtless rise until it reaches, in ‘dash’d the brains out’, an almost hysterical scream (So Mrs Siddons is said to have given the passage)” véase: J. Wain (Ed) (1978:122). Michael Davis refiere al respecto información sobre la debatida presencia o ausencia de hijos en el matrimonio: “Only a mother can truthfully say this. Macbeth and Lady Macbeth appear to be childless: they may, however, have had children who died in infancy. (Shakespeare does not present the historical fact that Macbeth was Lady Macbeth’s second husband and that she had borne a son to her first). M. Davis (Ed) (1982:42). Y Janet Adelman ponen énfasis en la imagen del trastorno asesino de la nutrición materna junto a las consecuencias que la mención de esta idea ejerce sobre Macbeth: “The image of disrupted nurturance is the psychic equivalence of the witches’ poisonous cauldron; both function to subject Macbeth’s will to female forces. For the play strikingly constructs the fantasy of subjection to maternal malevolence in two parts, in the witches and Lady Macbeth, and then persistently identifies the two parts as one. Through this location, Shakespeare in effect locates the source of his culture’s fear of witchcraft in individual human history, in the infant’s long dependence on female figures felt as all-powerful: what the witches suggest about the vulnerability of men to female power on the cosmic plane, Lady Macbeth doubles on the psychological plane.” Janet Adelman (1992:136).

Contrario a todas estas tendencias que se preguntan por el personaje de Lady Macbeth, L. C. Knights titula un artículo del siguiente modo: “How Many Children Had Lady Macbeth?” en el que plantea un estudio de la tragedia a nivel dramático en general y sin la necesidad de adentrarse en todos esos detalles de cada personaje. Véase: L. C. Knights (1964) *Explorations*. New York. New York Press.

⁹³En J. Wain (Ed) (1978:122).

su fruto. De momento, además de malvada y perspicaz, Lady Macbeth es una triunfadora.

En definitiva, durante esta primera etapa de la trama, nuestra heroína emerge como una dama que deja de serlo porque deja de comportarse como tal. Su fechoría, recriminada o no según los particulares del destinatario, alarma a causa de su quebranto al papel social de madre, inocente esposa y anfitriona que ha sido una norma durante siglos. Defrauda, asimismo, de acuerdo a numerosas interpretaciones, o vigoriza, según otras, el principio de la feminidad e induce, por su manera de actuar, cierto desenvolvimiento de una sexualidad malvada: en su entrega sin reparos al mal reclama que la leche de sus senos se convierta en hiel, se afirma capaz de asesinar al bebe que amamanta, etc.

Cuestiona la virilidad de su esposo, un militar de prestigio social, y, a pesar de renunciar a su condición de mujer, despliega todo su poder de seducción, atracción y persuasión femenina sobre este general. Lo convence por medio de las estrategias discursivas de una oratoria enérgica y eficaz, poniendo de relieve la bondad potencial de Macbeth, su inicial sumisión y subordinación emocional a la dama y a todo el universo de poder femenino que ella, en conexión con las brujas, representa.

De todos modos, al igual que ocurre con el resto de héroes y heroínas shakesperianos, en Lady Macbeth tampoco se percibe una contextura unidimensional; la suya no se semeja exclusivamente con la imagen de villanía. Aunque de manera inconsciente, a ella también le desagrade el mal que se consuma por medio del atentado real. Según el siguiente verso, la propuesta inicial de cometer el regicidio pudiese provenir de Macbeth:

“LADY MACBETH: (...) what beast was't, then,
That made you break this enterprise to me?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.vii.48-49).

La dama sólo puede referirse al regicidio de un modo eufemístico: "Duncan must be *provided for*" (I.v.66); el crimen es "*this enterprise*" (I.vii.48) o meramente "*it*" (V.i.34) necesita de la ayuda del alcohol para armarse de coraje en el momento crucial:

“LADY MACBETH: That which hath made them drunk hath
made me bold:

What hath quenched them hath given me fire.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.1-3).

Dedica algunas reflexiones al porvenir de los honestos guardas del amenazado rey:

“LADY MACBETH: (...) That death and nature do contend about them,
Whether they live of die.
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.8-9).

Y se muestra incapaz de ejecutar el acto fatídico ella misma porque Duncan, mientras duerme, le recuerda a su padre:

"LADY MACBETH: (...) Had he not resembled
My father as he slept, I had done 't"
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.ii.14-15).

Asimismo, no parece que Lady Macbeth hubiese logrado cometer el asesinato en caso de haber fallado su esposo; de hecho, ella ha de armarse de valor para realizar la parte menos importante: acercarse a la escena del atentado a devolver a los guardas, adormecidos, las dagas que Macbeth desorientadamente todavía sujeta y salpicar las ropas de estos inocentes con la sangre de Duncan.

Y, a pesar de que manifiesta un práctico y fugaz control de sus emociones y la situación tras haberse ejecutado el asesinato, la sangre de sus manos se convierte, a partir de ese momento, en “This filthy witness” (II.ii.48) que le perseguirá hasta el desenlace.

Toda una serie de fluctuaciones respecto a su comportamiento preliminar que ha favorecido especulaciones sobre la veracidad de su tradicional desmayo en la tercera escena del segundo acto; justo cuando Macbeth difunde ante los asistentes la noticia de que él mismo, considerándolos culpables del regicidio, ha asesinado a los guardas del rey. Este acontecimiento acaece del siguiente modo:

“MACBETH: (...) Here lay Duncan,
His silver skin laced with his golden blood
And his gashed stabs looked like a breach in nature,
For ruin's wasteful entrance. There the murderers,
Steeped in the colours of their trade; their daggers
Unmannerly breeched with gore. Who could refrain,

That had a heart to love and in that heart
Courage to make's love known?
LADY MACBETH: Help me hence, ho.
MACDUFF: Look to the lady."
(William Shakespeare. *Macbeth*. II.iii.111-120).

Según A. C. Sprague⁹⁴, la actriz italiana Adelaide Ristori interpretaba en la segunda mitad del siglo XIX este instante exteriorizando un desvanecimiento aparentemente fingido. De la misma opinión se muestra M. Davis (1982:66), ya que, tal y como la joven había proyectado, se trataba de "make their griefs and clamours roar" (I.vii.78-89), en especial, tras un posible levantamiento de sospechas causado por el elaborado parlamento previo de Macbeth.

Aquellos que observan en lo más profundo de la dama huellas de un sentimiento humano, sin embargo, consideran este desmayo como una muestra inconsciente de ello: A. C. Bradley por ejemplo, califica el inesperado desfallecimiento como "A sudden disclosure and at once her nature begins to sink".⁹⁵ Helena Faucit, sucesora de Sarah Siddons, interpretaba este momento deseando descartar la idea de un comportamiento hipócrita, de la misma manera que la protagonista polaca Modjeska:

"(...) stressed that Lady Macbeth really faints. Of course that would weaken our repulsion for her. But besides that, there was no scene in which she did not emphasize that there was a trace of humanity inside that monster."⁹⁶

Finalmente, destacaremos, por su singularidad, los comentarios del actor contemporáneo de la "Royal Shakespeare Company" Derek Jacobi respecto a este mismo incidente:

"...Who could refrain,
That had a heart to love, and in that heart
Courage to make's love known. (lines113-15)

I don't think he's (Macbeth) saying that he loved the king so much that he had to murder his grooms. I think he is saying to Lady Macbeth, eye to eye: 'I proved my love to you by killing the king. O, yes, my heart loved you, and in that heart was courage. You said I hadn't got courage, but I had courage to make my love known to

⁹⁴A. C. Sprague (1944) *Shakespeare and the Actors: The Stage Business in his Plays 1660-1905*. p.247 Citado en A.R. Braunmuller (2001:156).

⁹⁵En J. Wain (Ed) (1978:126).

⁹⁶Véase: Marvin Rosenberg (1988) "Culture, Character, and Conscience in Shakespeare" en R. S. Miola (Ed) (2004:290-291).

you. In fact I killed him to show you how courageous I was'. She knows what he means: he's looking directly at her, and she's terrified at what he might say next. And so, manipulative and resourceful as ever, she faints."⁹⁷

Descubrimos, por lo tanto, en esta etapa intermedia de la obra, un comportamiento en la protagonista transitorio entre su rotundo semblante inicial de convicción perversa y fe maléfica y su desarrollo final de abatimiento sentimental y languidez humanitaria. De tal manera que se nos predispone para una radical transformación posterior, comienza a percibirse pinceladas que exteriorizan la pesadumbre de un espíritu alarmado ante lo que han *hecho*, que ya no pueden *deshacer*: "I am afraid to think what I have done" (II.ii.52), señala Macbeth y la dama expondrá más tarde: "(...) what's done is done." (III.ii. 12); "(...) What's done/ cannot be undone." (V.ii.65-54).

A pesar de todos los esfuerzos y previsiones para convencer a su consorte, Lady Macbeth no había pronosticado las téticas secuelas anímicas y personales para la conciencia de la pareja por el hecho de sacrificar la vida de seres dignos, seres conocidos con los que han convivido, que se alojan en su propio hogar. La inexplorada imagen de Duncan, no obstante, por ausencia de peso textual e intervenciones escénicas, si bien es la víctima ultrajada, ante la inesperada escarcha de cierto desabrimiento moral en Lady Macbeth y su compañero resultará, de nuevo, menos compadecida que la de los ultrajadores.

Durante el desarrollo de la trama hasta el regicidio y asesinato de los guardas descubrimos una relación afectuosa entre los dos protagonistas. Que Macbeth y su esposa se tienen cariño se percibe en su primer encuentro (I.v.53-59), en la manera en la que Lady Macbeth describe la personalidad de su cónyuge (I.v.14-29), y a través de la carta que el héroe envía a su consorte donde, asimismo, se observa que ambos confían el uno en el otro y comparten sus ambiciones (I.v.1-13). De tal manera que, en el momento en el que el matrimonio conquista su tan codiciada empresa, ésta trae consigo consecuencias inesperadas para Lady Macbeth.

Una vez asesinado Duncan, la naciente reina pierde importancia para su, hasta entonces, acompañante y colaborador íntimo a medida que éste empieza a sufrir el colapso emocional que exterioriza en esta última parte de la obra. La dama,

⁹⁷Derek Jacobi "Macbeth" en R. Smallwood (Ed) (1998) *Players of Shakespeare 4: Further Essays in Shakespearian Performance by Players with the Royal Shakespeare Company*. Cambridge. C.U.P. p.202.

como consecuencia, no logrará convertirse en la “galanteada compañera del magnánimo Macbeth”, como ella había soñado y como él la consideraba al comienzo:

“LADY MACBETH: This I have thought good to deliver thee, **my dearest partner of greatness**, that thou mightst not lose the dues of rejoicing, by being ignorant of what greatness is promis'd thee.” (William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.11-12).

A partir del regicidio, empequeñecen las confianzas privadas y reclamo de asesoramiento personal por parte de Macbeth; éste, reconcentrado en los inconvenientes como rey, la excluye, incluso, de su más importantes misiones: el homicidio de Banquo, de la familia de Macduff, su consulta a las hechiceras, etc.

Por otra parte, las compunciones que en un principio Lady Macbeth había franqueado a través de su entrega personal a los espíritus del mal, ahora la visitan constantemente: en el único episodio previo a la escena del banquete en el que la recién estrenada reina aparece, se acentúa, con encarecimiento, la postura de desilusión que arrastra y que, más tarde, le encaminará hacia consecuencias trágicas:

“LADY MACBETH: Nought's had, all's spent,
Where our desire is got without content:
'Tis safer to be that which we destroy
Than by destruction dwell in doubtful joy”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.v.11-12).

Y, tras los intentos intelectuales por parte de esta arrinconada protagonista de controlar a su esposo cuando éste se ha de enfrentar al fantasma de su reciente víctima, Lady Macbeth desaparece de escena...de tal modo que un período de ausencia en el que se acrecienta la consumación de atrocidades dispone al auditorio para observar por última vez la intervención de esta aristócrata en una estampa que emerge íntegramente opuesta a aquella que conocimos al comienzo de la obra: ahora se mostrará atormentada, encadenada a dos bandas entre un insospechado sueño de fracaso y la cruenta pesadilla de una realidad teñida de sangre. Con la imagen de la noche del regicidio en su memoria, busca sin éxito la compañía de su marido y tropieza con la barbarie que éste cultiva.

“LADY MACBETH: Fie, my lord, fie! a soldier, and afeared? What need we fear who knows it, when none can call our power to account?”

(William Shakespeare. *Macbeth*. V.i.34-36).
"The thane of Fife had a wife; where is she now?"
(William Shakespeare. *Macbeth*. V.i.40-41).

Su iniciativa la ha abandonado y lejos de la persuasiva versificación y enérgico atrevimiento de escenas anteriores, una prosa⁹⁸ desgarrada nos muestra a la dama absorta ante el surtido de ecos del pasado que la visitan en su martirio privativo para no abandonarla: escucha el ruido de la puerta que aterraba a Macbeth después del cruel atentado, intenta eliminar inútilmente de sus manos el olor y la mancha psicológica de la sangre del anciano ultrajado; descubrimos, a partir de sus palabras, que ha sido informada, incluso, sobre el crimen más desalmado, aquel de mujeres como ella y niños como los que ella ha criado o deseado criar.

No puede soportar la oscuridad y lleva luz consigo en el desorden de su sueño, de su discurso, y, como consecuencia, el principio del enloquecimiento que sufre. Los temores del doctor son claros. Él notifica que el suyo no es un mal físico y aconseja a su doncella retirar todos los medios por los que la reina pudiese perjudicarse a sí misma. Es en vano. Este conocedor de la medicina no tarda en anunciar el fallecimiento de la novel soberana y Malcolm confirmará su suicidio minutos más tarde.

Emerge, por consiguiente, como un personaje que experimenta una evolución personal insospechada, califíquese de ascendente o descendente, desde un extremo al extremo opuesto, introducida a lo largo de la trama de un modo verosímil y creíble para el intelecto humano; se permite, con ello, la posibilidad de interpretaciones diversas sujetas a la diversidad de receptores que se han acercado a esta historia tal y como la reubica el dramaturgo jacobino.

Lecturas más moralistas consideran que esta transformación surge como consecuencia de una traición: la perversidad que ella misma había suplicado congregarse de manera peligrosa en su espíritu le ha salpicado el alma y Lady Macbeth funciona como símbolo del mal hasta que ella misma es su propia víctima, cosa que justificaría su funesto desenlace, la calificación de Malcom como "fiend-like queen" (V.ix.35) y su valoración durante décadas como "merely detested", "an example

⁹⁸Según A. C. Bradley, Lady Macbeth es "the only one of Shakespeare's great tragic characters who on a last appearance is denied the dignity of verse" citado en R. S. Miola (Ed) (2004:280).

of the wildest agonies of remorse”, “a great bad woman whom we hate, but whom we fear more than we hate, etc.”⁹⁹

Su premeditado abandono al universo demoníaco, en contacto con las hechiceras, enlazado, en ocasiones, con la idea de una feminidad pervertida, con la destrucción del consagrado círculo de la familia, con una dominación femenina que esclaviza la autoridad patriarcal... ha intrigado hasta el presente; Janet Adelman se acerca a esta impresión y profundiza igualmente en los efectos psíquicos de la idea de una lactancia pérfida:

“In these lines, (1.5.40-48) Lady Macbeth focuses the culture’s fear of maternal nursery -a fear reflected, for example, in the common worries about the various ills (including female blood itself) that can be transmitted through nursing and in the sometime identification of colostrums as witch’s milk. Insofar as her milk itself nurtures the evil spirits, Lady Macbeth localizes the image of maternal danger, inviting the identification of her maternal function itself with that of the witch.”

Para concluir posteriormente que:

“The play that begins by unleashing the terrible threat of destructive maternal power and demonstrates the helplessness of its central male figure before that power thus ends by consolidating male power, in effect solving the problem of masculinity by eliminating the female.”¹⁰⁰

Del mismo modo, todas aquellas pinceladas relacionadas con el tema de su posible esterilidad o maternidad, con frecuencia, tratada esta última como maligna o contra natura, han despertado infinidad de producción textual: “And here, the notorious question, ‘How many children had Lady Macbeth?’ se pregunta, igual que un sinnúmero de críticos, Peter Stallynbrass¹⁰¹; “What broke this character which had seemed forged

⁹⁹Samuel Jonhson (1745) “Comments on Macbeth” en J. Wain (Ed) (1978:62); Elizabeth Montagu (1769) “The geninous of Shakespeare” en R. S. Miola (2004:215); William Hazlitt (1817) “Characters in *Macbeth*” en R. S. Miola (Ed) (2004:222). De hecho, como se comentará en el siguiente capítulo, William Davenant introdujo versos de su propia cosecha para presentar una moralista escena de arrepentimiento en la última aparición de Lady Macbeth.

¹⁰⁰Janet Adelman (1922:138) le ha relacionado igualmente, por su seguridad en sí misma, carácter maternal y demoníaco con el mítico personaje de tradición mesopotámica y judaica de “Lilith”. Para más información véase: R. Graves y R. Patel (2000) *Los mitos hebreos*. Madrid. Alianza editorial.

¹⁰¹Peter Stallybrass “Macbeth and Witchcraft” en A. Sinfield (Ed) (1992:32).

L. C. Knights tituló uno de sus ensayos “How many children had Lady Macbeth”. Sin embargo, lo hizo para señalar que resultaba infructuoso investigaciones sobre este tipo de cuestiones. De hecho, ya se ha comentado que, según este autor, “The only profitable approach to Shakespeare is a consideration of his plays as dramatic poems, of his use of language to obtain a total complex emotional response”. Véase: L. C. Knights (1964) “How many children had Lady Macbeth? An essay in the theory and practice of Shakespeare” publicado en *Explorations*. New York U.P. p.20.

from the toughest metal?” investiga Sigmund Freud y presenta, entre otras, las siguientes conjeturas:

“I believe Lady Macbeth’s illness, the transformation of her callousness into penitence, could be explained directly as a reaction to her childlessness, by which she is convinced of her impotence against the decrees of nature (...)”

Y señala a continuación, basándose en reflexiones de Ludwig Jekels, que este cambio se ha de considerar asimismo en relación al desarrollo dramático de la figura de su esposo:

“He believes that Shakespeare often splits a character up into two personages which, taken separately, are not completely understandable and do not become so until they are brought together once more into a unity. This might be so with Macbeth and Lady Macbeth. In that case it would of course be pointless to regard her as an independent character and seek to discover the motives for her change, without considering the Macbeth who completes her. (...) the germs of fair which break out in Macbeth on the night of the murder do not develop further in *him* but in *her*. It is he who has the hallucination of the dagger before the crime; It is he who after the murder hears the cry in the house: ‘Sleep no more! Macbeth does murder sleep...!’ and so ‘Macbeth shall sleep no more’; but we never hear that *he* slept no more, while the Queen, as we see, rises from her bed and, talking in her sleep, betrays her guilt. It is he who stands helpless with bloody hands, lamenting that ‘all great Neptune’s ocean’ will not wash them clean, while she comforts him: ‘A little water clears us of this deed’; but later it is she who washes her hands for a quarter of an hour and cannot get rid of bloodstains (...)”¹⁰²

En conclusión, respecto a la imagen unidimensional que presenta Holinshed, la compleja construcción de la figura dramática de Lady Macbeth exterioriza en escena actitudes virtualmente opuestas: una serie de huellas implícitas susceptibles de concretización en diversas interpretaciones en correlación con la particular idiosincrasia del receptor.

La profundización en su esencia supone una exploración en determinadas actitudes y conductas, apuntaladas por elaborado y melodioso material lingüístico y retórico que, en su conjunto, estimulará sentimiento, emoción... y aproximará las impresiones alcanzadas a incógnitas sobre el propio individuo, sobre el propio comportamiento humano.

¹⁰²S. Freud (1916) “Some Character-Types Met with in Psycho-analytical Work” en J. Wain (Ed) (1978:137). Para otros estudios que desarrollan esta idea véase: Harry Levin “Two Scenes from Macbeth” en Philip H. Highfill (Ed) (1982:58-68); y A.C. Bradley (1904) “Macbeth” en J. Wain (Ed) (1904:124-126).

2.4.5. Infinidad de posibilidades interpretativas sobre la imagen de las tres hermanas hechiceras.

Uno de los pilares que parece indispensable para que la historia de *Macbeth* se convierta en tragedia es la participación de tres, considéresele, “brujas” que presagian el destino del héroe. Frente a la escueta mención de “fairies or weird sisters”, “certain witch” y los “certain wizards” que refería Holinshed en las crónicas, las figuras jacobinas emergen de la nada definidas de un modo más detallado, sin embargo, para envolverlas, por sus características, de un laberíntico manto de incertidumbre, sinuosidad, ambigüedad y, a su vez, rito y solemnidad.

Observamos una indeterminada idiosincrasia a través de un conjunto de recursos lingüísticos que se utilizan para identificarlas. Por ejemplo, su evocación en el texto por medio de la expresión “weird sisters” como la de mayor uso en los parlamentos para referirse a ellas. Asimismo, a través de los apelativos “midnight hags”, “filthy hags”, sencillamente “hags” o de la palabra “witch”, usada como tal en una única ocasión del texto dialogado (I.iii.5). Y su propia auto denominación como “weyward”, término definido en el *Oxford English Dictionary* del siguiente modo:

“1. Disposed to go counter to the wishes or advice of others, or to what is reasonable; wrongheaded, intractable, self-willed; forward, perverse. 2. Capriciously wilful; conforming to no fixed rule or principle of conduct; erratic”.

Retratadas sin bola mágica, escoba o caperuza en el original shakesperiano, aparecen descritas por el propio dramaturgo, de hecho Banquo así lo notifica en la tercera escena del primer acto, como: “fantastical”, “wither’d”, “wild in their attire”¹⁰³, con “skinny lips”, “That look not like th’inhabitants o’ th’ earth,”, “should be women,/ and yet your beards forbid me to interpret/ that you are so.” (Calificaciones quizá deliberadamente paradójicas cuando recordamos que en el teatro del período jacobino los papeles femeninos aparecerían representados por jóvenes actores novicios con voz todavía de niños.) De naturaleza, por consiguiente, según su definición textual directa, confusa, misteriosa, hermafrodita y múltiple (tres en una,

¹⁰³Compárese esta descripción con la que proponía Holinshed: “When suddenly, in the midst of a laund, there met them **three women in strange and wild apparel, resembling creatures of elder world.**” en R. S. Miola (Ed) (2004:104).

ya que no queda especificada diferencia alguna entre ellas), despliegan una imagen susceptible de impresiones e interpretaciones muy distanciadas debido, asimismo a, entre otros, diferentes factores tales como:

- a. Una propuesta de participación en la trama que admite estimaciones distintas respecto a su mayor o menor trascendencia en la historia. Perspectivas que variarán según la importancia que el director, crítico o receptor en general concede al efecto de sus imprecisos y confusos vaticinios sobre la actuación del resto de personajes.
- b. La incorporación de un cierto arrobamiento clamoroso que habitualmente las corteja: truenos, relámpagos, música, etc. que, a su vez, enlazado a la escasez de acotaciones escénicas sobre la materialización de sus escenas, permite, por una parte, producciones que ofrecen una configuración más bien sobria y, por la otra, la explotación del momento para la introducción de espectacularidad a través de canciones, danza y efectos especiales.
- c. La enigmática manera de comunicación verbal que las caracteriza con locuciones anfibológicas, lenguaje figurado, versificación melódica que contrasta con la del resto de personajes, etc.

Es posible reconocer, como consecuencia, en su recorrido escénico de varios siglos, entre otras, valoraciones como las siguientes: reservadas, caprichosas, con cierta inocencia primitiva, devotas de un culto femenino y del diablo, guardando determinada relación con las Parcas griegas, ninfas o hadas que predicen el destino y, al mismo tiempo, con el pensamiento medieval de que un hombre podía llegar a conocer algunos secretos sobre su futuro a cambio de la venta de su alma al diablo. Sin embargo, no consideradas seres sobrenaturales a pesar de los poderes sobrenaturales que poseen. Peregrinas, profundamente emparejadas con el desorden que con frecuencia suscitan y ostentando un aventajado dominio en el uso de expresiones lingüísticas equívocas.

Su objetivo en la historia se fundamenta, según algunas interpretaciones, en la seducción de los personajes principales hacia un embaucamiento enfilado a una aventura, si bien tentadora, con un final adverso. De hecho, Terry Eagleton (1986: 1-8) las considera las verdaderas artífices de la tragedia. Según otras, como

contribución a momentos de comedia y espectáculo que contrastan con el resto del argumento. Profundicemos, a continuación, en algunos de estos aspectos.

2.4.6. "Fair is foul and foul is fair."

"...The common opinion was that these women were either the Weird Sisters, that is (as ye would say), the goddesses of destiny, or else some nymphs or fairies endued with knowledge of prophecy by their necromantical science, because everything came to pass as they had spoken" (Citado en Miola:104).

Respecto a sus compañeras de la crónica de Holinshed, las videntes shakesperianas aparecen retratadas al estilo impresionista: a partir de un conjunto de trazos de contenido segmentados, heterogéneos, no obstante, armonizados y ajustados a sus distintas funciones virtuales en la obra. Ellas involucran al receptor en una serie de cuestiones, algunas de las cuales trataremos a continuación, cuya respuesta consciente o inconscientemente generará cada particular interpretación:

¿Supone la participación de las tres hermanas una aportación trascendental para el desarrollo de la trama? Y de esta se desglosarían las siguientes: ¿Poseen realmente poder sobre el futuro o son los personajes los que conforman su propio destino a partir de su fe personal en predicciones ambiguas?, ¿Interfieren sus pronósticos en la libre voluntad del héroe? ¿Hubiesen actuado del modo en el que lo hacen Macbeth y su esposa en el caso de no haber conocido sus augurios? y, por consiguiente, ¿Con qué tipo de ser humano o sobrehumano ya sea literario o legendario se pueden relacionar: hechiceras, sacerdotisas, brujas, parcas, ninfas...? ¿Que posición manifiestan respecto al entorno social del resto de personajes? ¿Qué tipo de vínculo incorporan respecto al protagonista y la masculinidad que representa? ¿Permanecen subordinadas a fuerzas demoníacas de mayor omnipotencia?, etc.

Las distintas respuestas han variado según los diferentes enfoques tradicionales para la puesta en escena de estas figuras desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Así como se observa la presencia reconocida de prácticas próximas al universo de la nigromancia en la sociedad británica del Renacimiento y comienzos del Barroco y su correspondiente despliegue en personajes teatrales como las hechiceras de *Macbeth*,¹⁰⁴ con posterioridad sobrevinieron períodos, en especial, durante los siglos XVIII y comienzos del XIX, en los que, debido al enjuiciamiento racional de tales temas, los episodios de las tres solitarias hermanas se explotaban enfatizando el perfil espectacular y pomposo que asimismo las identifica.

Hasta lograr el estatus psicológico y espiritual de etapas modernas, consideradas “ridículas” por críticos como Samuel Jonson,¹⁰⁵ su escenificación como seres reservados y aterradores se desfiguraba, posiblemente por la necesidad de facilitar la participación de los actores cómicos de la compañía, y sus escenas se transformaban en momentos de comedia o de realce musical que transfería crédito a determinadas producciones.¹⁰⁶

Maneras de representarlas muy distantes entre sí que brotan del desarrollo de pinceladas de expresión que incluyen todas estas posibilidades en el texto que las engendra. Examinaremos, en los siguientes párrafos, aquellos elementos básicos incorporados en la descripción teatral y discurso de estos personajes que han contribuido a la versatilidad de su idiosincrasia.

Al comienzo de la obra, se concede la distinción a estas tres extrañas profetisas de inaugurar la historia con una aparición, aunque breve, representativa de su naturaleza, modo de comunicación y de proceder a lo largo de la trama. Manifestación preliminar que sobresalta por diferentes motivos: en primer lugar, el tumulto que las acompaña en su ingreso a cada etapa de la historia, siempre precedido de truenos y relámpagos que contrastan con la lobreguez circunstancial en la que se desenvuelve el resto de la trama.

“Thunder and lightning. Enter three Witches”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.i.).

¹⁰⁴La edición de *Macbeth* de R. S. Miola (2004:131-144) incluye documentos del rey Jacobo I y Reginald Scot que ejemplifican la controversia que existía a finales del siglo XVI sobre si estos seres eran humanos y apócrifos o sobrehumanos y demoníacos. Debate que Shakespeare incorporó en la tragedia sin ofrecer una respuesta concluyente sobre el mismo.

¹⁰⁵Véase: Samuel Jonson (1765) “Shakespeare” en J. Wain (Ed) (1978:51).

¹⁰⁶“For much of the play’s performance history, they have been comic figures, wearing ‘blue-checked aprons’ and ‘high crowned black hats’ even early in the twentieth century, and providing spectacle (they gave the performance song, dance, and occasions for ever more elaborate demonstrations of ‘flying’ and other forms of ‘vanishing’). A. R. Braunmuller (Ed) (2001:69).

En segundo lugar, destaca su capacidad de prever el futuro cuando aseguran que la batalla tras la que se reencontrarán finalizará con la puesta del sol:

“THIRD WITCH: That will be ere the set of sun”
(William Shakespeare.*Macbeth*. I.i.5).

En tercer lugar, un discurso directamente conectado con la idea de desorden a distintos niveles: atmosférico:

“FIRST WITCH. When Shall we three meet again
In **thunder, lighting, or in rain**”
(William Shakespeare.*Macbeth*. I.i.1-2).

Y, en especial, espiritual y personal:

“ALL: **Fair is foul, and foul is fair:**
Hover through the **fog and filthy air**”
(William Shakespeare.*Macbeth* I.i.11-12).

A través de este resumen epigramático de su credo. Para ellas el bien y el mal trascienden como principios intercambiables en un universo donde la belleza es repulsiva y la monstruosidad atractiva, donde descubriremos el odio y la contradicción que producen ciertas bienaventuranzas sustentadas por predicciones ambiguas.¹⁰⁷

Desorden que se acrecienta con la confusión que suscita un lenguaje cargado de paradojismo en el que “Fair” se equipara, con magnificencia y suntuosidad, a “foul”; “lost” se concierta con “won”, etc.

“SECOND WITCH: (...) When the battle’s **lost and won**”
(William Shakespeare.*Macbeth*. I.i.4).

¹⁰⁷“...the witches figure as the ‘unconscious’ of the drama, that which must be exiled and repressed as dangerous but which is always likely to return with a vengeance. That unconscious is a discourse in which meaning falters and slides, in which firm definitions are dissolved and binary oppositions eroded: fair is foul and foul is fair, nothing is but what is not.” T. Eagleton (1986:1). Véase asimismo: S. Greenblatt (1993) “Shakespeare Bewitched” en *New Historical Literary Study: Essays on Reproducing Texts. Representing History*. Princeton. Princeton U.P. (p.108-135).

Y donde la multiplicidad de simbolismo animal vinculado, en este caso al universo de la maldición, asedia el momento. La primera de las brujas hará referencia a su parentesco con “Graymalkin”, un espíritu con forma de gato al que posiblemente sirve y que la reclama, la segunda a “Paddock” que encarna un sapo y la tercera, del mismo modo, desaparece con rapidez ante la llamada de un espectro salvaje no detallado.¹⁰⁸

“FIRST WITCH: I come, Graymalkin!
SECOND WITCH: Paddock calls.
THIRD WITCH: Anon.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.i.8-10).

Por último, la primera presentación efímera de las hechiceras resulta singular por una manera de expresión, que se reiterará en todas sus intervenciones, elaborada para producir un efecto rítmico vigoroso y siniestro. Ésta se caracteriza por la alternancia, de un modo flexible, de unidades o pies creados a partir de sílabas acentuadas y no acentuadas localizadas en versos pareados breves de rima consonante o asonante; un modo de composición poética conocido como trocaico. Cadencia que, a su vez, se amplifica mediante el empleo de técnicas retóricas relacionadas con la fonética de las palabras, tales como: la aliteración de sonidos (véase I.i.11-12), silimicadencias, onomatopeyas, etc.

“SECOND WITCH: When the **hurlyburly**'s done”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.i.3).

Un estilo de mensaje lingüístico de condición melodiosa que incorpora recursos implícitos para una posible explotación musical del instante y, al mismo tiempo, facilita la posibilidad de representaciones en las que se agregue efectos especiales como la niebla, su posible desaparición, vuelo en escena, etc.

¹⁰⁸Samuel Johnson señala la relación entre el nombre de estos espíritus con otros de la tradición británica contemporánea a Shakespeare: “The usual form in which familiar spirits are reported to converse with witches is that of a cat. A witch, who was tried about half a century before the time of Shakespeare, had a cat named Rutterkin, as the spirit of one of those witches was Grimalkin; and when any mischief was to be done, she used to bid Rutterkin *go and fly*: but once, when she would haven't sent Rutterkin to torment a daughter of the countess of Rutland, instead of *going* or *flying*, he only cried *mew*, from whence she discovered that the lady was out of his power, (...) Toads have, likewise, long lain under the reproach of being by some means accessory to witchcraft, for which reason Shakespeare, in the first scene of this play, calls one of the spirits Padocke, or Toad...” en J. Wain (Ed) (1978:58).

Una fugaz revelación preliminar que funciona como simiente de su desarrollo posterior en dos intervenciones de mayor amplitud. Éstas se intercalan en la historia del protagonista para modificar, hasta un cierto punto, considerado mayor o menor según cada receptor, su destino.

El encuentro de Macbeth con las brujas en la segunda aparición en escena de estas hermanas constituye, principalmente, la función de señalar al auditorio la apertura dramática del recorrido de pecador del protagonista. Sin embargo, la participación de las ancianas se completa con otras anécdotas de su quehacer diario de nigromante que contribuyen al exclusivo retrato de estas damas.

Por una parte, incorporan peculiaridades registradas en la tradición británica medieval y renacentista del universo de la hechicería: conocemos por sus parlamentos al comienzo de la tercera escena del tercer acto que se dedican a pequeñas fechorías como la matanza de animales de granja:

“FIRST WITCH: Where hast thou been, sister?
SECOND WITCH: Killing swine.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.1-2).¹⁰⁹

Que viajan por mar en “sieve”, aquella pequeña embarcación con la que se conocía se trasladaban este tipo de seres, y presenciamos uno de sus encantamientos. En él se hace referencia a los números místicos tres y nueve y observamos el tipo de movimientos vitales familiares en tales cultos.

“ALL: The weird sisters, hand in hand,
Posters of the sea and land,
Thus do go about, about:
Thrice to thine, and thrice to mine,
And thrice again, to make up nine,
Peace! the charm’s wound up”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.33-39).

No obstante, el proyecto que les ocupa antes de la llegada de los estrategas es de mayor envergadura. Ultrajada una de las hermanas porque la esposa de un marinero se negó a compartir sus nueces con ella, se exhibe el cariz rencoroso,

¹⁰⁹Respecto a esta característica, Samuel Johnson mencionaba igualmente la proximidad de estas brujas con las prácticas de hechiceras que se habían extendido a través de la tradición oral de la época: “It was likewise, their practice to destroy the cattle of their neighbours, and the farmers have, to this day, many ceremonies to secure their cows and other cattle from witchcraft; but they seem to have been most suspected of malice against swine” En J. Wain (Ed) (1978:59).

caprichoso, la magnitud de sus poderes y el grado de unión para sus propósitos maléficos de este tipo de magas: capaces de agitar el transcurso natural de los vientos únicamente por el antojo de zarandear un barco, el *Tiger*, e importunar a su capitán.

“SECOND WITCH: I’ll give thee a wind.
FIRST WITCH: Th’art kind.
THIRD WITCH: And I another.
FIRST WITCH: I myself have all the other,
And the very ports they blow,
All the quarters that they know
I’ the shipman’s card.
I’ll drain him dry as hay:
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his penthouse lid;
He shall live a man forbid;”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.11-21).

A pesar de las energías que ostentan, observamos en esta vengativa empresa contra los navegantes de la citada embarcación cómo sus poderes son limitados:

“FIRST WITCH: (...) Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tost.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii.24-25).

Descubrimos, por consiguiente, a tres hechiceras que habitan un universo propio, desconocido, anómalo e irracional de travesuras y fechorías de maldad aminorada y protegido por los fenómenos atmosféricos más variados.

Éste, una vez expuesto ante el auditorio, intersecciona con el de los personajes principales de *Macbeth* para producir diferentes resultas. Por medio de ciertas profecías tan indeterminadas como la naturaleza de estas damas (de hecho Macbeth las califica de “imperfect speakers” I.iii.70),¹¹⁰ se augura entre recursos retóricos como la enumeración, enalepsis, paradojismo... el futuro ascenso en la escala nobiliaria y real de Macbeth y de los progenitores de Banquo. De tal manera que, así como el primero, fiel a tales auspicios, permite que ello le tienta y le impulse

¹¹⁰Para más información sobre el tema del equívoco en conexión con las brujas léase: Malcom Evans (1986) “Imperfect Speakers: The Tale Thickens” publicado en A. Sinfield (Ed) (1992:69-79).

a un regicidio, en Banquo, sin embargo, observamos, con sus fluctuaciones, secuelas de mayor racionalidad, sobriedad y moralidad.

Tras estos pronósticos cardinales, la caracterización enigmática, espeluznante y confusa de las tres hermanas por las víctimas del inesperado encuentro persiste:

“BANQUO: The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them. Whither are they **vanished**?
MACBETH: **Into the air**, and **what seemed corporal melted**
As breath into the wind. would they had stayed!
BANQUO: Were such things here as we do speak about?
Or have we eaten on the insane root
That takes the reason prisoner?”
(William Shakespeare. *Macbeth*. I.iii. 79-85).

Caracterización que, a su vez, facilita claves para una escenificación con la posibilidad de diferentes grados de espectacularidad y efectos especiales.

Finalmente, las tres damas alumbradas por el porvenir aparecerán de nuevo, en todo su auge, hacia el desenlace de la obra, para atender a la demanda de testimonio sobre su destino por parte del protagonista.

En primer lugar, observamos uno de los ejemplos que refuerzan la apreciación de una estratificación de potestades en el entorno de estos seres prodigiosos: descubrimos otros espíritus de mayor poderío a los que las hechiceras sirven calificados, como ocurría a comienzo de la obra, con nombres de animales, sencillamente “masters” (IV.i.62) y en este caso: “Hecate”.

Esta última, como supervisora de sus encantamientos, durante la quinta escena del tercer acto, mediante un brioso discurso de desaprobación, condena enérgicamente haber desconocido hasta el momento el roce que las ancianas habían mantenido con Macbeth y les anticipa la inminente llegada del héroe al amanecer reclamando confidencias secretas.¹¹¹

¹¹¹De todos modos numerosos críticos consideran que esta escena: III.v. y fragmentos de otras dos: IV.i.39-43 y IV.i. 125-132 no son originalmente shakesperianas por su diferente estilo y efecto en comparación con el resto de texto que corresponde a las brujas. De hecho, estos fragmentos no aparecen en algunas producciones. Estos versos se diferencian de los estudiados anteriormente en relación a estos tres personajes por ser de ritmo yámbico, sosegados, más característico de hadas y donde se abandona la exacerbación de aquellos que corresponden al resto de pasajes de estos personajes, de ritmo trocáico. Para más información sobre el tema véase: M. Davis (Ed) (1982:102); A. R. Braunmuller (Ed) (2001:29-43/ 185-186) y Ch. Boyce (1990:245).

A continuación, las descubrimos, en la primera escena del cuarto acto, durante el transcurso de un conjuro fidedigno para revelarnos más tarde, junto a Macbeth y a través de espíritus familiares, la fortuna del protagonista.

Alrededor de un caldero burbujeante, reproduciendo a las brujas medievales con las que guardan cierto parecido, aparecen danzando mientras preparan el caldo mágico del que surgirá la réplica al interrogatorio de Macbeth. Samuel Jonhson subrayaba en su exégesis sobre esta obra shakesperiana la propiedad de los ingredientes maléficos de este embrujo clandestino; algunos de los cuales, incluyendo pedazos de bestias salvajes y cadáveres humanos, imprimen emociones de tétrica tenebrosidad y desalmada barbarie: “toad”, “venom”, “fenny snake”, “eye of newt”, “toe of frog”, “wool of bat”, “tongue of dog”, “adder’s fork”, “blind-worm’s swing”, “lizard’s leg”, “howlet’s wing”, “scale of dragon”, “tooth of wolf”, “maw and gulf of the ravined salt-sea shark”, “liver of blaspheming jew”, “nose of turk”, “tartar lips”, “finger of birth-strangled babe”, “ditch-delivered by a drab”, etc. Todo se añade para condimentar la salsa pecaminosa.¹¹²

Sin embargo, la lobreguez de estos materiales malditos de magia negra contrasta con la acompasada exaltación rítmica que estampan sus versos; otra vez, en apasionados pareados de rima consonante y ritmo trocaico, incluyendo la repetición incesante de un estribillo:

“All: Double, double toil and trouble;
Fire burn and cauldron bubble”
(William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.10-11).

Que suscita, por una parte, el arquetipo y la cadencia melodiosa de un hechizo de tales características y por la otra, crea el ambiente adecuado para la hoguera milagrosa que se aproxima al universo infernal y a la efervescencia del fuego endemoniado.

El discurso de entrada de Macbeth a la citada ceremonia, al relacionarlas con cataclismos naturales y hecatombe, frente a descripciones anteriores de hechiceras de pequeñas fechorías, contribuye a la espeluznante perspectiva que algunos personajes de la obra mantienen sobre las damas:

¹¹²La legitimidad de tales componentes puede ser consultada según este crítico en los libros *De Viribus Animalium* y *De Mirabilibus Mundi* de Albertus Magnus. Véase: Samuel Jonhson (1765) “Comments on Macbeth” en J. Wain (Ed) (1978:58-59). Para más información sobre este tipo de prácticas durante el período jacobino británico se puede consultar: James I (1951) *News from Scotland* y (1957) *Daemonology*. Algunos de sus fragmentos incluidos en R. S. Miola (Ed) (2004:138-148).

“MACBETH: I conjure you, by that which you profess-
 Howe’er you come to know it –answer me:
 Though you untie the winds and let them fight
 Against the churches; though the yesty waves
 Confound and swallow navigation up;
 Though bladed corn be lodged and trees blown down;
 Though castles topple on their warder’s heads;
 Though palaces and pyramids do slope
 Their heads to their foundations; though the treasure
 Of Nature’s germens tumble all together,
 Even till destruction sicken- answer me.
 (William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.50-60)¹¹³

Ellas le presentan, a través de los espíritus a los que asisten, reencarnados en tres simbólicas apariciones, augurios que parecen prometer seguridad, no obstante, releídos en retrospectiva, anuncian la destrucción del héroe: una sucesión de predicciones que continúan resultando confusas y con las que se reincide en el tema del “equivoco”, que ya anticipaba Hecate de manera manifiesta en los preliminares al encantamiento:

“HECATE: (...) Great business must be wrought ere noon:
 Upon the corner of the moon
 There hangs a vaporous drop profound;
 I’ll catch it ere it come to ground:
 And that distilled by magic sleights
 Shall raise such artificial sprites
As by the strength of their illusion
Shall draw him on to his confusion.
He shall spurn fate, scorn death, and bear
His hopes ‘bove wisdom, grace and fear;
 And you all know security
 In mortal’s chiefest enemy.”
 (William Shakespeare. *Macbeth*. III.v. 22-33).

Tres espectros alegóricos vinculados cada uno al vaticinio que se expone. De tal manera que se observa cierta fricción entre contradicciones obvias, irrefutables, y a su vez, imprecisas, enigmáticas y confusas que Macbeth, demasiado inocente ante el laberinto sobrenatural que lo rodea, es incapaz de sospechar.

El primero de ellos, una cabeza armada, supuestamente la de Macbeth, le previene del peligro que supone la presencia de Macduff. A continuación, el

¹¹³A partir de tales calificaciones críticos como P. Stallybrass refieren su conexión con el caos, desórdenes en la naturaleza y un mundo invertido que interfiere con aquel de orden social y político que supuestamente correspondería al del resto de personajes. Véase: P. Stallybrass (1982) “Macbeth and Witchcraft” publicado en A. Sinfield (Ed) (1992:25-38).

segundo, un niño ensangrentado, en apariencia Macduff de bebe extraído por medio de cesárea del vientre de su madre, le asegurará el futuro aseverando que nadie nacido de mujer conseguirá lastimarlo y, el tercero, un infante coronado con un árbol en su mano, en teoría el príncipe Malcom trasladando una rama como aquellas que ordenará a sus soldados llevar como camuflaje, refuerza el ánimo de Macbeth cuando garantiza de un modo positivo su posición mientras el bosque de Birnam no alcance la colina de Dunsinane.

Como consecuencia, Macbeth llega a considerarse el propietario de su sino cuando, tras este encuentro, asimila para su destino lo que parece imposible. Su disposición llega incluso a irradiar cierto dominio sobre el universo femenino de las hechiceras:

“MACBETH: (...) Sweet bodements! good!
Rebellion's head, rise never till the wood
Or Birnam rise, and our high-placed Macbeth
Shall live the lease of nature, pay his breath
To time and mortal custom.”
(William Shakespeare. *Macbeth*. IV.i.96-100).

Aplaudes sus palabras para luego descubrir, únicamente en el desenlace, los dobles sentidos y anfibología que ellas ocultan.

Por otra parte, en estas últimas intervenciones de las brujas, su configuración virtual como figurantes de momentos espectaculares y grandilocuentes por toda la musicalidad, ocasión para la introducción de efectos especiales, festejo y danza que su participación permite incorporar se vincula con aquellas acotaciones escénicas y pasajes capitaneados, en general, por la intervención de Hecate. Pasajes que han sido rechazados por la crítica en numerosas ocasiones como shakesperianos. Fragmentos que, a pesar de la tenebrosidad que sus palabras puedan encerrar, admiten un trato de mayor luminiscencia. Versos en los que se invita a volar o a cantar como:

“HECATE: (...) I am for the air;”
(William Shakespeare. *Macbeth*. III.v. 20).

“HECATE: O! well done! I commend your pains,
And every one shall share i'the gains.
And now about the cauldron sing,
Like elves an fairies in a ring,

Enchanting all that you put in"
(William Shakespeare.*Macbeth*.IV.i.39-43).

Acotaciones escénicas como:

“(Song within, ‘Come away, come away’, etc.)”

“(Music and song, ‘Black spirits’, etc.
Exeunt HECATE and the other three witches)”

“(Music. *The Witches dance, and Vanish.*)”

Que coinciden y podrían hacer referencia a canciones asimismo incluidas en la obra *The Witch* de Thomas de Middleton, uno de los dramaturgos que se supone participó en la publicación de *Macbeth* de 1616 y a quien se le atribuye la incorporación del personaje de Hecate en la obra shakesperiana.¹¹⁴

En conclusión, descritas a partir de una amplia gama de tonalidades de límites no definidos, las tres hermanas hechiceras de la tragedia de *Macbeth* conquistan multiplicidad de interpretaciones en relación a su intervención en la historia y aparecen retratadas con imágenes tan diversas como las siguientes:

Profetas, poetisas y devotas del culto femenino, desdeñando el poder masculino al tiempo que, en la musicalidad de sus palabras, danzan, se disuelven, y vuelven a convertirse en materia.

Emparentadas, por una parte, con el entorno natural que se conocía de la brujería medieval y renacentista británica: vinculadas, a través de ciertas fechorías domésticas, a los fenómenos atmosféricos, a los que someten con restricciones, y a los componentes esenciales del viento, fuego, agua y tierra.

Por otra parte, emergen supeditadas a fuerzas endemoniadas de mayor jerarquía y perversidad. De hecho, la crítica tradicional las ha relacionado junto a Lady Macbeth con la imagen de la cultura del mal: son capaces de impulsar a personajes vulnerables a transgredir el orden social y moral de lo establecido.¹¹⁵ Un orden al que, si bien ellas mismas, encerradas en su comunidad de hermanas, son ajenas, logran infringir y subvertir con su discurso impreciso y anfibológico.

Calificadas, Terry Eagleton así lo hace (1986:4), como las grandes embaucadoras de la historia, vigorizan el discernimiento de los riesgos de un

¹¹⁴Para más información sobre este tema véase: A. R. Braunmuller (2001:255-274); G. E. Bentley (1971) *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*. England. O.U.P. p.205-206. Y Ch. Boyce (1990:245).

¹¹⁵Véase por ejemplo: G. W. Knight (1972) “Macbeth and the Metaphysics of Evil” en *The Wheel of Fire*. London. Methuen.

lenguaje disfrazado. Sus versos, a través de modos de expresión individualizados, con referencias a animales tenebrosos, alusiones a otros espíritus recónditos o seres sobrenaturales, cargados de enigmas, anfibologías, simbología e imprecisiones enmascaran los eventos con una realidad positiva capaz de desorientar a las víctimas que deciden seguir sus lecciones.

Asimismo, generadoras potenciales de un espectáculo de luz, música y colorido que contrasta con el universo sobrenatural que habitan, temible, porque se escapa al control humano, desovillan el hilo que va desarrollando la acción, al igual que las tres Parcas del destino, al mismo tiempo que sus palabras, llenas de musicalidad, persuasión y ambigüedad circundan una tragedia donde todo se basa en su credo: "Fair is foul, and foul is fair."

2.5. CONCLUSIÓN.

Tras una introducción a los distintos tipos de relaciones que la obra jacobina de *Macbeth* mantiene con componentes históricos publicados en crónicas, con características de la literatura de la época y rasgos distintivos de la sociedad contemporánea, nos adentramos en la misma para focalizar nuestro estudio en aquellos elementos que, por una parte, la diferencian de documentos precedentes que narran las aventuras del rey escocés, en especial, de la obra de Raphael Holinshed y, por la otra, señalar aquellas peculiaridades que han permitido su metamorfosis en ficciones atravesando diferentes culturas, géneros literarios y modos de expresión ocasionando con ello su mitificación. Se observan peculiaridades como las que siguen:

Destaca la incorporación de un tratamiento del tiempo y velocidad en el desarrollo de los acontecimientos que se acorta o estira creando en el auditorio emociones inesperadas; la introducción de monólogos y texto cargado de seducción retórica que deleita e invita a conocer y convivir desde un primer plano con las inquietudes, desasosiegos y aspiraciones de los personajes y la multiplicidad de iconografía, simbolismo y alegoría sutil que aporta infinidad de impresiones.

Del mismo modo, una compleja construcción de las figuras dramáticas que protagonizan la historia contribuirá a la riqueza significativa y expresiva de la obra.

Se ha subrayado un especial desarrollo escénico de los protagonistas en el que se reflejan múltiples facetas por medio de comportamientos enfrentados, difusos, imprudentes, audaces..., que se fundamentan en un extenso conjunto de huellas implícitas susceptibles de concretización en diversas interpretaciones en correlación con la particular idiosincrasia del público.

Con ello se pone de manifiesto, frente a crónicas precedentes, por una parte, la presencia de temas como la capacidad humana para la perversidad, los riesgos de la ambición, la presencia de los peligros de un lenguaje impreciso, ambiguo; las consecuencias de un comportamiento inmoral: caos emocional, retraimiento del alma y desorden social; por la otra, se extreman las situaciones y circunstancias que envuelven a los personajes, aflora el concepto judeo-cristiano de la caída, la pérdida de la humanidad de la Gracia de Dios a través del triunfo de la maldad en un hombre con cualidades sorprendentemente bienhechoras, etc.

Frente a la relativa uniformidad del mensaje que transmite la historia de Holinshed, por lo tanto, dificultosamente se podrán agotar los significados de la tragedia; el dramaturgo exporta imágenes no sólo sobre un determinado momento histórico sino sobre la vida, no sólo sobre Escocia o Inglaterra sino sobre el universo, no sólo sobre un conjunto de personajes sino sobre cada persona que la visita y experimenta.

En definitiva, toda una serie de singularidades que aproximan la obra al espíritu de un receptor que en reiteradas ocasiones se acerca a ella para ejercitarse y entusiasmarse con experiencias personales inéditas:

“What I love best in Shakespeare are the facets of myself and my world that I find there.”¹¹⁶

Hasta el punto de rehabilitar una serie de datos históricos escoceses concretos guardados en crónicas medievales y acomodarlos en el nuevo perfil de una leyenda cosmopolita, imperecedera, que, como se observará en los siguientes capítulos, suscita, ha suscitado y suscitará nuevas creaciones comunicativas y éstas, a su vez, enriquecen la experiencia personal del original.

¹¹⁶ Véase: Ch. Marowitz (1991:ix).

3. *MACBETH*. DE SIR WILLIAM DAVENANT.

“MACDUFF. It must be so. Great Duncan’s bloody death
Can have no other Autor but Macbeth.
His Dagger now is to a Scepter grown;
From Duncan’s Grave he has deriv’d his Throne.
LADY MACDUFF. Ambition urg’d him to that bloody deed:
May you be never by Ambition led:
Forbid it Heav’n, that in reverse you shou’d
Follow a Copy that is writ in bloud.”
(Macbeth. Sir William Davenant. III.iii.1-8).¹¹⁷

¹¹⁷Para el corpus de citas del presente capítulo seguiremos la siguiente edición: Ch. Spencer (Ed) (1965) *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press.

MACBETH,
A
TRAGÆDY.

With all the
ALTERATIONS,
AMENDMENTS,
ADDITIONS,
AND
NEW SONGS.

As it's now Acted at the Dukes Theatre.

By J. Wm Davenant

LONDON,
Printed for P. Chetwin, and are to be Sold
by most Bookfellers, 1674.

Cartel de una producción de esta obra de Davenant por la Compañía del Duque en 1674. El Original se encuentra en la universidad de Yale.

3. *MACBETH* DE SIR WILLIAM DAVENANT.

3.1. INTRODUCCIÓN.	136
3.2. <i>MACBETH</i> , UNA TRAGEDIA “RENOVADA”	137
3.3. “RENOVACIÓN” DEL ARGUMENTO.	139
3.3.1. Ampliación del papel de los personajes femeninos de la obra ...	140
3.3.1.1. Escenas para desarrollar el personaje de Lady Macbeth... ..	140
3.3.1.2. Nuevas incorporaciones para el personaje de Lady Macduff... ..	141
3.3.2. Insistencia en el tema de la ambición y sus consecuencias... ..	144
3.3.2.1. La ambición como temática organizadora de la obra... ..	145
3.3.2.2. Insistencia en el tema de la ambición desde el texto dramático... ..	153
3.3.3. Importancia del decoro y supresión de muestras de violencia en el escenario... ..	155
3.3.3.1. Reescritura de la escena del portero.	156
3.3.3.2. Reescritura del monólogo de la tercera escena del quinto acto.	157
3.3.3.3. Modificación de escenas donde se exhibe violencia en el escenario.	159
3.3.4. Introducción de nuevos efectos dramáticos: las escenas de las brujas.	163
3.3.4.1. Incorporación de maquinaria teatral moderna.	165
3.3.4.2. Incorporación de música y danza.	166
3.4. RENOVACIÓN DE LOS PERSONAJES.	175
3.4.1. La oposición de “Los Macbeth” frente a “los Macduff”.	177
3.4.1.1. Macbeth.	177
3.4.1.2. Macduff.	184
3.4.1.3. Lady Macbeth y Lady Macduff.	188
3.4.2. Otros personajes.	198
3.5. RENOVACIÓN EN EL ESTILO DE ESCRITURA.	200
3.5.1. Alteraciones de tipo lingüístico.	202
3.5.1.1. Modificaciones gramaticales.	202
3.5.1.2. Modificaciones de tipo léxico.	206
3.5.2. Alteraciones de tipo literario.	209
3.6. CONCLUSIÓN	216

3.1.INTRODUCCIÓN.

In 1642, the theatres of London were closed by the Puritans and they remained closed for some twenty years. When they reopened, the 'tradition' which had begun with the reign of Queen Elizabeth and the establishment of The Lord Chamberlain's and Lord Admiral's Companies was effectively broken. The Restoration did not restore the Shakespearian tradition, which flourished at The Theatre, The Curtain and The Globe, but created a new one conditioned by a different temperament, one which was the first to 'take liberties' with the plays of the past. It is significant to remember that, from the very first moment Shakespeare was being revived; he was being rethought and reinterpreted" (Ch. Marowitz. 1991: 119).

Aproximadamente sesenta años tras la representación de *Macbeth* de Shakespeare en el Globe y la corte jacobina encontramos una propuesta de lectura de esta tragedia que se ganó el aplauso del espectador durante tiempo. Sir William Davenant, empresario y dramaturgo muy cercano a la corte del monarca Carlos II, produjo una interpretación de la obra cargada de espectáculo y nuevas percepciones. Hasta tal punto fue aceptada por el público que permaneció en escena hasta bien entrado el siglo XVIII.¹¹⁸

Después de haberse clausurado los teatros durante el experimento republicano de la década de los cincuenta, en 1660 Carlos II, aunque con ciertas restricciones, reanudó la práctica teatral como un acto público. El recientemente entronado monarca británico concedió una licencia para poder abrir y reformar dos grandes teatros, crear dos compañías ilustres y llevar a escena un número limitado de obras a dos importantes empresarios teatrales de la época: Davenant y sir Thomas Killigrew. Davenant, que dirigiría la "Compañía del Duque", obtuvo permiso para poder representar trece obras shakesperianas, entre ellas *Macbeth*. Del mismo modo que a su rival se concedió los derechos de escenificación de otros tantos textos clásicos para su compañía: "La Compañía del Rey".

Estas dos compañías fueron prósperas durante algún tiempo hasta que la experiencia teatral se vio empobrecida por la escasa variedad y repetición de obras.

¹¹⁸De hecho, Christopher Spencer, siguiendo un estudio estadístico sobre representaciones teatrales desde 1747 a 1776 proporcionado por G. W. Stone afirma que, en el período de Garrick, *Macbeth* fue una de las cinco tragedias mas frecuentes en el teatro Drury Lane. Después de *Hamlet*, *Macbeth* era la segunda del total de representaciones que se conocen y el 45 por cien de las mismas se basaron en la reescritura de Davenant. Véase: Ch. Spencer (ed) (1965:4).

De acuerdo con M. Dobson (2000:43), mientras que la “Compañía del Rey” apostó más bien por conservadurismo y los mejores actores en las representaciones de clásicos, Davenant, quien había experimentado anteriormente con nuevas formas teatrales cercanas al género de la ópera, optó por la innovación introduciendo espectáculo y música a la acción de obras tan célebres como *Henry VIII*, *The Tempest*, *King Lear* y, en especial, *Macbeth*. En esta última, el público se sentía atraído por sus lujosas decoraciones, las mejores voces y bailarinas, efectos escénicos modernos y un nuevo modo de escritura considerado exquisito; de tal manera que la antigua historia que narraba Holinshed sobre un rey escocés adquirió una vez más forma en un escenario adoptando una reaparecida personalidad.¹¹⁹

3.2. *MACBETH*, UNA TRAGEDIA “RENOVADA” .

El documento que concedía la licencia a representar obras teatrales a Killigrew y Davenant los responsabilizaba, a su vez, de supervisar que no se escenificara en ninguna obra, interludio u ópera algún tipo de profanación u obscenidad y de que se examinase y suprimiese de todas las obras escritas con anterioridad contenidos semejantes antes de ser representadas.¹²⁰

Asimismo Carlos II, en otro documento, especificaba que las obras antiguas deberían de ser “reformed and made fit”¹²¹ antes de ser reestrenadas. Según M. Dobson (2000:45), desde 1662, si bien por motivos estéticos más que por reforma moral, Davenant parece haberse habituado a estos interdictos modificando en gran manera y adaptando a su público algunas de las obras maestras de Shakespeare para las que estaba autorizado.

¹¹⁹A pesar de que la adaptación de *Macbeth* de la Restauración no se publicó hasta seis años después del fallecimiento de Davenant en 1668, la obra se asigna al director de la Compañía del Duque. A partir de documentación recogida de Henry Herbert y Samuel Pepys en *The Diary of Samuel Pepys* se sabe que la obra fue probablemente concebida entre 1663-64. Para más información sobre éste y otros aspectos comentados véase: Ch. Spencer (ed) (1965:14); Ch. Spencer (1961) *Davenant's Macbeth from the Yale Manuscript*. New Haven. pp.1-16; B. A Murray. (2001) *Restoration Shakespeare*. London. Fairleigh Dickinson University Press. pp.50-63; Michael Dobson “Adaptations and Revivals” en D. Payne Fisk (Ed) (2000) *Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge. C.U.P. pp.43-44; A. H. Scouten “The premiere of Davenant's adaptation of *Macbeth*” en W.R. Elton and William B. Long. (Ed) (1989) *Shakespeare and Dramatic Tradition*. pp. 290-291;

¹²⁰Para más información léase el documento mencionado en D. Thomas (Ed) (1989) *Theatre in Europe; A Documentary History: Restoration and Georgian England, 1660-1788*. Cambridge. C.U.P. p.11.

¹²¹Véase: M. Dobson en M. D. Payne Fisk (ed) (2000: 44).

Para la “restauración” de tales obras, Davenant tenía en cuenta la disposición de su auditorio. Lejos ya de principios de siglo cuando el espectador teatral procedía de todas las clases sociales del momento, Davenant escribía para ciudadanos de moda, distinción, delicadeza y refinamiento. En consecuencia, una obra rehabilitada para ser representada en este período debía de cumplir ciertas formalidades: un lenguaje fino, elegante y a la vez ingenioso y natural, la supresión de escenas desagradables (como que Macduff saliera a escena con la cabeza de Macbeth), argumentos claramente estructurados y muy asequibles, etc. Todos estos factores determinaron en gran medida la obra de estudio en este capítulo.¹²²

Al mismo tiempo, *Macbeth* y otras obras “renovadas” al estilo de Davenant contenían una serie de particularidades que por una parte las distinguía de las representaciones de su rival y por la otra atraía la atención del asistente: música, bailes y bailarinas (como se puede apreciar en las escenas de las brujas) y papeles femeninos más extensos que en el original (como se observa en los textos de Lady Macduff y Lady Macbeth) que dejaban de ser representados por hombres para dar paso a la mujer en el escenario.

Y, del mismo modo, estas obras eran adaptadas a las nuevas condiciones teatrales de la época: la introducción del proscenio en el teatro de la compañía del Duque en Lincoln’s Inn Field, la posibilidad de emplear decorados muy elaborados, uso de maquinaria teatral (que permitía, por ejemplo, que las brujas entrasen y saliesen volando a escena), etc. son particularidades que exigían obras que saborearan el resurgido espacio y tecnología escénica. Y, de nuevo, todos estos ingredientes favorecerán la identidad propia de la producción del *Macbeth* de Davenant en los años de la Restauración.¹²³

En los siguientes apartados se ilustrará en qué aspectos y hasta qué punto este dramaturgo alteró los pilares básicos de la obra shakesperiana de *Macbeth* (argumento, personajes y lenguaje) para acomodarla a su auditorio, a la iniciativa teatral y la situación socio-política del momento.

¹²²Para más información véase: Marion Wynne-Davies (1994) *Restoration Drama*. C.U.P.; Ch. Boyce (1996:393) y Ch. Spencer (1965:10).

¹²³Para más información véase: Ch. Spencer (1965:14-15) y R. W. Schoch (2002:24-25).

3.3. “RENOVACIÓN” DEL ARGUMENTO.

Esta reescritura de finales del siglo XVII sigue devotamente los versos y el argumento del *Macbeth* de Shakespeare. Sin embargo, el hecho de que Davenant haya intensificado algunos aspectos de la tragedia substanciales para complacer a su auditorio y destacar en su época ha producido una serie de reformas que originan una visión global distinta, una nueva obra. Los componentes innovadores más importantes que aparecen en esta tragedia modernizada y produjeron modificaciones en el argumento con respecto a aquel de la obra shakesperiana son los siguientes:

1. Ampliación del papel y texto de los personajes femeninos: Lady Macbeth y principalmente el papel de Lady Macduff.¹²⁴

2. Insistencia en el tema de la ambición, las consecuencias nefastas que ello provoca en la sociedad: una guerra civil y los efectos destructivos que engendra en el individuo.

3. Supresión de muestras de violencia en el escenario. De tal manera que el público no contempla directamente ningún asesinato, suicidio u otro tipo de imágenes que pudieran resultar desagradables.

4. Introducción de nuevos efectos dramáticos: la técnica del suspense, música, baile y espectáculo, utilización de tecnología moderna en escena, ocupación de un nuevo espacio teatral, etc.

Todos estos factores, a su vez, han originado una serie de transformaciones en la estructura externa de la obra tales como la introducción, fragmentación o cambio de orden de algunas de las escenas e incluso su desaparición con respecto a la propuesta del original jacobino.

Veamos a continuación cómo ha afectado cada uno de estos componentes en el argumento del *Macbeth* de Davenant para que podamos considerar la suya una nueva tragedia.

¹²⁴No se incluye las brujas en este punto porque más que personajes femeninos eran consideradas seres de naturaleza ambigua en las producciones de esta época y en numerosas ocasiones representadas por hombres. Sin embargo, su papel también se amplió con el fin de intensificar algunos efectos dramáticos del original e incluir más momentos de música, baile y espectáculo en general. Véase: D. Bartholomeus (1969) “*Macbeth*” and the *Players*. C.U.P. pp 95 y 89.

3.3.1. Ampliación del papel y texto de los personajes femeninos de la obra.

De acuerdo con las observaciones de C. Spencer (1965:14) y M. Dobson (2000:43-46) el hecho de que la presencia de mujeres en el escenario deleitase al auditorio de esta época adquirió tal consideración que, por una parte, transformó la forma de creación y escritura dramática del momento y, por la otra, estimuló innovaciones en el corpus de obras anteriores al período de la Restauración. Se observa, por ejemplo, la introducción de nuevos personajes femeninos, como ocurre en *The Tempest* de Davenant, o la extensión de aquellos papeles ya existentes en la obra de origen que correspondían a las damas, como sucede en *Macbeth*.

En esta última, excepto la dama de compañía de Lady Macbeth, el resto de personajes femeninos han visto incrementada su actuación en número de versos, por una parte, y en el total de intervenciones por la otra. Destaca, entre ellos, el desarrollo que ha experimentado el papel de Lady Macduff.¹²⁵

Los pasajes incorporados a la tragedia shakesperiana que se encuentran relacionados con esta cuestión y que modifican el argumento, la estructura y visión general de la obra son los siguientes:

3.3.1.1. Escenas introducidas para desarrollar el personaje de Lady Macbeth.

Previa a la última intervención de esta dama en la obra shakesperiana, la reina consorte aparece en una nueva escena (IV-iv) junto a su esposo. Un episodio preparatorio cuyo objetivo es anticipar las causas del grado de enajenación y demencia que ella alcanza en su próxima intervención en V-i y justificar su posterior suicidio. Al mismo tiempo, se profundiza en el tema de la ambición y cómo arruina al individuo.

En esta escena incorporada, Lady Macbeth, todavía en posesión de sus facultades, se muestra arrepentida por dejar que la pasión del momento y sus ansias

¹²⁵Stephen Orgel asimismo considera la importancia de la dimensión moral de la mujer como otra de las ventajas que favoreció la intensificación del papel de Lady Macduff. Véase: S. Orgel (1999) *Shakespeare Survey* 52. Cambridge. C.U.P. p.143-153. También en R. S. Miola (2004:355).

de poder le llevaran a persuadir a su esposo al asesinato de Duncan. Recrimina a su consorte por no haber sabido dominar la funesta inclinación de su compañera, las atrocidades que ha cometido desde entonces, la sangre derramada... le pide que no haga de sus súbditos víctimas de su culpa y que abdique.

“LADY MACBETH: You may in Peace resign the ill gain'd Crown.
Why should you labour still to be unjust?
There has been too much Blood already spilt.
Make not the Subjects Victims to your guilt.”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iv 46-49).

Sin embargo, la negativa de su esposo a tales demandas será lo que la conducirá posteriormente a su sacrificio.

3.3.1.2. Nuevas incorporaciones relacionadas con el personaje de Lady Macduff.

Frente a la obra jacobina, donde la consorte y madre de los hijos de Macduff tiene una comparecencia fugaz, en la obra que tratamos, este personaje ha sido extendido hasta tal punto y consolidado de tal manera que actúa como heroína antagonista de Lady Macbeth. De hecho, el número de intervenciones de Lady Macduff es escasamente menor que el de su compañera y la trascendencia de este personaje para modelar las ideas centrales de la obra es semejante al de Lady Macbeth.

En la obra shakesperiana presenciábamos una breve escena doméstica (Acto IV, escena ii) y episodio de ternura donde Lady Macduff mostraba un desasosiego profundo ante su hijo porque su marido había marchado a Inglaterra; escena que era interrumpida por los asesinos consignados por Macbeth para destruir esa santificada vida familiar. El personaje de Lady Macduff de Davenant es el resultado del desarrollo y afianzamiento de una serie de ideas ya implícitas en la conversación entre la dama con Ross y después con su hijo en esta breve escena del *Macbeth* jacobino.

Para tal propósito, podemos observar cómo, a partir del original, se han ampliado, reformado o intercalado una serie de escenas entre el primer y cuarto acto de la tragedia progenitora que han modificado el argumento del siguiente modo:

*Escena I-v. Previo a la lectura de la carta que Macbeth ha enviado a su esposa, en una conversación entre Lady Macduff (que está pasando unos días en *Everness*) y Lady Macbeth, se debate la naturaleza y efectos de las relaciones conyugales y el éxito marital. Frente al pragmatismo y materialismo de su confidente, Lady Macduff muestra sentimiento de unión espiritual a través del gran cariño y afecto que profesa a su esposo y cuánto lamenta que éste se encuentre todavía en un lejano campo de batalla. Al mismo tiempo, la dama manifiesta sus temores por lo que pudiese ocurrir en el futuro. Actúa, por consiguiente, como elemento que anticipa la tragedia ahora que la acción se encuentra en un momento de triunfo por la victoria de los escoceses y de prosperidad, sobretodo para Lady Macbeth, cuando un instante después lea la carta.

“LADY MACDUFF: Alas! How can I?
My Lord, when Honour call'd him to the War,
Took with him half of my divided soul,
Which lodging in his bosom, lik'd so well
The place, that 'tis not yet return'd....

LADY MACBETH: Those fears, methinks, should cease now he is safe.

LADY MACDUFF: Ah, Madam, dangers which have long prevailed
Upon the fancy; even when they are dead
Live in the memory a-while.”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v.4-8, 15-18).¹²⁶

*Escena II-v. En este episodio inédito, Lady Macduff, tras el regicidio y el revuelo que ello causa, espera junto a sus hijos oculta en un monte la llegada de Macduff. A pesar del ambiente de terror que les envuelve ella se muestra valerosa, leal y práctica.

*Escena III-ii. Se trata de otra escena introducida por Davenant donde asistimos a una conversación entre los Macduff. En ella Lady Macduff refleja sensatez y prudencia al advertir a su esposo que la decisión de enfrentarse contra Macbeth pudiera ser no sólo porque considere que el rey de Escocia sea un tirano sino porque él posiblemente también ambicione grandeza y poder.¹²⁷

¹²⁶B. A. Murray señala un tono de burla relacionado con el tema del amor platónico en referencia a estos mismos versos: “The notion of divided and exchanged souls Davenant more usually found funny; he had certainly mocked it in *The Platonick Lovers* of 1636 and was to burlesque the whole subject of platonic love in *The Tempest* in 1667.” B. A. Murray (2001:58).

¹²⁷Como se estudiará en apartados posteriores, parte de la ampliación de las intervenciones de Lady Macbeth y en especial el papel de Lady Macduff destacarán, y así lo confirman aquellos críticos que le han dedicado algunas de sus páginas, por sus actuaciones y opiniones moralistas sobre la actitud de sus respectivos esposos: “It has often been observed that since the Restoration theatre employed actresses, it made sense to increase the women’s parts;

“LADY MACDUFF: I am affraid you have some other end,
Than meerly *Scotland's* freedom to defend.
You'd raise your self, whilst you wou'd him dethrone;
And shake his Greatness, to confirm your own.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii. 17-21).

*Escena III-vi. Tras el asesinato de Banquo, Davenant vuelve a intercalar una escena donde presenciamos el proceder de los Macduff. En ella, Lady Macduff, de nuevo, muestra su juicio y precaución al advertir a su consorte de los peligros para ella y su familia si él huye, solo, a Inglaterra.

*Escena IV-ii. Finalmente, tras la inclusión de las escenas anteriores, el episodio que se corresponde con el de la obra jacobina donde Lady Macduff y su hijo son asesinados resulta ligeramente modificado. Davenant sigue los versos de Shakespeare en los que Lady Macduff lamenta ante Lenox (que en esta obra suple a Ross) la huida de su marido. A continuación observamos la llegada de Seyton (que suplanta al mensajero en la obra de partida) y cómo advierte, en vano, del peligro que la dama y sus retoños corren.

Tras ello, la escena queda interrumpida. Se suscita, en consecuencia, cierta incertidumbre sobre el destino de esta familia. Ya no resulta necesario mostrar la afabilidad que existe entre madre e hijo y el afecto de la dama por su esposo o el estrecho y consagrado lazo familiar que les une porque ya se ha puesto de manifiesto en las escenas introducidas con anterioridad. Y, por otra parte, tampoco pareció necesario a Davenant mostrar sobre el escenario a un auditorio tan distinguido la brutalidad que se comete con este asesinato. De esta manera, el espectador, tras unas escenas de suspense, conoce la espantosa fortuna de esta madre y sus descendientes cuando Lenox informa de ello a Macduff y Malcom en IV.v.50-60.

En definitiva, Davenant se beneficia de la incorporación de dichas escenas para modificar los papeles de Lady Macbeth y Lady Macduff en su renovada producción. Como consecuencia, descubrimos a dos damas cuya individualización difiere con la de los personajes jacobinos: mientras que Lady Macbeth se convierte en una soberana desalmada, si bien con ciertos escrúpulos que son los que la conducen a su arrepentimiento final y fatídica partida, Lady Macduff, por otra parte,

but this is hardly adequate to account for Davenant's additions; for one thing, the witches continued to be played by men. It is the moral dimension of the woman's role that Davenant rethinks.” Stephen Orgel (1999:155). Véase asimismo: Barbara A. Murray (2001:58-59).

con un peso escénico similar al de su compañera, surge como la cara opuesta de la reina. Un soporte indispensable para incidir en una dimensión de esencia moralizadora.

La oposición de ambos caracteres, cuyo desarrollo a lo largo de la obra estudiaremos a continuación, y su distinto desenlace final, junto a otros factores, favorecerán la presentación de temas frescos y modernos para el auditorio de esta rejuvenecida tragedia.

3.3.2 Insistencia en el tema de la ambición y sus consecuencias.

En el capítulo anterior comentábamos la gran variedad de significados y temas que se desprenden del *Macbeth* shakesperiano: los misterios del comportamiento humano, la debilidad de la humanidad frente a las garras del mal, el desorden emocional y la soledad del individuo como consecuencia de un comportamiento inmoral, los riesgos de la ambición, el equívoco, la ambigüedad y tergiversación de las palabras, etc.

Todos ellos yacen implícitos en la reescritura de Davenant puesto que ha seguido devotamente a su predecesor. Sin embargo, al añadir varios pasajes a la obra jacobina e insistir en algunas de las reflexiones que se planteaban en el original, el resultado ha sido una obra con una temática resurgida: las consecuencias negativas de un comportamiento inmoral y deshonesto. La ambición y los efectos destructivos que engendra en el individuo, por una parte, y las consecuencias nefastas que provoca en la sociedad, por la otra, entre ellas, una guerra civil;

Posiblemente, la inclinación por exponer durante el período de la Restauración ideas hasta cierto punto moralizadoras e instructivas evidencien las circunstancias que rodeaban a un patio de butacas que había conocido una guerra civil reciente; al mismo tiempo, resultaría una temática aduladora al recién retornado del exilio rey Carlos II a principios de la década de 1660.¹²⁸ Por consiguiente el

¹²⁸Recordemos que este rey en 1660 había tornado victorioso del exilio y ocupado su puesto en un trono sin monarca legítimo desde la ejecución de su padre en 1649. J. I Marsden refuerza este argumento del siguiente modo: “Stirring up emotion through powerful visual representation, theater is by its very nature a political act, and adapters were quick to exploit the political potential of Shakespeare’s drama. The Restoration provided a new political climate, and the treatment of Shakespeare’s plays was highly politicized as playwrights found new

objetivo era presentar un modelo de ambición e inmoralidad mostrando sus nocivas secuelas en los personajes más que revelar el estado interior de la actitud de un hombre potencialmente bueno a medida que se va corrompiendo.

El tema de la ambición, a su vez, viene vinculado a una serie de subtemas que este autor potencia conjuntamente: las repercusiones de un comportamiento apasionado, la ternura hacia la pareja (que, en ocasiones, satiriza) opuesto a la simpatía hacia el poder, el deber para con la patria enfrentado con las obligaciones hacia la familia, etc. Todos ellos temas que aparecen en el teatro barroco francés de Pierre Corneille y Jean Racine.¹²⁹

Las modificaciones en el argumento y texto de la obra shakesperiana que han llevado a esta nueva visión son los siguientes:

3.3.2.1. La ambición como temática organizadora de la obra.

Como se ha comentado, Davenant introduce principalmente tres nuevas escenas de diálogo centradas en el matrimonio Macduff que se intercalan entre el primer y cuarto acto: (II.v.), (III.ii) y (III.vi); un episodio inédito donde participan los Macbeth: (IV.iv) e interpola un pasaje entre lady Macbeth y Lady Macduff en (I.v.). Todo este texto insertado recalca la idea de la avaricia por la supremacía como una tentación desfavorable, en especial, a través del papel moralizador de Lady Macduff, las comparaciones y contrastes de comportamiento entre las dos parejas protagonistas y la discusión entre Macbeth y su esposa sobre la responsabilidad de su comportamiento respecto a Duncan.

dangers and new opportunities in the Shakespearean plot. Tensions peaked between the years 1678 and 1682 when England was in a state of turmoil; not only was the memory of civil war still fresh, but these years also saw the furor over the supposed Popish Plot, spurred by Titus Oates's lurid testimony of Catholic conspiracy, and the increasing struggles of Charles II with the Parliament over the Exclusion Act." Jean I. Marsden (1995) *The Reimagined Text: Shakespeare, Adaptation and Eighteenth Century Literary Theory*. USA. Kentucky University Press. p.40.

Del mismo modo, tal como se ha expuesto en el capítulo anterior, la versión shakesperiana de *Macbeth* guarda similarmente lazos estrechos con circunstancias políticas de su entorno y época afectando en este caso a otro monarca: Jacobo I de Inglaterra. Reescritores de esta tragedia, entre ellos Charles Marowitz, Tom Stoppard, como observaremos en capítulos posteriores, han tenido en cuenta y explotado este potencial de ideas políticas que la obra ofrece. Para más información sobre la dimensión política de la obra véase: A. Sinfield (1986) "Macbeth: History, Ideology and Intellectuals" publicado en A. Sinfield (Ed) (1992: 121:135); M. Hawkins: "History, Politics and Macbeth" en J. Russell Brown (1982) *Focus on Macbeth*. London. Macmillan.

¹²⁹Véase: S. N. Zwicker: (1998) *The Cambridge Companion to English Literature. 1650-1740*. U.K. C.U.P. p.102.

A través de parlamentos con el resto de personajes, la figura de Lady Macduff presenta la función permanente de trasladar rigurosamente aquellas ideas aleccionadoras que Davenant acentuó del original y divulgaba entre su público. Por medio de ella conocemos las amenazas congénitas a un comportamiento ambicioso desde diferentes perspectivas, ya sea hacia el propio sujeto, hacia el estado... Veamos algunos ejemplos:

Este virtuoso personaje resulta moralista y ejemplar desde el momento en el que se nos presenta conversando con Lady Macbeth sobre su futuro y el de sus cónyuges en la quinta escena del primer acto. Frente a la satisfacción del resto de personajes por la reciente victoria, sus palabras señalan las secuelas desventajosas de una guerra, incluso aquella en la que se ha derrotado al enemigo:

“LADY MACDUFF: Ah, Madam, dangers which have long prevail’d
Upon the fancy; even when they are dead
Live in the memory a-while.”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v. 16-18).

“LADY MACDUFF: The world mistakes the glories gain’d in war,
Thinking their Lustre true: alas, they are
But Comets, Vapours! by some men exhal’d
From others blood, and kindl’d in the Region
Of popular applause, in which they live
A-while; then vanish: and the very breath
Which first inflam’d them, blows them out agen”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v.22-28).

De igual modo, en la quinta escena del segundo acto, la prudente dama sugiere a su esposo hacer caso omiso de los mensajeros de la oscuridad, aquellos que han embaucado a Macbeth:

“Lady Macduff: Why are you alter’d, Sir? be not so thoughtful:
The Messengers of Darkness never spake
To men, but to deceive them”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.v. 84-86).

En la segunda escena del tercer acto, de nuevo, previene a su consorte de los peligros de la ambición sobre el propio individuo y le aconseja una cierta reflexión sobre las razones ocultas que él mismo pudiera albergar (como codiciar la corona) tras su ferviente deseo de enfrentarse a Macbeth.

“LADY MACDUFF: **Ambition** urg’d him (Macbeth) to that bloody deed:
May you be never by **Ambition** led:
Forbid it Heav’n, that in revenge you shou’d
Follow a Copy that is writ in bloud.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii. 4-7).

“LADY MACDUFF: If the Throne
Was by Macbeth ill gain’d, Heavens Justice may,
Without your Sword, sufficient vengeance pay.
Usurpers lives are but a short extent,
Nothing lives long in a strange Element.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii. 10-14).

“LADY MACDUFF. I am afraid you have some other end,
Than merely Scotland’s freedom to defend.
You’d raise your self, whilst you wou’d him dethrone;
And shake his Greatness, to confirm your own.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii. 17-20).

A continuación, ambos conversan sobre la naturaleza de la ambición y su vínculo con la responsabilidad pública:

“MACDUFF: Ambition do’s the height of power affect,
My aim is not to Govern, but Protect;
And he is not ambitious that declares,
He nothing seeks of Scepters but their cares.
LADY MACDUFF: Can you so patiently your self molest,
And lose your own, to give your Countrey rest!
In Plagues what sound Physician wou’d endure
To be infected for another’s Cure”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii. 39-46).

Y finalmente Davenant se sirve de esta dama para debatir el tema de la ambición y el deber para con la patria cuando éstos entran en conflicto con el amor y la responsabilidad personal para con la familia. En la sexta escena del tercer acto, Lady Macduff advierte a su pareja de la amenaza para el bienestar de su estirpe si éste marcha a salvar Escocia:

“LADY MACDUFF: Can you leave me, your Daughter and your Son,
To perish by that Tempest which you shun.
When Birds of stronger Wing are fled away,
The Ravenous Kite do’s on the weaker Prey.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.vi.7-10).

Y en la segunda escena del cuarto acto, Lady Macduff lamenta ante Lenox, ahora por medio de versos shakesperianos, que su marido se haya ausentado

desamparando a ella y sus retoños. Su ejemplar y digno fallecimiento en defensa de los suyos y su morada se contraponen al siniestro desenlace de los deshonestos Macbeth y Lady Macbeth.

“LADY MACDUFF: His flight was madness. When our Actions do not,
Our fears oft make us Traitors...
(...) He wants the natural touch: For the poor Wren
(The most diminutive of Birds) will with
The Ravenous Owl, fight stoutly for her young ones.”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.ii 7-8/12-14).

Otra práctica detectada en la obra Davenant que reitera la imagen nociva de ambicionar surge a partir de un conjunto de comparaciones y oposición de comportamiento entre los dos matrimonios de la historia: los Macbeth y los Macduff. Al confrontar los efectos que el apetito por el poder produce en cada uno de ellos observamos las siguientes derivaciones:

Desde el momento en el que Macbeth constata que las dos primeras predicciones de las hechiceras se han consumado, el general, pese a que conoce no encontrarse en la línea sucesoria directa, suspira por ver cumplido el tercero de sus presagios. La suya es una ambición personal que parte de unos deseos íntimos, subyacentes en lo más profundo de su ser y vivificados por unos augurios que, extrañamente, parecen verificarse. Una vez el fuego de su codicia está encendido le resulta dificultoso controlar la pasión que ésta le produce.

“MACBETH: Prince of Cumberland! That is a step
On which I must fall down, or else o’re-leap;
For in my way it lies. Stars! hide your fires,
Let no light see my black and deep desires.
The strange Idea of a bloody act
Does into doubt all my resolves distract.
My eye shall at my hand connive, the Sun
Himself sould wink when such a deed is done (...)”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.iv.51-59).

Al eliminar de esta renovada tragedia parte de los monólogos y diálogos donde el Macbeth jacobino luchaba contra esa energía interior que le conducía al regicidio, descubrimos a un protagonista peligrosamente inmoral y más ambicioso que su antecesor. Al comienzo de la obra, Macbeth aspira a la máxima supremacía por los beneficios que ello pueda acarrear a su persona y la de su esposa. Más

tarde, su anhelo es conservar la corona, y ello le conducirá a convertirse en asesino de sus propios súbditos, compañeros y amigos.

Macduff, sin embargo, si bien es un personaje que también ambiciona, su apetito yace oculto bajo un afán de justicia social. Esta figura, al igual que ocurría en la tragedia heroica inglesa de este período y con algunos héroes de las tragedias de Pierre Corneille y Jean Racine, se interesa por el bien de su país. Su disposición al Estado supera, incluso, sus atenciones personales hacia su familia y aspira a convertirse en el protector que salvaguarde Escocia de la opresión de Macbeth. Al igual que su adversario, Macduff ha considerado hacerse cargo de la corona. No obstante, la suya no es codicia privativa sino social y comunitaria ya que sus anhelos de bien para su nación superan su pretensión de soberanía.

“MACDUFF: What if I shou’d
Assume the Scepter for my Countrey’s good?
Is that an usurpation? can it be
Ambition to procure the liberty
Of this sad Realm; which does by Treason bleed?
That which provokes, will justifie the deed”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.24-29).

En cuanto a las damas, su posición en lo referente al tema de la ambición guarda cierto antagonismo. Mientras que Lady Macbeth, por una parte, apresura las pretensiones de su esposo agitada por sus propias ansias de poder y le estimula a apuñalar a Duncan, Lady Macduff, por el contrario, insinúa y predispone a su compañero ante las consecuencias que sus afanes ocultos podrían esconder.

LADY MACBETH: Was the hope drunk
Wherein you dress’s your self? has it slept since?
And wakes it now to look so pale and fearful
At what it wish’s so freely? Can you fear
To be the same in your own act and valour
As in desire you are? would you enjoy
What you repute the Ornament of Life,
And live a Coward in your own steem?
You dare not on the thing you wish:
But still wou’d be in tame expentace of it”
(*Macbeth* de W. Davenant I.vii. 24-32).

“LADY MACDUFF: Ambition urg’d him (Macbeth) to that bloody deed:
May you be never by Ambition led:
Forbid it Heav’n, that in revenge you shou’d
Follow a Copy that is writ in bloud.”
(*Macbeth* de W. Davenant III.ii. 4-7).

Los efectos que la ambición produce en los cuatro personajes son siempre perniciosos y destructivos. Una consecuencia común a todos, aunque experimentada de distinto modo, es la soledad. Lady Macbeth se considera sola y desconsolada cuando, tras arrepentirse de haber incitado a su marido a cometer el regicidio, no logra que éste comprenda sus nuevos sentimientos.

“LADY MACBETH: (...) Resign your Kingdom now,
And with your Crown put off your guilt.

MACBETH: Resign the Crown, and with it both our Lives.
I must have better Councillors.

LADY MACBETH. What, your Witches?
Curse on your Messengers of Hell. Their Breath
Infected first my Breast: See me no more.
As king your Crown sits heavy on your Head,
But heavier on my Heart: I have too much
Of Kings already. See the Ghost again.”
(*Macbeth* de W. Davenant. Iv.iv.57-66).

Macbeth queda solo tras la muerte de su esposa, después de que la mayoría de sus súbditos le hayan abandonado (inclusive Seyton, su fiel sirviente durante toda la trama) y, en el desenlace, tras conocer el gran embaucamiento de las brujas.

“MACBETH: Hang out our Banners proudly o’re the Wall,
The Cry is still, they Come: Our Castles Strength
Will Laugh a Siege to Scorn: Here let them lie
Till Famine eat them up: Had Seyton still
Been ours, and others who now Increase the Number
Of our Enemies, we might have met’em
Face to Face”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.v.1-7).

La soledad que sufre Lady Macduff y su familia surge cuando su consorte les abandona para enfrentarse a Macbeth:

“LADY MACDUFF: Oh my dear Lord, I find now thou art gone,
I am more Valiant when unsafe alone.
My heart feels man-hood, it does Death despise,
Yet I am still a Woman in my eyes.
And of my Tears thy absence is the cause,
So falls the Dew when the bright Sun withdraws.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.iv.30-35).

Por último, Macduff se siente solo cuando averigua que su esposa e hijos han sido acuchillados.

“LENOX: Your Wife, and both your Children.
MADUFF: And I am not with them dead? Both my Children
Did you say; my Wife too?”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.v.56-59).

“MACDUFF: (...) I cannot but remember such things were,
And were most precious to me: Did Heaven look on,
And would not take their part?”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.v. 68-70).

Junto a la soledad del individuo, otro efecto perjudicial de un comportamiento codicioso es el sufrimiento y un final infortunado: Lady Macbeth sufre porque pierde la razón y concluye su participación en la historia suicidándose; Macbeth se aflige cuando descubre que su esposa ha fallecido y es ajusticiado por Macduff tras el combate final; Lady Macduff se angustia cuando su marido la ha abandonado; el sagrado vínculo familiar de los Macduff resulta destruido por el ataque de los soldados de Macbeth y, en último lugar, Macduff se tortura y culpabiliza por haber desatendido a su familia.

“MACDUFF: (...)I cannot but remember such things were,
And were most precious to me: Did Heaven look on,
And would not take their part? sinful Macduff,
They were all struck for thee; for thee they fell:
Not for their own offences; But for thine.”
(*Macbeth* W. Davenant. IV.v.68-72).

Finalmente, el tema de la ambición se acentúa desde el argumento de esta reescritura en la cuarta escena del cuarto acto por medio de la discusión entre Macbeth y su esposa sobre la responsabilidad de su comportamiento. En ella Davenant contrasta, de nuevo, la responsabilidad privada frente al compromiso con el Estado. Esta vez, no obstante, a través de procedimientos distintos a los que se observaban en Macduff. Se enfrenta la fuerza del amor que el héroe siente por la dama con el egoísmo, su deseo de asegurar su corona y, con ello, la nación que éste ha creado. La situación en la que se encuentra Escocia requiere la presencia de Macbeth; él, sin embargo, tras conocer que su esposa se encuentra indispuesta, duda entre marchar a salvar su reinado o permanecer junto a ella.

“MACBETH: The Spur of my Ambition prompts me to go
and make my Kingdom safe, but Love which softens
Me to pity her in her distress,
Curbs my Resolves.”
(*Macbeth* W. Davenant. Iv.iv.9-12)

“MACBETH: Yet why should Love since confin’d, desire
To control Ambition, for whose spreading hopes
The world’s too narrow, It shall not; Great Fires
Put out the Less; Seyton go bid my Grooms
Make ready; Ile not delay my going.”
(*Macbeth* W. Davenant. IV.iv.14-18).

Después de una lucha interior y la diferencia de opiniones con su esposa acerca del asesinato de Duncan, por una parte, y la necesidad o no de arrepentimiento, por la otra, Macbeth se reafirma en su posición de monarca ilegítimo y concluye que si consigue lo que anhela solucionará el conflicto tanto de su matrimonio como de su patria:

“MACBETH: She does from Duncans death to sickness grieve,
And shall from Malcoms death her health receive.
(But her minds weakness cannot now Endure
To take the proper medicine for the Cure)
When by a Viper bitten, nothing’s good
To cure the venom but the Vipers blood.”
(IV.iv.72-77 *Macbeth* W. Davenant).¹³⁰

Esta decisión, no obstante, provocará más tarde su propia tragedia personal: el suicidio de su cónyuge y su muerte.

En conclusión, se evidencia cómo la ambición en sus diversas vertientes, con sus infortunadas consecuencias, se convierte en la temática organizadora de la reescritura de Davenant. Un conjunto de procedimientos que a su vez modifican el argumento del *Macbeth* jacobino así nos lo revelan: entre ellos, se ha subrayado la inclusión de escenas con los dos matrimonios de la historia, en este caso, formado por personajes cuya reacción ante tentaciones codiciosas se manifiesta de diversas maneras. La ampliación de los papeles de Lady Macbeth y Lady Macduff y, en especial, las ideas moralizadoras de esta última.

¹³⁰ Aunque no suele aparecer en el resto de texto introducido por Davenant, obsérvese la construcción de estos versos en pareados siguiendo el estilo de poetas contemporáneos.

La tendencia aleccionadora de este dramaturgo por medio de la obra jacobina, no obstante, se incrementa, como veremos a continuación, con otros elementos, en este caso filológicos, inmersos en el propio texto shakesperiano.

3.3.2.2. Insistencia en el tema de la ambición desde el texto dramático.

Aparte de la ya señalada ampliación o introducción de escenas, otro de los mecanismos que este autor de la Restauración incorpora a su obra para consolidar el tema de la ambición frente a la propuesta que hacía Shakespeare lo encontramos en algunas de las particularidades lingüísticas de la redelineada adaptación; así como en la obra jacobina esta idea se encuentra de manera subyacente en el discurso y comportamiento de los personajes, en el texto que introduce Davenant se reforzará este concepto hasta conseguir que emerja a la superficie de un modo explícito.

Entre las diferentes modificaciones de tipo textual que localizamos destaca el alistamiento de una serie de sustantivos esenciales para la temática que se desea transmitir, a los que se les dota de connotaciones positivas o negativas según la ideología del dramaturgo. Sustantivos como por ejemplo: Revenge, Vengeance, Invincible, Traitors, Tirant, Throne, Disease, Ambition, etc. Acentuaremos la reiteración incesante de la palabra “Ambition”. Los diálogos inéditos de composición propia de Davenant propagan su presencia inacabablemente. En el episodio que se incorpora a comienzo del tercer acto, con un total de sesenta y seis versos, la palabra “Ambition” se repite en cinco ocasiones; en la cuarta escena del cuarto acto, en setenta y seis versos, nos la cruzamos en otras tres. La escena añadida al principio del quinto acto en la que Donalbain y Fleance se reúnen con Lenox y forman una alianza contra Macbeh acaba con una poética descripción del término “ambición”, cargado de valores perjudiciales:

“Lenox: (...) **Ambition** is a tree whose Roots are small
Whose growth is high: whose shadow ever is
The blackness of the deed attending it,
Under which nothing prospers. All the fruit
It beares are doubts and troubles, with whose crowne
The over burden tree at last falls downe”
(*Macbeth* W. Davenant. V.ii.27-32).

Las amenazas de Macduff durante su combate con Macbeth concentran de nuevo la atención sobre la idea de la “ambición”:

“Macduff: Then yield thy self a Prisoner to be Led
About the World, and Gaz'd on as a Monster,
More Deform's then ever **Ambition** Fram'd
Or tyrannie could shape.”
(V.viii. 26-29 *Macbeth* W. Davenant).

Finalmente, la imagen que se ha desarrollado a lo largo de la trama de desaprobación de un comportamiento codicioso culmina y se resume a través de los versos de despedida de Macbeth, agregados para ser pronunciados directamente al auditorio instantes antes de su fallecimiento:

“Macbeth: Farewell vain World, and what's most vain in it, **Ambition**”
(*Macbeth* W. Davenant. V.viii.41).

En conclusión, se reincide desde distintas vertientes sobre el tema de la ambición y los efectos perniciosos que genera en el individuo y en la colectividad. Este tema emerge ya sea a través de diálogos añadidos a algunos personajes, ya a través de imágenes descriptivas e incluso por medio de la repetición incesante del propio término. Ello suscita cierta variación en el argumento y caracterización de los personajes respecto a su antecesora jacobina y actúa, de este modo, y como se observará en apartados posteriores, como temática organizativa de la estructura y argumento de la renovada tragedia.

De hecho, esta reincidencia temática sobre los peligros de un proceder ávido e insaciable en una obra donde aparece asimismo un rey joven como Malcolm que regresa en medio de un coro de elogios para ascender al trono de su padre asesinado ilícitamente, con seguridad, contentaría a Carlos II a principios de la década de 1660. Según M. Dobson (2000:49) el Macbeth de Davenant podría representar a un Olivier Cromwell condenado a un castigo ejemplar y Malcolm a un justo Carlos II que felizmente ha recuperado su trono después de las aberraciones del régimen puritano de Macbeth.

Ésta, junto a otras razones de tipo social y político, entre ellas, aquellas relacionadas con cuestiones de decoro, decencia y respetabilidad, como se

observará en el apartado siguiente, han redefinido con personalidad propia la producción de Davenant reconciliándola con el momento y la época en que se creó.

3.3.3 Importancia del decoro y supresión de muestras de violencia en el escenario.

“We do hereby by our authority royal strictly enjoin the said Thomas Killigrew and Sir William Davenant that they do not at any time hereafter cause to be acted or represented any play, interlude, or opera, any matter of profanation, scurrility, or obscenity; and we do further hereby authorise and command the said Thomas Killigrew and Sir William Davenant to peruse all plays that have been formerly written, and to expunge all profanities and scurrility from the same before they be represented or acted” (Citado en D. Thomas (Ed) 1989: 11).

Tal y como se observa en la cita anterior, el documento que concedía la licencia a representar obras teatrales a Sir Thomas Killigrew y Sir William Davenant los responsabilizaba, a su vez, de supervisar que no se escenificara en ninguna obra, interludio u ópera algún tipo de profanación u obscenidad y de que se examinase y suprimiese de todas las obras escritas con anterioridad contenidos semejantes antes de ser representadas.

Un auditorio aristócrata, cortés, moderno y distinguido requería un texto dramático acorde con su modo de proceder y actuar. De tal manera, se sacrificaba el original shakesperiano y se adaptaba al decoro, la compostura y las convenciones sociales, políticas y religiosas que requería la época.

A esto se añade que al espectador parecía no importarle la alteración del texto clásico. De hecho, parte del público ignoraba las modificaciones que había sufrido la obra que tratamos. Según C. Spencer (1965:15) cuando se informó que David Garrick en 1744 había restituido gran parte del texto original de Shakespeare en su versión de *Macbeth*, Quin, que llevaba años representando el *Macbeth* de Davenant, preguntó: “What does he mean? Don't I play *Macbeth* as written by Shakespeare?”

Advirtiese o no el auditorio que la obra había sido alterada, se conoce, al menos, dos textos para representaciones de *Macbeth* anteriores a la obra de Davenant que anticipaban algunas de las modificaciones causadas por razones de decoro, cuestiones políticas, sociales o religiosas: una copia para el apuntador de la

edición en folio de *Macbeth* de 1623 datada entre 1625-35 y denominada “Padua” y la edición en cuarto de la obra de *Macbeth* de 1673.¹³¹

Estas reproducciones del original de 1623 excluyen o modifican algunos pasajes como la escena del portero, la entrevista de Macbeth con los asesinos en el tercer acto, el monólogo del héroe sobre dramatismo real (“To be thus is nothing...”), el monólogo de Macbeth en la tercera escena del quinto acto (“the sere, the yellow leaf”... “I have lived long enough”), etc. porque profanaban las normas sociales y se juzgaban blasfemos o simplemente impropios.

Del mismo modo, algunos de los fragmentos que Davenant modifica por razones socio-políticas y/o religiosas respecto a la edición de 1623 son, como veremos a continuación, la intervención del portero, uno de los últimos monólogos de Macbeth y una serie de pasajes donde los combates y violencia que asoman en la tragedia originaria fueron considerados improcedentes para ser exhibidos en escena.

3.3.3.1. Reescritura de la escena del portero.

Según Braunmuller (2001:61) la causa probable de la exclusión de esta escena en representaciones de mediados del siglo XVII sea que se valoraba como comedia inmoral y por lo tanto inadecuada para la exposición pública. Frases como:

“PORTER: (...) If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key...Knock. knock, knock! Who’s there, i’the name of Beelzebub? Here’s a farmer that hanged himself on the expectation of plenty (...)” (*Macbeth*. W. Shakespeare. II.iii).

Se señalaban como irreligiosas y sacrílegas. Así como el siguiente fragmento:

“MACDUFF: What three things does drink especially provoke?”

PORTER: Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provokes and unprovokes: It provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him, it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him;

¹³¹Véase: A. R. Braunmuller (2001:61).

makes him stand to, and not stand to; in conclusion, equivocates him in a sleep and, giving him the lie, leaves him.” (*Macbeth* de W. Shakespeare. II.iii).

Hace cierta referencia a funciones sexuales, al vicio de la bebida y cierto libertinaje indecente en la época que nos ocupa. En consecuencia, Davenant eliminó no sólo este pasaje sino también el personaje del “Portero” y lo sustituyó por un laborioso sirviente quien, cuando Lenox le recrimina haber tardado en abrir la puerta, se justifica del siguiente modo:

“SERV: Labour by day causes rest by night” (*Macbeth* W. Davenant. II.iii.3)

Además, el dramaturgo restaurador incluye unos versos para reforzar el ambiente lóbrego que envuelve esta y siguientes escenas:

“LENOX: See the Noble Macduff.
Good morrow, my Lord, have you observ'd
How great a mist does now possess the air;
It makes me doubt whether't be day or night.
MACDUFF: Rising this morning early, I went to look out of my
Window, and I cou'd scarce see farther than my breath:
The darkness of the night brought but few objects
To our eyes, but too many to our ears.
Strange claps and creekings of the doors were heard;
The Screech-Owl with his screams, seem'd to foretell
Some deed more black tha night.”
(*Macbeth* W. Davenant. II.iii.4-10).¹³²

3.3.3.2. Re-escritura del monólogo de la tercera escena del quinto acto.

Como se ha comentado en el capítulo anterior, uno de los monólogos que el Macbeth jacobino, abatido, recita al final de la obra, cuando conoce que las tropas inglesas se acercan a Dunsinane, con el que conmueve y atrae la devoción del público es el siguiente:

¹³²A pesar del restablecimiento textual de gran parte del original shakesperiano para la versión de D. Garrick, este aclamado actor-director del siglo XVIII eliminó similarmente de su versión esta escena por razones de decoro. Para más información véase: J. R. George Winchester Stone (1941) “Garrick’s Handling of *Macbeth*” en J. Wain (Ed) (1978:45).

“Macbeth: Take thy face hence. (Exit servant). Seyton -I am sick at heart,
When I behold- Setyon, I say!- This push
Will cheer me ever, or disseat me now.
I have lived long enogh: my way of life
Is fall'n into the sere, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but, in their stead,
Curses, not loud but deep, mouth-honour, breath,
Which the poor heart would fain deny, and dare not.
Seyton!” (*Macbeth* de W. Shakespeare. V.iii.18-29).

Las razones para la modificación del mismo en la obra de la Restauración pueden ser dos: por una parte, podría considerarse un contenido anti-religioso el hecho de que Macbeth juzgue que ya ha vivido suficiente y desee la muerte (versos 22-23). Por la otra, el héroe de Davenant es ambicioso en esencia y por ello el autor descarta lamentos y sentimientos humanos para su caracterización en este momento de la historia (versos 24-25).

En su lugar, encontramos un monólogo de mayor brevedad donde, si bien se conservan algunas imágenes del original, en esta ocasión, Macbeth manifiesta únicamente sus dudas hacia las predicciones de las brujas y su sobrecogimiento al escuchar los tambores de las tropas enemigas:

“Macbeth: Take thy Face hence.
He has Infected me with Fear:
I am sure to die by none of Woman born.
And yet the English Drums beat an Alarm,
As fatal to my Life as are the Crokes
Of Ravens, when they Flutter about the Windows
Of departing men. My hopes are great, and yet
Me-thinks I fear; My Subjects cry out Curses
On my Name, which like a North-wind seems
To blast my Hopes.”
(*Macbeth* W. Davenant. V.iii.18-27).

3.3.3.3. Modificación de escenas donde se exhibe violencia en el escenario.

Frente a aquel auditorio de finales del siglo XVI que se complacía con las agresiones que observaba en obras como *Titus Andronicus*, para el distinguido espectador y autor dramático de la Restauración una tragedia clásica no justificaba la aparición en el escenario de asesinatos, suicidios, regicidios, etc. en exceso. Se trataba de atrocidades que no resultaban aleccionadoras. Por consiguiente, Davenant, en la mayoría de las ocasiones, se limitaba a mencionar o sobrentender que uno de estos horribles actos había ocurrido.

El procedimiento que este dramaturgo utiliza para evitar la representación de violencia en el escenario es múltiple y depende de las circunstancias en las que la escena se desenvuelve. A parte del asesinato de Duncan y el supuesto suicidio de Lady Macbeth, que ya no se muestran a los ojos del público en el original shakesperiano, los atentados contra la vida de Banquo y Lady Macduff se presentan de manera diferente.

El homicidio de Banquo se comete justo cuando este personaje se ausenta del escenario junto con su hijo Fleance (probablemente en el proscenio): el espectador observa cómo los asesinos corren hacia el interior siguiendo a sus víctimas y, después de escuchar el ruido que genera el choque de las espadas, se compadece a Fleance cuando, lamentándose de que su padre ha sido acuchillado, entra de nuevo y cruza el escenario mientras huye perseguido por uno de los asesinos.

"FLEANCE: We must make hast.

BANQUO: Our hast concerns us more than being wet.

The King expects me at his feast tonight,
To which he did invite me with a kindness,
Greater then he was wont to express, (*Exeunt*)

Re-enter Murtherers with drawn Swords.

1. MURDERER: Banquo, thou little think'st what bloody feast
is now preparing for thee.

2. MURDERER: Nor to what shades the darkness of this night,
Shall lead thy wandring spirit. (*Exeunt after Banquo.*)

Clashing of Swords is heard from within.

Re-enter Fleance pursu'd by one of the Murtherers.

FLEANCE: Murther, help, help, my Father's kill'd. (*Exeunt running*)
(*Macbeth W. Davenant. III.iv.10-19*).

El ataque contra Lady Macduff y su familia resulta más distante al auditorio. Tras haber incluido en el texto una serie de insinuaciones de que este suceso va a ocurrir, justo en el momento en el que el público prevé que se pueda perpetrar el atentado, se interrumpe la escena y es dejada en suspense.¹³³

Desde la quinta escena del segundo acto intuimos que Macbeth asaltarán la paz de Lady Macduff por la particular predicción de las brujas, añadida por Davenant, que Macduff evidencia en solitario:

“1. WITCH: Saving thy blood will cause it to be shed.
2. WITCH: He'll bleed by thee, by whom thou first hast bled.
3. WITCH: Thy wife shall shunning danger, dangers find,
And fatal be, to whom she most is kind.”
(*Macbeth* W. Davenant. II.v.80-84).

Del mismo modo, en la siguiente escena, el público conoce la rotunda amenaza que se cierne sobre Macduff y su estirpe por unos versos que Davenant incorpora en boca de Macbeth:

“MACBETH: Macduff departed (privately), perhaps
He is grown jealous (. I have sent for him
To come to supper); **he and Banquo must
(Meet) the same fate.**”
(*Macbeth* W. Davenant. III.i.37-37-41).

Amenaza que repite de nuevo de manera transparente al auditorio después del banquete real en la quinta escena del tercer acto:

MACBETH: Why did Macduff after a solemn Invitation,
Deny his presence at our Feast?
LADY MACBETH: Did you send to him Sir?
MACBETH I did; But I'll send again.
There's not one great Thane in all Scotland,
But in his house I keep a Servant,
He and Banquo must embrace the same fate.”
(*Macbeth* W. Davenant. III.v.115-121).

A continuación, Lady Macduff desaprueba la marcha de su marido y suspira por los peligros que ella y sus hijos puedan sufrir ante su ausencia:

¹³³Según Braummüller (2001:199), en los siglos XVIII y XIX se omitía igualmente la mayor parte de esta escena.

“LADY MACDUFF: Can you leave me, your Daughter and your Son,
To perish by that Tempest which you shun?
When Birds of stronger Wing are fled away,
The Ravenous Kite do's on the weaker Prey”
(*Macbeth* W. Davenant. III.vi.7-10).

Y, finalmente, después de una escena de lamentos por haber quedado abandonada en Fife, tras la recomendación de Seyton de que huya con sus hijos y la decisión de ésta de no abandonar el castillo en IV.ii, la escena queda suspendida; no obstante, por todas las insinuaciones que se han presenciado con anterioridad, el destino fatal de esta familia parece innegable. La incertidumbre del espectador se mantiene desde la segunda a la quinta escena del cuarto acto en la que Lenox comunica a Macduff y Malcolm que el castillo de Fife ha sido atacado y sus habitantes asesinados.

De este modo, frente a la cruda escena con la que el espectador se encontraba en la obra shakesperiana, en la de Davenant el auditorio no presencia acto de violencia alguno relacionado con esta agresión; así como en la tragedia jacobina se precisaba en este punto mostrar la autenticidad del carácter violento de Macbeth al ordenar asesinar a un niño inocente y a su afectuosa madre, en la obra de la Restauración el espectador ya conoce la capacidad para la crueldad del protagonista. De hecho, al contrario de lo que ocurría en su predecesora, es el aspecto de la personalidad de Macbeth en el que, como observaremos posteriormente, Davenant ha hecho más énfasis durante la mayor parte de la trama.

Los únicos fallecimientos que aparecen en escena en la obra de Davenant son aquellos que se ocasionan en los combates por la guerra que tiene lugar al final de la historia: la muerte de Lenox (que sustituye a “young Siward” en la obra shakesperiana) se muestra en la séptima escena del quinto acto posiblemente porque este noble sucumbe por una causa justa: la libertad del pueblo escocés. Del mismo modo que la venganza de Macduff hacia Macbeth está justificada porque este último ha sido injusto, ambicioso y sanguinario.

Sin embargo, resulta necesario señalar ciertas alteraciones que han tenido lugar en las acotaciones escénicas del desenlace de la tragedia en el texto de la Restauración con respecto al de la edición en folio de 1623. Siguiendo las palabras de M. Davies (1982:168), los contemporáneos de Shakespeare, parte de ellos duelistas, exigían acción y encarnizadas batallas. Estos combates a la conclusión de

la obra jacobina proporcionaban un clímax emocionante para el espectador, quien disfrutaba con batalladores que dejaban la escena en plena lucha, continuaban una batalla audible detrás del escenario y retornaban para sacudir los golpes definitivos:

“MACBETH: (...) Lay on, Macduff,
And dammed be him that first cries, ‘Hold enough!’
(*Exeunt, fighting. Alarums. Re-enter fighting, and Macbeth is slain. Exit Macduff.*
(*Macbeth* de W. Shakespeare. V.ix).¹³⁴

En la obra de Davenant, sin embargo, más que el deseo de mostrar una batalla feroz en el escenario, el objetivo parece ser exhibir ante el auditorio el castigo que sufren almas, como la de Macbeth, manipuladas por una avaricia insaciable. En sus acotaciones escénicas no se indica que los personajes sean asesinados (“slain”) sino, simplemente caen (“fall”) en una beligerancia que desaprovecha dinamismo respecto a su antecesora para recalcar las palabras de arrepentimiento del héroe trágico que preceden su fallecimiento.

(*They Fight, Macbeth falls. They shout within.*
MACDUFF: This for my Royal Master Duncan,
This for my dearest Friend my Wife,
This for those Pledges of our Loves, my Children.
Hark I hear a Noise, sure there are more (Shout within.)
Reserves to Conquer. I’le as a Trophy bear
Away his Sword, to witness my Revenge. (*Exit Macduff.*)
MACBETH: **Farewell vain World, and what’s most vain in it, Ambition.** (*dies*)
(*Macbeth* W. Davenant. V.viii.35-41).¹³⁵

¹³⁴Siguiendo de nuevo a Braunmuller (2001:236), muchos editores han dudado de estas acotaciones escénicas en el Folio sugiriendo que son confusas o que hacen referencia a dos escenificaciones diferentes (posiblemente para un teatro al aire libre y otro interior). De todos modos, estas acotaciones representan un duelo con dinamismo, donde se cambia de dirección moviéndose de un lado al otro del escenario.

¹³⁵La frase concluyente para Macbeth que Davenant propuso está relacionada similarmente, sugiriendo cierta significación moralista añadida, con aquel discurso incorporado por David Garrick en la adaptación que dirigió y protagonizó en 1740:

“Macbeth: ‘Tis done! the scene of life will quickly close.
Ambition’s vain, delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt and horror.
I cannot bear it! let me shake it off –
‘Two’ not be; my soul is clogg’d with blood –
I cannot rise! I dare not ask for mercy –
It is too late, hell drags me down. I sink
I sink –Oh! – my soul is lost forever! (Dies)”

Para más información véase: J. Wain (Ed) (1978:44-45) y R. S. Miola (Ed) (2004:355).

Asimismo, despunta el hecho de que en esta segunda obra el autor haya decidido reemplazar el trofeo que Macduff ofrece a Malcolm después de haber vencido en esta cruzada. Tal y como afirma C. Spencer (1965:407), hubiese sido imprudente exhibir la cabeza de un monarca en el escenario ante espectadores como Carlos II; en su lugar, Macduff ofrece a Malcolm su espada:

“MACDUFF: (...) yet here I present you with
The Tyrants Sword, to shew that Heaven appointed
Me to take Revenge for you, and all
That Suffered by his Power.”
(*Macbeth*. W. Davenant. V.ix.11-14).

En conclusión, la conciliación de la obra shakesperiana con peculiaridades privativas de un auditorio aristócrata, refinado y distinguido de finales del siglo XVII ha ocasionado alteración e incorporación de algunos detalles en la nueva reescritura. Éstos le confieren, en general, una caracterización inédita. Se evitan aquellas imágenes que pudiesen juzgarse, por aquellos espectadores y según las normas del período, profanas, violentas o impúdicas. Se ilustra, por el contrario, el comportamiento que se consideraría deseable y se castiga visiblemente a aquellos que quebrantan las normas.

Al enfatizar en la nueva adaptación estos aspectos de la obra jacobina en detrimento de otros, como por ejemplo, la acción cruenta en escena, observamos desde perspectivas distantes trazas sumergidas en el original shakesperiano que, al salir a flote, enriquecen, a su vez, la percepción universal de esta obra.

A continuación observaremos la incorporación de otra serie de detalles tales como música, baile y entretenimiento. Particulares que, si bien ya implícitos en la tragedia de partida, aplicados en el mayor rendimiento que la época permitía, dotaban la renovada versión de sugerente atractivo.

3.3.4. Introducción de nuevos efectos dramáticos: las escenas de las brujas.

Una de las características por las que esta obra se distingue frente a representaciones de *Macbeth* en el Globe y que contribuyó a que el espectador la saborease de un modo distinto a como ocurrió a principios del siglo XVII es la

introducción de efectos dramáticos y escénicos contemporáneos que la realzan proporcionando elegancia y un toque de pomposidad.¹³⁶

Encontramos por ejemplo, música, baile y canto, técnicas modernas como empleo de maquinaria teatral para escenificaciones más espectaculares, ocupación del proscenio (un nuevo espacio escénico para la representación), etc. Algunas de estas prácticas serán probablemente inspiradas en la sofisticación del teatro y la ópera barroca francesa,¹³⁷ y otras motivadas por una tradición de representaciones escénicas del *Macbeth* de Shakespeare previas a la clausura de los teatros en 1642.

Tras haber experimentado con el género de la ópera en obras como *The Siege of Rhodes* (1656) y sabedor del éxito que la música y el espectáculo proporcionaba a las obras teatrales del momento, Davenant aprovechó el potencial melódico de fragmentos del texto shakesperiano para introducir música y danza a la acción de obras como *Macbeth*, *The Tempest*, *Circe*, etc.¹³⁸

Por lo que a *Macbeth* se refiere, la incorporación de elementos melódicos destaca en las escenas donde aparecen las enigmáticas hechiceras. De hecho, la magnificencia de tales pasajes llegó a ser tan sobresaliente en su época que uno de los elementos más recalcados por la crítica es el tratamiento operístico a través del que el espectador se acercaba a estos extraños seres en la obra de Davenant.¹³⁹

Para ello, y como se ilustrará en el siguiente subapartado, este dramaturgo de la Restauración, por una parte, incorporó maquinaria moderna que reproducía la imagen del vuelo de estos personajes y por la otra incluyó una serie de cánticos con los que las misteriosas pronosticadoras atraían los sentidos del espectador.

¹³⁶Barbara A. Murray (2001:51-52) describe los mecanismos, decoración y utensilios utilizados para una producción en Dorset Garden en febrero de 1673. Entre ellos destaca cables para las brujas, trampillas para la aparición de fantasmas, etc.

¹³⁷Davenant conoció la cultura barroca francesa en varios períodos entre 1642 y 1651 en los que por cuestiones políticas residió en Francia. Para más información véase: *Encyclopedia Britannica, Eleventh Edition, Volume VII*. C.U.P. 1910. p.851-2

¹³⁸“The emergence of semi-opera as a form in the 1660s owes much to Davenant’s particular sense of how the scenic and musical resources of the indoor playhouses might be called into play by Shakespeare’s scenes of magic and the supernatural in *Macbeth* (1663) and *The Tempest*, or *The Enchanted Island* (1667)” M. Dobson, publicado en D. Payne Fisk (Ed) (2000:49-50).

¹³⁹Véase: C. Spencer (Ed) (1965:14-16); C. Boyce (Ed) (1996:393); M. Dobson en D. Payne Fisk (Ed) (2000-50); R. W. Schoch (2002:24-25), etc.

3.3.4.1. Incorporación de maquinaria teatral moderna.

Una de las peculiaridades subrayada por la crítica del *Macbeth* de Davenant es el hecho de que las hechiceras de la Restauración volasen. Según las acotaciones escénicas de esta misma obra editada por C. Spencer (1965)¹⁴⁰, las brujas entran volando y salen volando al comienzo de la obra así como en la tercera escena del primer acto. Aunque no se incluyen más acotaciones de este tipo para el resto de escenas donde aparecen estos personajes, sabemos que volaban en otras ocasiones porque John Downes así hizo mención de ello en su obra *Roscius Anglicanus*¹⁴¹ y por la acotación que aparece en III.viii -21 donde se menciona la aparición de una máquina:

*“Music and Song.
Heccate, Heccate, Heccate! Oh come away:
Hark, I am call’d, my little Spirit see,
Sits in a foggy Cloud, and stays for me. (Machine descends)”
(Macbeth de W. Davenant. III.viii.19-21).*

Sin embargo, la tradición de brujas que volasen parece haber tenido precedentes en la historia teatral del *Macbeth* de Shakespeare anterior al período de la Restauración.

Pese a que no se propone en ninguna acotación escénica de la primera edición del *Macbeth* Shakesperiano en 1623, según A.R. Braunmuller (2001: 256-7), hubiese sido posible la utilización de una máquina que permitiese volar a las hermanas hechiceras y su espíritu Hecate en el teatro “Blackfriars”, donde la compañía de Shakespeare producía sus obras durante los meses de invierno a partir de 1609.

De hecho, se piensa que la indicación que hace Hecate en la obra jacobina sobre un pequeño espíritu que le espera sentado en una nube de niebla pudiera ser una referencia a una máquina que elevaba al actor desde el escenario:

*(Song within, ‘Come away, come away,’ etc.
HECATE: (...) Hark, I am called: my little Spirit, see,*

¹⁴⁰Este editor ha seguido la primera edición de esta obra publicada en 1674 por P. Chetwin (Q1) y el manuscrito “Yale” de 1663 (Y) considerado el texto original.

¹⁴¹Citado en C. Spencer (Ed) (1965:15).

Sits **in a foggy Cloud**, and stays for me. (*exit*)
FIRST WITCH: Come, let's make haste; she'll soon be back
again. (*Exeunt*)”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. III.v.34-36).

Si en efecto se utilizó tal maquinaria en el teatro “Blackfriars”, Braunmuller plantea que la propuesta que se hace de entonar canciones y bailes en las dos últimas escenas donde intervienen las brujas en la edición de *Macbeth* en Folio de 1623 podría deberse a la lenta y ruidosa maquinaria que les permitía elevarse o salir volando a Hecate al final del tercer acto (probablemente un torno movido de manera manual); de hecho, si se deseaba una ilusión realista de sus vuelos se necesitaría una amplia cobertura de sonido y acción.¹⁴² De lo que se desprende que la introducción de una máquina que elevase a las brujas en el escenario, al menos en las escenas de las últimas apariciones de las brujas, podría haber sido una práctica teatral familiar anterior a la obra de Davenant. No obstante, este prestigioso empresario y director teatral explotó al máximo la suntuosidad de esta práctica extendiéndola a todas las escenas donde aparecen estos personajes y ocasionando, por lo tanto, un espectáculo mayor.

“All. Paddock calls!
To us fair weather's foul and foul is fair!
Come hover through the foggy, filthy Air (...)(*Exeunt Flying*)”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.i. 10-12).
“*Thunder and Lightning.*
Enter three Witches **flying**.
1. Witch. Where hast thou been, Sister?
2. Killing Swine
3. Sister; where thou?
1. A Sailor's wife had Chestnuts in her lap, (...)”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.iii.1-4).

3.3.4.2. Incorporación de música y danza en las escenas de las brujas.

En cuanto al despliegue operístico de estas escenas se refiere, Davenant descubrió tres oportunidades para un retrato musical espectacular, todas ellas conectadas con el papel de las brujas: en el segundo acto, introduce una nueva

¹⁴² Sin embargo esta posible teoría no explica por qué el texto shakesperiano no disimula el ruido de las brujas entrando y saliendo volando en las dos escenas del primer acto.

escena donde estas hechiceras festejan con danza y música el fallecimiento de Duncan a la vez que pronostican el futuro adverso que aguarda a Lady Macduff. De manera análoga, estos seres vuelan, danzan y cantan en el encuentro que mantienen con Hecate en III-viii para vaticinar, a continuación, del mismo modo entre cánticos y coreografía, el destino final del héroe cuando éste las visite en IV-i.

Si seguimos la edición del *Macbeth* shakesperiano de 1623, podemos observar que se sugería la interpretación de canciones y bailes en las dos últimas intervenciones de las brujas (aunque en este caso aparezca únicamente la mención de los títulos de las mismas):

(Song within, 'Come away, come away,' etc.
(Macbeth de W.Shakespeare. III.v.)

"Music, and a song. Black spirits, etc"
(Macbeth de W. Shakespeare. IV.i.43/44)

Títulos que coinciden con pasajes musicales de la obra *Witch* de Thomas Middleton.¹⁴³ El primero de los que se indican arriba parece ser una versión de la canción de Middleton: "Come away: come away: / Heccat; Heccat, come away" (*Witch* versos 1331-2)" donde Hecate y sus espíritus muestran lo grato y entretenido que les resulta elevarse y deslizarse por el aire antes de salir de escena revoloteando.

Siguiendo esta propuesta del primer Folio, tanto la edición en cuarto que se hizo de la obra shakesperiana: *Macbeth: a Tragedy* en 1673 como la edición de la reescritura de Davenant de 1674 contienen una versión ya no sólo de su denominación sino de la canción íntegra que aparece con este título en la obra *Witch*. Destaca la acción que parece acompañarla, particularmente, en lo que hace referencia a la marcha de Hecate volando:

"Heccat: Heccat, Come away
Hec. I come, I come, I come, I come,
With all the speed I may
With all the speed I may.

¹⁴³Diferentes críticos mantienen que su procedencia es de esta misma obra: "When Davenant revised *Macbeth* for the new stage, he inserted the whole of the singing and dancing scenes from Middleton -This is, as I have indicated, at least arguably how the play had been performed on the public stage for two decades or more before the closing of the theatres in 1642, and it would thus have been this version of the play that Davenant saw throughout his youth. (...) Indeed, since *The Witch* remained unpublished until 1778, it is likely that Davenant took his text not from Middleton at all, but directly from the King's Men's performing text of *Macbeth*." Stephen Orgel (1999:149). Véase también: A. R. Braummuller (Ed) (2001:255) y J. Wain (Ed) (1978:13).

Whe'r Stadlin?
Heere...
He. going up. Now I goe, now I flie.
Malkin my sweete Spirit, and I.
Oh waht a daintie pleasure 'tis
to ride in the Aire
When the Moone shines faire
and sing and daunce, and toy, and kiss..."
(*Witch* versos 1324-37, 1358-62).

"Sing within. 1. Come away Heccat, Heccat, Oh come away;
2. I come, I come, with all the speed I may,
I come, I come, with all the speed I may.
1. Where's Stadling?
3. Here.
1. Where's Puckle?
4. Here, and Hopper too, and Helway too;...
2. Now I am furnish'd for the flight,
Now I go, now I flie.
Malkin my sweet spirit and I.
3. Oh what a dainty Pleasure's this
To sail i'th' Air,
While the Moon shines fair,
To sing , to tay and kiss,"
(*Macbeth* edición de 1673, versos 1466-1472, 1485-1491).¹⁴⁴

"Sing within. Come away Heccate, Heccate, Heccate! Oh come away:
Hec. I come, I come, with all the speed I may,
With all the speed I may.
Where's Stadling?
2. Here.
Hec. Where's Puckle?
3. Here, and Hopper too, and Helway too(...)
2. Now I'm furnished for the flight
Now I go, and now I flie,
Malking my sweet Spirit and I.
3. O what a dainty pleasure's this
To sail i'th'Air while the Moon shines fair;
To Sing, to Toy, to Dance and Kiss,"
(*Macbeth* William Davenant. III.viii).

Similarmente, Davenant extiende la escena IV.i donde las hechiceras (que por acotaciones escénicas son más de tres¹⁴⁵) preparan su pócima mágica alrededor de la caldera. Y lo hace con una canción cuyo título "Black spirits, etc.", como se ha

¹⁴⁴Para más información véase: A. R. Braunmuller (Ed) (2001- 268).

¹⁴⁵En la versión en Folio de 1623 ya aparece la acotación escénica "*Enter Hecate and the other three witches*" después del verso 38 de esta escena. El hecho de que las brujas fuesen más de tres era indispensable para una representación más espectacular y jocosa de esta escena. Esta acotación también aparece en el Cuarto de 1673 y la obra de Davenant. En las representaciones del siglo XX la multitud de brujas en esta escena no resulta tan habitual. Véase: D. Bartholomeus (1969:95).

mencionado, ya se apunta en el primer Folio (al igual que en el cuarto de 1673) y cuyo origen, de nuevo, parece ser dos pasajes musicales de la obra de Middleton *Witch*:

“Titty, and Tiffin, Suckin
and Pidgen, Liard, and Robin
White Spirits, black Spirits: gray Spiritts: redd Speritts:
Deuil-toad: Deuil-Ram: Deuill-Cat: and Deuill Dam”
(*Witch*. versos 183-6)

“Black Spiritts, and white: Red Spiritts, and Gray,
Mingle, Mingle, Mingle, you that mingle may.
Titty, Tiffin: keepe it stiss in
Fire-Drake, Puckey, Make it Luckey.
Liand, Robin, you must bob in
Round, a-round, about about
All ill come running-in, all Good keepe-out.
1. witch heeres the Blood of a Bat.
Hec. Put in that: oh put in that.
2. heer’s Libbards Bane
He. Put-in againe
1. the luice of Toad: the oile of Adder
2. those will make the yonker madder.
Hec. Put in: ther’s all, and rid the Stench.
Fire. nay heeres three ounces of the red-haired wench.
All round: aorund: around.”
(*Witch*. versos 1999-2014).

“Music and a song.
Hec. Black Spirits, and white,
Red Spirits and gray;
Mingle, mingle, mingle,
You that mingle may.
1. Witch. Tiffin, Tiffin, keep it stiff in.
2. Fire drake Puckey, make it luckey:
Hec. Lyer Robin, you must bob in.
Chor. A round, a round, about, about,
All ill come running in, all good keep out.
1. Here’s the blood of a Bat!
Hec. O put in that put in that.
2. Here’s Lizards brain.
Hec. Put in a grain.
1. Here’s Juice of toad, here’s oyl of Adder
that will make the Charm grow madder.
2. Put in all these, ‘twill raise the stanch.
Hec. Nay here’s three ownces of a red-hair’d Wench.
Chor. around, around, etc.”
(*Macbeth* Davenant. IV.i. 44-60).

Por consiguiente, observamos que previo a la obra de Davenant, la representación de las últimas intervenciones de las hermanas vaticinadoras del

futuro en *Macbeth* ya se combinaba con baladas, especialmente de Middleton, momentos de música y danza. De este modo, la tarea de este empresario y director teatral fue la de adaptar versiones anteriores de estas canciones a su producción incorporando sus conocimientos del teatro francés contemporáneo y suscitando, junto a sus músicos, una atmósfera conmovedora.¹⁴⁶

En cuanto a los cánticos que Davenant incluyó en la quinta escena al final del segundo acto, no parece advertirse la influencia directa de Middleton, como habíamos observado hasta ahora. No obstante, se aprecia una relación estrecha entre estas canciones y otras dos que ya aparecían en la edición en cuarto de *Macbeth* de 1673.

Las letras de estas dos canciones, a diferencia de lo que ocurría con las anteriores, guardan una dependencia más directa con el argumento de la obra. Al término del segundo acto, segunda escena, justo antes de que el regicidio se haya hecho público, después del verso: “Wake Duncan with thy knocking: I would thou could’st”, en la edición de *Macbeth* de 1673 las tres profetisas del futuro entonan una canción donde, como unos espíritus traviosos, se regocijan con la muerte del buen Duncan. Pronostican, al mismo tiempo, entre ambigüedades melódicas, que el presente monarca, para conservar su posición, cometerá nuevos asesinatos:

“Enter Witches, and Sing.
1. Speak, sister, is the Deed done?
2. Long ago, long ago.
Above twelve Glasses since are run.
1. Ill Deeds are seldome slow.
Nor single following Crimes of former wait
The worst of Creatures fastest propagate.
Many more murders must this one ensue,
As if in Death were propagation too.
He will, he shall, he must spill much more blood,
And become worse to make this Title good.
Now let’s Dance. Agreed, agreed, agreed.
Chorus. We should rejoyce when good Kings bleed.
When Cattle dye, about we go,
What then, when Monarchs perish, should we do?
We should...etc.” (*Edición 1673. versos 740-755*).¹⁴⁷

¹⁴⁶Entre los músicos que han compuesto música para la obra de Davenant a finales del siglo XVII destacan Robert Johnson, Matthew Locke, Henry Purcell, John Eccles y Richard Leveridge. Para más información véase: Robert E. Moore. “The Music to Macbeth” *Musical Quarterly XLVII* 1961. pp 22-40 y John H. Long (1971) *Shakespeare’s Use of Music: The Histories and Tragedies*. pp.193-5. Citado en A. R. Braunmuller (2001:268).

¹⁴⁷Véase Braunmuller, A. R. (Ed) (2001:269).

Y, de modo paralelo, al final de la tercera escena del segundo acto, en esta misma edición de 1673, después de que los moradores de Inverness han conocido que Duncan ha sido acuchillado, las brujas vuelven a entrar para cantar y bailar jactándose y festejando los momentos de confusión que viven el resto de personajes:

“Enter Witches, Dance and Sing.
Let’s have a Dance upon the Heath,
We gain more Life by Duncan’s Death.
Sometimes like brinded Cats we shew,
Having no music but our mew.
Sometimes we Dance in some Old Mill,
Upon the Hopper, Stones, and Wheel,
To some Old Saw, or bardish Rhime,
Where still the Mill-Clack does keep time.
Sometime about a hollow Tree
A Round, A Round, a Round Dance we:
Thither the chirping Critick comes,
And Beetles singing drowsie hunns.
Sometimes we Dance o’re Fens and Furrs,
To howls of Wolves, and barks of Currs.
And when with none of these we meet,
We Dance to the Ecchoes of our Feet”
(Edición de *Macbeth* de 1673. versos 922-937).

Es probable que producciones de esta edición de 1673 del *Macbeth* shakesperiano influyeran en la obra de Davenant. De acuerdo con Braunmuller (2001:61), la citada edición fue publicada después de haber sido puesta en escena en el teatro del Duque y podría encarnar una versión revisada que se representaba previo a la clausura oficial de los teatros en 1642 o tras reanudarse la representación profesional legal en 1660. De hecho, en la tragedia renovada de Davenant localizamos dos traslaciones muy similares a las canciones anteriores, si bien su emplazamiento dentro de la obra sea distinto.

Una vez perpetrado el regicidio y ante el desorden que ello causa en la fortaleza de los Macbeth, este dramaturgo de la Restauración inserta un episodio propio (segundo acto, escena quinta) donde Macduff se reencuentra con su esposa en un cerro asediados por un ambiente lóbrego de clamor y estremecimiento. Allí, las brujas, igual que había sucedido con Banquo y Macbeth, reaparecen ante los ojos de Macduff para presagiar el destino fatídico de su esposa e hijos.

Precediendo tales augurios, las hermanas hechiceras, inquietas y bulliciosas, llaman la atención de Macduff y el auditorio con las dos canciones mencionadas. La primera una versión muy aproximada a “Speak, sister, speak; is the deed done?:

“First song by witches.

1. witch. Speak, Sister, speak; is the deed done?

2. Long ago, long ago:

Above twelve glasses since have run.

3. Ill deeds are seldom slow nor single:

Following crimes on former wait.

The worst of creatures fastest propagate.

Many more murders must this one ensue,

As if in death were propagation too.

2. He will.

1. He shall

3. He must spill much more blood;

And become worse, to make his Title good.

1. Now let's dance.

2. Agreed

3. Agreed.

4. Agreed.

Chorus. We shou'd rejoyce when good Kings bleed.

When cattle die, about we go,

What then, when Monarchs perish, should we do?”

(*Macbeth* de W. Davenant. II.v. 29-42.).

Subrayaremos de la segunda canción que Davenant intercala en esta misma escena, frente a la que encontrábamos en el cuarto de 1673, el hecho de que se haya complementado con un último cuarteto:

“Second song.

Let's have a Dance upon the Heath;

We gain more Life by Duncan's Death.

Sometimes like brinded Cats we shew,

Having no musick but our mew.

Sometimes we Dance in some old mill,

Upon the hopper, stones, and wheel,

To some old saw, or Bardish Rhime,

Where still the Mill-Clack does keep time.

Sometimes about a hollow Tree,

A round, a round, a round dance we:

Thither the chirping Critick comes,

And Beetle, singing drowsie hums.

Sometimes we Dance o're Fens and Furrs,

To howls of Wolves, and barks of currs.

And when with none of these we meet,

We Dance to th' ecchoes of our feet.

At the night-Raven's dismal voice,

Whilst others temble, we rejoyce;

**And nimbly, nimbly dance we still
To th'ecchoes from a hollow Hill.”**
(*Macbeth* de Sir William Davenant. II.v.49-69).

A raíz de la anexión de todas estas canciones y prácticas operísticas se vitaliza la cara bulliciosa, traviesa e inquieta de estos extraños personajes a la vez que se enfatiza su conexión infernal. De tal manera que las brujas del *Macbeth* de Davenant, comparadas con aquellas que se mostraban en el Globe y con las que describía Holinshed, parecen tener una función distinta en la tragedia. Se pierde el carácter misterioso y oscuro de las palabras y apariciones de las hermanas hechiceras de la obra shakesperiana y dejan de personificar las presiones internas y externas que contribuyen al dilema psicológico que vive el héroe. Por el contrario, se convierten en espíritus traviesos, divertidos e impúdicos al mismo tiempo que se entretienen con pequeñas fechorías y pronostican el futuro de los personajes masculinos más importantes de la obra: Macbeth, Banquo y Macduff. Su advenimiento llena de color, melodía y festejo el escenario y nos hacen olvidar el propósito maléfico que se supone les mueve o los acaecimientos indignos que se desarrollan en el resto de la trama.¹⁴⁸

Stephen Orgel incluye en su artículo “Macbeth and the Antic Round” (1999:150) el testimonio que Samuel Pepys dejó en su diario sobre las admirables impresiones que le originó como espectador algunas de las adiciones descritas del *Macbeth* de Davenant:

“Pepys provides a good testimony to the success of these and Davenant’s other additions. Between 1664 and 1669 he went to the play nine times. The first time he found it only ‘a pretty good play, but admirably acted’ -the admirable Macbeth was Betterton at the outset of his career. What Pepys saw on this occasion was certainly the folio text, with its Middleton additions. Thereafter he saw the play as Davenant refurbished it, and his response changed dramatically. It was, at various times, ‘a most excellent play for variety’; ‘a most excellent play in all respects, but especially in divertisement, though it be a deep tragedy; which is a strange perfection in a tragedy, it being most proper here and suitable’; and finally, ‘one of the best plays for a stage, and a variety of dancing and music, that I ever saw’¹⁴⁹

¹⁴⁸ R. S. Miola (Ed) (2004:228) publica un artículo de William Hazlitt en el que se expone las diferencias entre las brujas de Davenant y las de la obra *Witch*, que el crítico Charles Lamb publicaba en 1808 en su obra ensayo: *Specimens of English Dramatic Poets*.

¹⁴⁹ Barbara A. Murray argumenta que las escenas de las brujas incrementaron en espectacularidad a lo largo de sus diferentes producciones, incluso una vez Davenant había fallecido, a raíz de las percepciones distintas que cada representación sugería a este espectador teatral de finales del siglo XVII. Véase: B.A. Murray (2001:51).

De todos modos, como se ha considerado en el anterior capítulo, las particularidades para una puesta en escena rítmica, cadenciosa y espectacular de las brujas subyacen ya implícitas en los estribillos, el compás y los recursos musicales inherentes al texto que Shakespeare escribió para ellas. Asimismo, las acotaciones escénicas, algunos versos y canciones que aparecen en las dos ediciones de 1623 y 1673 del *Macbeth* shakesperiano manifiesta el hecho de que hubiese representaciones musicales de estas escenas, e incluso el uso de maquinaria que permitiese la ilusión de vuelo, previas a la obra de Davenant.

El propio Davenant reconocía en un prólogo a una de sus producciones de *Macbeth* en 1664, mofándose de la Compañía del Rey, que la vivacidad y dinamismo que ya poseían las obras que correspondieron a su compañía cuando se repartió el repertorio de los clásicos anteriores al período de la Restauración había favorecido la consolidación y presencia de efectos especiales coetáneos:

“Without the good old plays we did advance,
And all the stage’s ornament enhance.
Too much of the old wit they have, T’is true;
But they must look for the little of the new.”¹⁵⁰

Este dramaturgo fomentó esta práctica musical hasta tal punto que su obra se distinguió y todavía destaca ante la crítica por las escenas operísticas de las brujas: “...new scenes, Machines, as flyings for the Witches; with all the singing and Dancing in it... being in the nature of an Opera”.¹⁵¹ Su representación continuó durante los dos siglos siguientes. Spranger Barry la utilizó en Covent Garden en la década de 1750-60, por ejemplo. En 1833 las brujas todavía se escenificaban como personajes más bien jocosos y representados por cómicos¹⁵² y William Charles Macready en 1851 mantuvo las escenas operísticas de las brujas de Davenant en su última representación de *Macbeth*.

¹⁵⁰Para más información véase: W. J. Lawrence (1912) *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*. U.K. Stradford Upon-Avon. Shakespeare Head Press. pp. 200-201.

¹⁵¹ Véase: A. R. Braunmuller (Ed) (2001: 67).

¹⁵²“Laughable witches - almost always men- persisted in the theatre partly because *Macbeth* provides few opportunities for a company’s comic specialists. (...) Many post-Restoration productions cut the Porter (probably for his obscenity), but (as compensation?) Davenant’s ludicrous witches continued well into the nineteenth century, though performances as early as that of Powell and Yates on 20 January 1768 and those of Macklin in the next decade presented the witches ‘seriously’” D. Bartholomeus (1969: 95).

En definitiva, la obra de Davenant se caracteriza por la incorporación de una serie de ingredientes a la tragedia shakesperiana que han ocasionado un acercamiento a esta historia distinto al de sus predecesores; ingredientes tales como la introducción de nuevos pasajes, la ampliación del papel y texto de los personajes femeninos, la supresión de muestras de violencia en el escenario, la insistencia en el tema de la ambición... y todo ello acompañado de nuevos efectos dramáticos y recursos operísticos.

La consecuencia directa es una incursión distinta hacia ciertos momentos de la historia por una parte, y hacia el enfoque general de esta renovada tragedia por la otra; donde la brujas se muestran menos enigmáticas y más bulliciosas, las batallas y asesinatos se desprenden de su crueldad y ferocidad y los personajes femeninos lideran conversaciones persuasivas e ilustrativas de moral.

Los protagonistas, por consiguiente, como observaremos con detenimiento en el siguiente apartado, adquieren una individualización exclusiva, posiblemente de menor complejidad que la de sus predecesores jacobinos, sin embargo, encadenada de un modo patente a la esencia moderna y fresca de esta obra restaurada.

3.4. RENOVACIÓN DE LOS PERSONAJES.

Las innovaciones introducidas por Davenant para adecuar su obra a un auditorio moderno de finales del siglo XVII incluyeron, a parte de los aspectos descritos relacionados con el argumento, detalles cardinales de la identidad de las figuras escénicas de su tragedia.

Como se observaba en el capítulo anterior, los protagonistas de Shakespeare se distinguían de aquellos históricos, entre otros detalles, por la confluencia de pensamientos y sentimientos opuestos en personalidades individuales y bajo el control de una misma inteligencia flexible, abierta y, al mismo tiempo, envenenada. En su obra hallábamos el proceso mental que experimentaban Macbeth y Lady Macbeth al retractarse de sus posiciones iniciales en las que se nos presentaba al general como virtuoso y a su dama como desalmada y al ir asumiendo, a lo largo de la trama, los efectos perversos del mal.

Durante el período de la Restauración, Davenant destapa a unos personajes que, si bien mantienen gran parte de la esencia de sus predecesores, exteriorizan cualidades adaptadas a aquellas ideas coetáneas que esta renovada tragedia subraya. La supresión de parte del texto shakesperiano de monólogos y diálogos pertenecientes a Macbeth y Lady Macbeth así como la incorporación de versos propios de Davenant modifica su estampa de tal modo que el espectador deja de frecuentar los desasosiegos y congoja en que ambos se refugiaban a medida que cometían crueles atrocidades.

De un modo paralelo, la extraordinaria elocuencia y conmovedoras palabras en discursos de estos protagonistas jacobinos se convierten en explícitas locuciones formales, eruditas, de mayor resonancia social y, a su vez, menor apasionamiento. Se deja de lado sus extremas turbaciones y desconciertos. Las figuras estrella de la rejuvenecida tragedia reaparecen dialécticas y especulativas, reveladoras de modelos a seguir o sancionar según sus reacciones y maniobras ante los acontecimientos que viven. Decrece, por consiguiente, la multiplicidad de matices que distinguía a aquellos personajes de comienzos de siglo para simbolizar una imagen conectada con el tema principal de la obra: la ambición vislumbrada desde distintas perspectivas y sus consecuencias.

A parte del tratamiento escénico de las tres hermanas hechiceras que se ofrece en el apartado anterior, en los siguientes subapartados subrayaremos otra serie de detalles en torno al resto de personajes que modificarán la percepción general de la mítica tragedia: en primer lugar, la extensión de los episodios para Macduff y Lady Macduff confiriendo una parte significativa de la carga argumental y temática a este matrimonio; de tal manera que arrinconaremos la delineación que forjábamos en el capítulo anterior de un héroe y su acompañante consorte para considerar un eje de cuatro protagonistas formado por los dos matrimonios de cuyo contraste deriva el proyecto de la obra.

En segundo lugar, señalaremos otras particularidades como el efecto que ejerce el cambio de trayectoria de algunos personajes, la re-asignación o reducción del reparto de papeles secundarios, en ocasiones por cuestiones de recursos humanos o decoro, etc.

3.4.1. La oposición de “los Macbeth” frente a “los Macduff”.

Aparte de la disparidad entre estos dos matrimonios en lo que al tema de la ambición y la inmoralidad se refiere, (considerado en un apartado anterior), Davenant los presenta como antagonistas en otra serie de cuestiones:

- Su disposición a creer o no creer las predicciones de las brujas.
- Lealtad o no a la patria (tal y como se concebía en la época este concepto) opuesto a lealtad a sus propias pasiones por encima, incluso, de sus deberes para con la familia.
- El propósito que mueve a cada uno.
- Las razones que provocan su confianza o desconfianza, seguridad o inseguridad, entusiasmo, etc.
- Sus actitudes respecto al poder y al futuro.
- La consumación de la trayectoria de cada uno en la obra y como resultado soledad y muerte.

Junto a esta agrupación de ideas diferenciaremos del mismo modo a continuación, más específicamente, la oposición de las cualidades que componen el personaje de Macbeth frente a las del personaje de Macduff, por una parte, y la antítesis en cuanto a las peculiaridades que conforman el temperamento de sus respectivas compañeras por la otra.

3.4.1.1. Macbeth.

El héroe de la obra de Davenant es presentado como un magnífico y leal general que, inducido por su codiciosa esposa y las predicciones de unas brujas, llega a aceptar, tras algunas pero no convincentes vacilaciones, que su futuro es la corona de Escocia y su avidez por conseguirla es tal que asesinará a aquellos a los que anteriormente guardaba amistad y fidelidad.

La insistencia de Davenant en desenmascarar el ardor insaciable de este personaje causa la desaparición de otras tonalidades que se combinaban para formar el retrato del Macbeth shakesperiano. Frente a su predecesor, el héroe de la Restauración no se muestra tan aprensivo ante la idea de acuchillar a Duncan. A pesar de que se mantiene la discusión que sobre este tema sostiene con su esposa, sus miedos ante las consecuencias de cometer un acto injusto se difuminan, la lucha mental entre su deseo de poder y el respeto hacia su monarca resulta imperceptible... se convierte, por consiguiente, en un personaje potencial y peligrosamente ambicioso y sanguinario.

Ello se percibe a través de los diálogos con Lady Macbeth y, en especial, en los tres monólogos del protagonista que preceden el regicidio. Davenant los reduce en versos, modifica la lengua sugestiva, cautivante del texto shakesperiano por frases concisas y directas que enuncian lo que el héroe especula en cada momento y prescinde de aquella emoción y agitación mental que experimentaba el galán jacobino.

Por ejemplo, el monólogo que localizamos preliminar al atentado a Duncan se abrevia de treinta y dos a veinte versos. Podemos advertir cómo Macbeth se imagina la daga con la que va a cometer el crimen salpicada de sangre y cómo esa imagen le conduce hacia el delito y con ello a su coronación (verso 50); no obstante, desaparece la conmoción extrema que experimentaba el héroe shakesperiano en tales instantes y con ello su tormento. El espectador de la Restauración, no descubre, por lo tanto, humanidad en este nuevo personaje. Compárese ambos monólogos:

“MACBETH: Is this a dagger, which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee:
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppresèd brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going,
And such an instrument I was to use.
Mine eyes are made the fools o'th'other senses,
Or else worth all the rest. I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,

Which was not so before. There's no such thing:
It is the bloody business which informs
Thus to mine eyes. Now o'er the one half-world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtained sleep. Witchcraft celebrates
Pale Hecate's off'rings, and withered murder,
Alarum'd by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost. Thou sure and firm-set earth,
Hear not my steps, which way they walk, for fear
Thy very stones prate of my whereabouts,
And take the present horror from the time,
Which now suits with it. Whiles I threat, he lives;
Words to the heat of deeds too cold breath gives.

A bell rings

I go, and it is done. The bell invites me.
Hear it not, Duncan, for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell"
(*Macbeth* de W.Shakespeare. II.I.32-64).

"MACBETH: Is this a dagger which I see before me?
The hilt draws towards my hand; come, let me grasp thee:
I have thee not, and yet I see thee still;
Art thou not, fatal Vision, sensible
To feeling as to sight? or, art thou but
A dagger of the mind, a false creation
Proceeding from the brain, oppress'd with heat.
My eyes are made the fools of th'other senses;
Or else worth all the rest: I see thee still,
And on thy blade are stains of reeking blood.
It is the bloody business that thus
Informs my eye-sight; now, to half the world
Nature seems dead, and wicked dreams infect
The health of sleep; now witchcraft celebrates
Pale Hecate's Offerings; now murder is
Alarm'd by his night's Centinel: the wolf,
Whose howling seems the watch-word to the dead:
But whilst I talk, he lives: hark, I am summon'd;
O Duncan, hear it not, for 'tis a bell
That rings my Coronation and thy knell"
(*Macbeth* de W. Davenant. II.i.31-50).

Las técnicas que Davenant esgrime para dotar a su protagonista de una personalidad más codiciosa y cruel se acentúan una vez cometido el primer homicidio. El héroe, al contrario de lo que ocurría en la obra shakesperiana ya no hesita sino que expresa sus razonamientos e intenciones cada vez de manera más sincera y racional. Además, se reducen aquellos versos shakesperianos donde muestra su consternación, abatimiento y dilema.

Por ejemplo, el monólogo de preámbulo en el que exterioriza sus planes para agredir a Banquo, Fleance e, incluso, Macduff, expresado con brevedad y laconismo, disipa los otros matices que poseía el protagonista jacobino y subraya el carácter brutal del personaje de Davenant.

“Macbeth: (...) Macduff departed privately, perhaps
He is grown jealous. I have sent for him
To come to supper; he and Banquo must
Meet the same fate.”
(III.i.36-39 *Macbeth* de W. Davenant).

Para trasladar desde la tragedia antecesora el discurso de Macbeth que precede la entrada de los asesinos, Davenant reasienta el texto shakesperiano, elimina aquellas frases donde se muestra cierta pesadumbre por parte del predecesor jacobino y finaliza el parlamento con disposiciones amenazadoras formuladas con menor ambigüedad, valiéndose de un estilo escueto, si bien elegante, natural y desembarazado de complejidad retórica.

“For Banquo’s issue have I filled my mind;
For them, the gracious Duncan have I murdered,
**Put rancours in the vessel of my peace
Only for them, and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man,
To make them kings, the seeds of Banquo kings.**
Rather than so, come Fate into the list,
And champion me to th’utterance. Who’s there?”
(III.i.64-73.*Macbeth* de W. Shakespeare).

“For Banquo’s Issue, I have stain’d my soul,
For them the gracious Duncan I have murder’d:
Rather than so, I will attempt yet further,
And blot out, by their bloud, what e’re
Is written of them in the book of Fate.”
(III.i.58-62. *Macbeth*. De W. Davenant).

De un modo análogo, hacia el final de la obra, Davenat compendia los siguientes versos de desfallecimiento y pesar que el Macbeth de principios de siglo expresa cuando oye el grito de una mujer:

“MACBETH: I have almost forgot the taste of fears.
The time has been my senses would have cooled
To hear a night-shriek, and my fell of hair

Would at a dismal treatise rouse and stir
As life were in't. I have supped full with horrors;
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,
Cannot once start me."
(*Macbeth* de W. Shakespeare. V.v.9-15).

como sigue:

"MACBETH: I have almost forgot the Taste of Fears,
The time has been that Dangers have been my Familiars."
(*Macbeth* de W. Davenant. V.v.9-10).

Y de tal manera, el héroe de la obra de la Restauración nos sorprende con parlamentos que indican resolución hacia un comportamiento inmoral y mezquino. La retórica shakesperiana se reduce y Macbeth, lejos de conmover al auditorio, se trasfigura en un hombre de acción movido por sus deseos de poder. Como consecuencia, el personaje de Davenant, vacío de otros matices que exteriorizaba su antecesor, se definiría por ser desalmado y llevar sus ansias de imperio hasta el límite. Leal únicamente a sí mismo y a sus ambiciones sin que le aflija abatir a sus compañeros (Banquo), su monarca (Duncan), mujeres y niños (Lady Macduff y sus hijos) u otros compatriotas para asegurar su destino en el trono. Su crueldad es tal que su propia esposa, quien le alentó, en un principio, a atentar contra el rey, le reprocha más tarde su brutal actitud y suplica que no convierta a sus súbditos en las víctimas de su culpa.

"LADY MACBETH: There has been too much Blood already spilt.
Make not the Subjects Victims to your guilt"
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iv.48-49).

A través del re-descubrimiento de este protagonista frecuentamos los efectos adversos que el apetito de soberanía fraudulenta puede ejercer sobre el individuo tanto desde un punto de vista social como privado. En el ámbito social, conocemos cómo la codicia de Macbeth genera un ambiente de horror, desconsuelo imperecedero durante su reinado que concluye con una guerra civil y la restauración del poder legítimo. En el privado, la depravación moral, personal y familiar de un general y esposo inicialmente admirable.

Frente a la obra shakesperiana, Davenant enfatiza, en ocasiones, con sus propios versos, el contexto de desasosiego que originará una administración ilícita a

través de, por ejemplo, el ambiente lúgubre que envuelve la historia a partir del asesinato de Duncan:

“LENOX: ...Good morrow, my Lord, have you observ'd
How great a mist does now possess the air;(...)”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.ii.5-6).

“LADY MACDUFF: ...The darkness of the day
Makes the Heath seem the gloomy walks of death (...)”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.v.7-8).

“LADY MACDUFF: (...)’Tis true, this is a place of greater silence;
Not so much troubled with the groans of those
That die; nor with the out-cries of the living”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.v.14-16).

“MACDUFF: (...)Each new day
New Widows mourn, new Orphans cry, and still
Changes of sorrow reach attentive Heaven”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iii.5-7).

y se percibe la guerra contra Macbeth que Malcolm y Macduff emprenden como único recurso para el retorno de la legitimidad y con ello la restauración del orden. De hecho, así lo explicita este último una vez el tirano ha sido derrotado.

“MACDUFF: Now Scotland, thou shalt see bright Day again,
That Cloud’s remov’d that did Ecclipse thy Sun,
And Rain down Blood upon thee: As your Arms
Did all contribute to this Victory;”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.ix.17-20).

De manera equivalente, una conducta insaciable y corrupta produce efectos perniciosos no únicamente para la colectividad que nos rodea, sino asimismo para el propio individuo. Pues su voracidad arrastrará a este personaje hacia un decaimiento a nivel subjetivo sin igual que culminará en abandono, soledad y finalmente la muerte.

Es así como Macbeth, que al comienzo emergía como un general extraordinario, se transforma en un verdugo inhumano y feroz. Los nobles de su corte desertan, al igual que gran parte de sus súbditos, incluso Seyton (su fiel sirviente) y su esposa se suicida.

Permanece, al igual que le ocurría al personaje shakesperiano, enteramente desolado. No obstante, el confinamiento del héroe de la Restauración es una situación física más que el sentimiento espiritual que se aprecia en su antecesor; un aislamiento que apenas le produce pesadumbre. Por el contrario, se protege con las

predicciones de las brujas y la sospecha de que es invulnerable. Como propia autoprotección anímica, este personaje reiterará la palabra “Invencible” en sucesivas ocasiones durante el desenlace:

“MACBETH: Bring me no more Reports: Let'em flie all
Till Birnam Wood remove to Dunsinane
I cannot fear what's the Boy Malcolm? What
Are all the English? Are they not of Women'
Born? And t'all such I am **Invincible**”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.iii.1-5).

“MACBETH: Poor Thanes, you vainly hope for Victory:
You'l find Macbeth **Invincible**; or if
He can be O'rcome, it must be then
By Birnam Oaks, and not by English-men.”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.iii.46-49).

Se eclipsa, de nuevo, frente al protagonista mítico, los versos de consternación y angustia que cautivaban emociones de compasión y con ello la oportunidad de conmover al auditorio. La atención y afecto que guarda a su esposa resulta la única huella afable que advertimos del *Macbeth* de Davenant en la segunda parte de la obra: este autor contrasta, por medio de una escena de elaboración propia, la fuerza del amor que el héroe siente por la joven con su avaricia y su deseo de asegurar su corona. No obstante, su proceder ante este dilema se presenta similarmente como infame. De hecho, su apetito de soberanía, de nuevo, le guiará en su recorrido para empujarlo a una devastación personal que acaba en su propio fallecimiento.

En conclusión, frente al personaje shakesperiano, el *Macbeth* de la restauración emerge como la personificación de la codicia, sus efectos nocivos en el individuo y la sociedad que lo rodea. Al contrario de lo que acontecía con su antecesor, el personaje de Davenant no conmueve al auditorio que lo descubre como un ser meramente vil y cruel. De los distintos matices que el autor jacobino sugería con su protagonista, Davenant apuesta por aquella percepción que podría aleccionar a su público y la explota utilizando distintos procedimientos. Entre ellos se ha subrayado la reducción de texto shakesperiano o la introducción de versos inéditos que conforman una individualización renovada e ilustran los riesgos de determinados procedimientos infames.

Esta percepción unívoca de Macbeth como un ser íntegramente ambicioso se vigorizará una vez se contraste con el modo de actuar de otros personajes. Éstos, desde el extremo inverso, exteriorizarán lealtad y fidelidad a cuestiones como el estado, la familia, etc. Entre ellos destacaremos la evolución personal con la que se determina a lo largo de la historia de Davenant al personaje de Macduff.

3.4.1.2. Macduff.

Davenant se sirve de este personaje para alcanzar distintos efectos trágicos. Para ello amplía con versos propios su participación en la historia y lo convierte en antagonista de Macbeth en determinadas cuestiones relacionadas con el Estado. En primer lugar, comparando la lealtad de Macduff a su patria, a la monarquía y rectitud moral (tal y como estos conceptos se concebían en un país que había sufrido una guerra civil reciente) con el comportamiento indigno del héroe, el autor acentúa los vicios de este último. En segundo lugar, a través de Macduff, Davenant expone el debate sobre la razón de Estado, a la cual el hombre debe de sacrificar y subordinar el bien particular. Y, finalmente, la trayectoria de esta figura escénica contribuye a la controversia sobre los riesgos de un modo de proceder apasionado, insaciable, tiránico y otros temas que se sugieren en la obra.

Macduff guarda ciertas similitudes con héroes trágicos del teatro barroco francés de Pierre Corneille y Jean Racine. Al igual que el protagonista de *El Cid* (1636) y *Horacio* (1640) de Corneille,¹⁵³ este personaje de la Restauración ejemplifica la importancia del “Deber”, consanguíneo al hombre por encima de sus sentimientos: el bien individual debe de subordinarse al bien común que queda representado en la patria.

En las escenas que Davenant incorpora de diálogo entre los Macduff a lo largo del segundo y cuarto acto, nos familiarizamos con su insobornable proceder y su sentimiento de responsabilidad para con su patria y su pueblo:

¹⁵³Para más información véase: D. Hollier. (1989) *A New History of French Literature*. “Towards a French Classical Tragedy.” Cambridge. Mass: Harvard U.P. pp. 273-278.

“MACDUFF: My Countreys dangers call for my defence
Against the bloody Tyrants violence”
(*Macbeth* de W. Davenant III.ii.15-16).

A pesar de que su esposa le advierte del infortunio que aguarda a su familia si éste sale a defender su país de la tiranía de Macbeth, Macduff insiste en que los intereses comunes merecen correr el riesgo, incluso cuando conoce con anterioridad por las predicciones de las hermanas hechiceras el futuro aciago al que se habrá de enfrentar Lady Macduff.

“MACDUFF: In hopes to have common Ills redrest,
Who wou’d not venture single interest”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.57-58).

Actuación que diverge de la que muestra Macbeth cuando, aun siendo el rey, antepone sus intereses personales, ya sea el anhelo de poder, ya sea el afecto que siente por su esposa, a su atención por la Escocia que él ha creado.

“SEYTON: Th’Enemy is upon our borders, Scotland’s in danger.
MACBETH: So is my Wife, and I am doubly so.
I am sick in her, and in my Kingdom too.”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iv.5-7).

Asimismo, Davenant afianza el talante intachable de Macduff hacia la monarquía legítima de Duncan al incorporar texto que evidencia el comportamiento discordante de esta figura con el de los otros nobles de la corte de Macbeth una vez el regicidio se ha producido. Él es el único que desde el principio desconfía del héroe cuando éste atribuye a los soldados del soberano difunto y a sus hijos su inesperado y brutal fallecimiento y se niega a asistir a su coronación y cena de conmemoración.

“LENOX: Will you to Scone?
MACDUFF: No, Cousin, I’ll to Fyfe:
My wife and children frighted at the Alar’m
Of this sad news, have thither led the way,
And I’ll follow them: may the King you go
To see invested, prove as great and good
As Duncan was; But I’m in doubt of it.
New Robes ne’re as the old so easie sit.”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.iv.42-48).

A partir de este suceso su fidelidad a su pueblo y su ansia de justicia lo aislarán del resto de escoceses hasta que se reencuentre con Malcolm. Ni siquiera su esposa comparte la necesidad de compromiso social que él experimenta y le sugiere que la finalidad de ese deseo de liberar su país del abuso de Macbeth sea la esperanza de supremacía e incluso de la corona. Razonamiento que Macduff no rechaza, no obstante, sin dejar de considerar asiduamente el bien para su nación.

“LADY MACDUFF: I am affraid you have some other end,
Than meerly Scotland's freedom to defend.
You'd raise your self, whilst you wou'd him dethrone;
And shake his Greatness, to confirm your own.”
(III.ii.17-20 *Macbeth* de W. Davenant).

“MACDUFF: What if I shou'd
Assume the Scepter for my Countrey's good?
Is that an usurpation? can it be
Ambition to procure the liberty
Of this Realm; which does by Treason bleed?”
(III.ii.24-28 *Macbeth* de W. Davenant).

Sea o no lícito ambicionar la corona para el bien del Estado y sus gentes, este personaje contribuye al debate de este tema ante el espectador al tiempo que sus impresiones se oponen al ansia de hegemonía para beneficio personal que experimenta Macbeth; se consolida, por consiguiente, la identificación de este último como un ser inmoral e indigno.

Más tarde, cuando Macduff visita a Malcolm y verifica que sus intenciones son honestas reconocemos cómo las apetencias por la corona que su esposa insinuaba son infundadas. Macduff es un personaje cuya honestidad y respeto a la monarquía fidedigna supera la tentación a un deseo personal de poderío. Al hijo legítimo del soberano agraviado le guarda la misma lealtad que profesaba a su padre. Lo respalda sin fluctuaciones a reconquistar la corona de Escocia.

“MALCOLM: You'll think my Fortunes desperate,
That I dare meet you here upon your summons.

MACDUFF: You should now
Take Arms to save your Country. Each new day
New Widows mourn, new Orphans cry, and still
Changes of sorrow reach attentive Heaven”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iii.3-8).

Desde el momento en el que descubre que las vidas de su esposa e hijos han sido del mismo modo ultrajadas, el sentimiento de combatir a Macbeth por justicia se convierte en deseos de venganza, tal y como se rebela en sus parlamentos hacia el final de la obra.

“MACDUFF: It must, unless our Resolutions fail;
They'l kindle, Sir, their just **Revenge** at ours:
Which double Flame will Singe the Wings of all
Thy Tyrants hopes; depriv'd of those Supports,
He'l quickly Fall.
SEYMOUR: Let's all Retire to our Commands; our Breath
Spent in Discourse does but defer his Death,
And but delays our **Vengeance**.
MACDUFF: Come let's go.
The swiftest hast for **Revenge** too slow.
(*Macbeth* de W. Davenant. V. iv. 26-35).

Empeño que consume cuando derrota a Macbeth: le propina un golpe por cada uno de los seres queridos a los que el tirano había asesinado. Comienza por Duncan, su monarca, ya que su inclinación por el Estado siempre precede sus sentimientos particulares. Después continúa por su esposa e hijos.

“MACDUFF: This for my Royal Master Duncan,
This for my dearest Friend my Wife,
This for those Pledges of our Loves, my Children.”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.viii.35-37).

En conclusión, como resultado de la incorporación de nuevos episodios que incrementan su peso escénico en esta tragedia renovada, frente al Macduff de la obra shakesperiana, Davenant presenta a una figura de mayor individualización argumental; el espectador de la Restauración lo percibe como antagonista de Macbeth al modo de los héroes de autores como Pierre Corneille y Jean Racine: su lealtad al Estado por encima de todo, incluso la familia, su moralidad, rectitud y valentía reafirman la figura de Macbeth como un ser vil e infame y, al mismo tiempo, su participación en la historia de Davenant contribuye al debate moral de temas como las inseguridades que la ambición por la corona genera en todo un pueblo, la lealtad a la justicia social sacrificando incluso posesiones particulares, la obligación de venganza ante una afrenta personal seria, etc.

Su participación se complementa, como estudiaremos a continuación junto con el personaje de Lady Macbeth, con aquella de su esposa como juez y consejera de sus decisiones y actuaciones.

3. 4.1.3. Lady Macbeth y Lady Macduff.

La práctica de contrastar personajes con sentimientos, ideas y comportamientos antagónicos la localizamos de modo semejante en la oposición de Lady Macbeth frente a Lady Macduff; de tal manera que, como ocurría con el héroe de la historia de Davenant, los vicios de la primera resultan recalcados por la virtud de la segunda. Según J. I. Marsden (1995:33), en la época de la Restauración, no era aconsejable para las mujeres entrometerse en los asuntos de la vida pública tal y como ocurría con la protagonista shakesperiana, de ahí que la Lady Macbeth de este período se vea postergada por la continua presencia de las honestidades y sensatez de Lady Macduff, una precursora de aquellas heroínas de dramas emocionales cuyo sufrimiento proporcionaba cierta complacencia al espectador de mitad del siglo XVIII.

El modo de proceder enfrentado de cada una de estas dos damas se introduce ya en el pasaje que Davenant incorpora al comienzo de la quinta escena del primer acto. Asoman juntas conversando sobre sus respectivos consortes y la trayectoria de la guerra. Frente a la invulnerabilidad de Lady Macbeth, pragmatismo y una pasión por alcanzar potestad que supera los límites de la moralidad, Lady Macduff se muestra ética, desconfiada e insegura por lo que la fortuna de la nueva situación de Escocia, a pesar de la reciente derrota de las tropas enemigas, pueda brindarles en el futuro. De hecho, una victoria puede ser efímera si continúa el rencor entre las partes implicadas:

“LADY MACBETH: Those fears, methinks, should cease now he (Macduff) is safe.

LADY MACDUFF: Ah, Madam, dangers which have long prevail'd
Upon the fancy; even when they are dead
Live in the memory a-while.

LADY MACBETH: Although his safety has not power enough to put
Your doubts to flight, yet the bright glories which
He gain'd in Battel might dispel those Clowds.

LADY MACDUFF: The world mistakes the glories gain'd in war,
Thinking their Lustre true: alas, they are

But Comets, Vapours! by some men exhal'd
From others bloud, and kindl'd in the Region
Of popular applause, in which they live
A-while; then vanish: and the very breath
Which first inflam'd them, blows them out agen."
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v.15-28).

En su contra, lejos de manifestar un comportamiento honesto, los pensamientos de lady Macbeth cuando conoce, por una parte, el vaticinio de las brujas y que Duncan visitará esa noche su morada, por la otra, se materializan en una idea que alterará la paz de los dos protagonistas durante el resto de la historia: el regicidio.

"Lady Macbeth: (...) you murthering spirits,
(Where ere in sightless substances you wait
On Natures mischief) come, and fill my breasts
With gal instead of milk: make haste dark night,
And hide me in a smoak as black as hell;
That my keen steel see not the wound it makes:
Nor Heav'n peep through the Curtains of the dark,
To cry, hold! hold!" (*Macbeth* de W. Davenant. I.v.83-90).

Por consiguiente, Davenant, al igual que hizo su predecesor, muestra la cara más mezquina y ruin de este personaje desde el momento en el que sale a escena. No obstante, la depravación de la dama de este dramaturgo de la Restauración resulta más evidente que la del *Macbeth* shakesperiano por dos razones: la distinta manera en la que ambos personajes expresan sus sentimientos e intenciones a través de sus parlamentos y la comparación de la actitud codiciosa y cruel de Lady Macbeth con la moralidad y honradez de Lady Macduff.

Al igual que ocurría con el héroe trágico, Davenant ha abreviado, simplificado y alterado los parlamentos de Lady Macbeth, en especial, los del primer y segundo acto con el propósito de, sin descuidar su refinamiento, lograr mayor claridad, naturalidad y familiaridad hacia el auditorio. En consecuencia, percibimos las emociones y talante de este personaje de modo distinto a aquel que conocemos de la protagonista en la obra jacobina.

Así como el personaje de inicio del siglo XVII se muestra apasionado, ardiente, enérgico, y sus actos parecen estar poco meditados debido a la exaltación que experimenta, en la obra de Davenant, esta dama expresa juicios que se muestran más reflexionados y racionales. Un ejemplo de esta transformación de

actitudes podríamos hallarlo en el monólogo de la quinta escena del primer acto en el que la dama, después de conocer los auspicios de las hechiceras, implora a los espíritus malignos que colmen su ser de maldad. En la obra shakesperiana encontramos un discurso vehemente donde, con mucho fervor, la cortesana parece representar un ritual espeluznante para pervertir su naturaleza femenina:

“LADY MACBETH: Give him tending:
He brings great news. (Exit Attendant) The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top full
Of direst cruelty! make thick my blood,
Stop up th’access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it! Come to my woman’s breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature’s mischief! Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry ‘Hold, hold!’” (*Macbeth* de W. Shakespeare. I.v.37-53).

El monólogo que aparece en la obra de Davenant relacionado con el anterior ha sufrido una serie de alteraciones que inspiran en el espectador un efecto muy diferente:

“LADY MACBETH: See him well look’d too: he brings welcome news.
There wou’d be musick in a Raven’s voice,
Which should but croke the Entrance of the King
Under my Battlements. Come all you spirits
That wait on mortal thoughts: unsex me here:
Empty my Nature of humanity,
And fill it up with cruelty: make thick
My bloud, and stop all passage to remorse;
That no relapses into mercy may
Sake my design nor make it fall before
’Tis ripen’d to effect: you murthuring spirits,
(Where ere in sightless substances you wait
On Natures mischief) come, and fill my breasts
With gall instead of milk: make haste dark night,
And hide me in a smoak as black as hell;
That my keen steel see not the wound it makes:
Nor heav’n peep through the Curtains of the dark,
To cry, hold! hold!” (*Macbeth* de W. Davenant. I.v.74-90).

En general, un monólogo de mayor sobriedad en cuanto a la presencia de adjetivación, figuras retóricas, menos explícito en cuanto a imágenes relacionadas con el cuerpo de Lady Macbeth, etc. Caracterizado por una sintaxis organizada y de oraciones de mayor longitud y, por lo tanto, mayor grado de subordinación y coordinación como se observa por la incorporación de conjunciones como “but” (49), “before” (80) y “and” (79, 80 y 85).

Los tiempos verbales han variado: se incorporan a la excitación que ocasiona el uso de presentes de indicativo e imperativos del discurso original formas modales como: “would” (75), “should” (76) y “may” (82), que indican mayor delicadeza y reflexión y, a su vez, contribuyen a prescindir de la fuerza conativa del texto jacobino.

Al mismo tiempo, se han introducido sustantivos cultos procedentes del francés como “Mercy” (82), “relapses” (82), “Nature” (78), “humanity” (78), “design” (83) y la mención del cuchillo, imagen reiterada en la obra shakesperiana con valor simbólico, se ha sustituido por “steel” (88) evitando connotaciones que pudiesen hacer referencia a ideas de descomedimiento o insurrección.

Finalmente, se han suprimido epítetos de carácter descriptivo y temática lúgubre como: “fatal entrance” (38), “direst cruelty” (42), “compunctious visitings” (44), “fell purpose” (45), “dunest smoke” (50), etc y la imagen de un estremecimiento impulsivo que ocasiona el proverbio “from the crown of the head to the sole of the foot”, que aparece en la línea 41 del texto original.

Todas estas modificaciones suscitan una percepción distinta del personaje que pronuncia el pasaje. El espectador de principios del siglo XVII observaba un parlamento de descripción más detallada, espontáneo en apariencia, impactante, impetuoso y con mayor potencia conativa. Como resultado, la Lady Macbeth shakesperiana se percibía como una mujer hechizada por un fuerte ardor, en abandono al influjo diabólico y conjurando abiertamente a los espíritus malignos que depravasen su condición femenina.

Frente a su antecesor, el parlamento de Davenant se caracteriza por una sintaxis de complejidad extendida, fuerza expresiva menos evocadora y un vocabulario más culto; los pensamientos del personaje que pronuncia este parlamento resultan más comedidos, reflexionados y, en consecuencia, tal y como se expresa de un modo directo, desalmados: “Empty my Nature of humanity/ And fill it up with cruelty” (78-79).

De este modo, Davenant ha ido modificando los diálogos y monólogos de Lady Macbeth durante la primera parte de la obra hasta obtener un personaje que, en lugar de asumir gradualmente los efectos siniestros de la vileza, como sucedía a su predecesora, se muestra perversa y, de un modo reflexionado y deliberado, ambiciosa. Por consiguiente, menos conmovedora y, a su vez, merecedora de su condena final.

Por otra parte, en lo que a la confrontación entre Lady Macbeth y Lady Macduff se refiere, encontramos una actitud opuesta con relación a varios aspectos:

- Su distinta reacción frente a la predicción de las brujas.
- Un modo de actuar inverso respecto a las tentaciones de la ambición.
- Las técnicas que utilizan para convencer a sus maridos de aquello que desean.
- Una manera de proceder antagónica en lo referente a sus respectivas familias.
- El modo de reaccionar ante las situaciones de peligro y la muerte.

Lady Macbeth recibe con gozo la noticia de que, de acuerdo con las hermanas del destino, Macbeth logrará la máxima soberanía de Escocia y su satisfacción es tal que su efecto inmediato son ciertas deliberaciones sobre cómo persuadir a su esposo, desatinadamente honesto y falto de empeño, según ella, para ansiar la corona a cualquier precio.

“LADY MACBETH: Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
What thou art promi'd: yet I fear thy Nature
Has too much of the milk of humane kindness
To take the nearest way: thou would'st be great:
Thou do'st not want ambition: but the ill
Which should attend it: what thou highly covet'st
Thou Covet'st holily! (...) “
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v.51-56).

“LADY MACBETH: (...) Oh haste thee hither,
Thay I may pour my spirits in thy ear:
And chastise with the valour of my tongue
Thy too effeminate desires of that
Which supernatural assistance seems
To Crown thee with”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v. 60-65).

Sin embargo, Lady Macduff se muestra más prudente ante aquello que los espíritus de la noche puedan presagiar. Cuando su marido le revela que ha escuchado las palabras de unas extrañas brujas vaticinando algo terrible, la dama le aconseja hacer caso omiso:

“LADY MACDUFF: He that believes ill news from such as these,
Deserves to find it true. Their words are like
Their shape, nothing but fiction.
Let's hasten to our journey”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.v.88-91).

Similar es el antagonismo de las dos consortes frente a las ideas que se plantean en la obra respecto al tema de la ambición. Lady Macbeth codicia la corona desde el momento en el que averigua las posibilidades de ostentarla y en breve ingenia y ejecuta su plan para incitar a su marido a que acuchille al monarca legítimo. No vacila, ni siquiera se plantea, los beneficios o perjuicios de su anhelo de dominación o las consecuencias morales de un asesinato. Ella misma, en la mayor brevedad de tiempo posible, educa al regicida emocionalmente, trama la manera de abatir a Duncan y ultima los detalles del acto fatídico; de tal manera que Macbeth sólo ha de introducir un puñal en el cuerpo de la víctima. Del mismo modo, cuando todos conocen que el rey ha sido asesinado, disfraza sus deseos con palabras de malestar y consternación hasta que su esposo es coronado como nuevo monarca.

No obstante, una vez ha logrado lo que ansiaba, se manifiesta descorazonada por sus propios remordimientos y conciencia moral. Si bien demasiado tarde, lamenta sus actos y, al no hallar consuelo, su única liberación es el suicidio. Sin el derecho al afecto trágico y lástima que infunde su antecesora, es castigada por una actuación vil y cruel.

Lady Macduff, por el contrario, se muestra inocente, prudente, moralista y sensata desde el comienzo. Sus voluntades de prosperidad giran en torno al bienestar de su familia. Se trata de una figura escénica de palabras más que de acción y sus parlamentos son indiscutibles lecciones éticas. En las escenas que Davenant interpola en la segunda parte de la obra, la dama asoma dialogando y aconsejando a su marido para que evite la tentación de codiciar la corona y para que proteja su feudo y su linaje; sin embargo, ella no emprende iniciativa alguna para conquistar sus aspiraciones, ni siquiera cuando su marido ha marchado y Seyton le

previene del riesgo que corre en su propia hacienda. Paradójicamente, muestra su valentía al permanecer allí afrontando, desamparada, el peligro.

“LADY MACDUFF: Where shall I go, and whither shall I fly?
I’ve done no harm; But I remember now
I’m in a vicious world, where to do harm
Is often prosperous, and to do good
Accounted dangerous folly; Why do I then
Make use of this so womanly defence?
I’le bodily in, and dare this new Alarm:
What need they fear whom Innocense doth arm?”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.ii.35-42).

En cuanto a las distintas técnicas que las dos jóvenes utilizan para convencer a sus respectivos consortes, de nuevo, debemos contrastar los poderosos recursos de seducción e incitación de los que Lady Macbeth hace uso en la primera parte de la obra con las apacibles, sin embargo poco persuasivas, palabras de su antagonista durante toda la historia.

En el texto shakesperiano, los discursos de Lady Macbeth para instigar a su marido al regicidio despliegan gran poder de aserción. La dama, que ya conoce de antemano la falta de predisposición de Macbeth a cometer un acto ilegítimo, se muestra firme y tenaz al tiempo que convierte la idea del asesinato de Duncan en una obligación ineludible que la providencia les ha impuesto. De este modo se combinan en alocuciones autoritarias y elocuentes los futuros “Shall”/“will” (103-105-106) junto a formas de imperativo y el modal de obligación personal “must” (103) en una oración pasiva cuyo sujeto, en principio, es ambiguo, que además enlaza las ideas de cumplir con su invitado y cumplir con lo que el destino ya ha dispuesto (la corona).

“LADY MACBETH: He that’s coming
Must be provided for; And you **shall** put
This nights great bus’ness into my dispatch;
Which **shall** to all our future nights and daies
Give sovereign Command: we **will** with-draw,
And talk on’t further: **Let** your looks be clear,
Your change of Count’nance does betoken fear.”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v.102-108).

Más tarde, ante los miedos que siente Macbeth por las consecuencias de un regicidio, su esposa convierte esa empresa a la que están comprometidos en un acto

de “valor”, “hombría” y su rechazo en “cobardía”, palabras que repite en varias ocasiones. Asimismo, utiliza el recurso de la anécdota, asegurando, de un modo espeluznante para el auditorio, que sería capaz de estrangular al bebe que amamanta por cumplir aquello que ha prometido y finaliza su conversación detallando un plan infalible.

“LADY MACBETH: (...)Can you fear
To be the same in your own act and **valour**,
As in desire you are? would you enjoy
What you repute the Ornament of Life,
And live a **Coward** in your own esteem?”
(*Macbeth* de W. Davenant I.vii. 27-30)

LADY MACBETH: How, fail!
Bring but your **Courage** to the fatal place,
And **we'll** not fail; when Duncan is a-sleep,
(To which, the pains of this daies journey **will**
Soundly invite him) his two Chamberlains
I **will** with wine and wassel so convince
That memory (the centry of the brain)
Shall be a fume; and the receipt of reason,
A limbeck only: when, in swinish sleep,
Their natures **shall** lie drench'd, as in their Death,
What cannot **you and I** perform upon
His spungy Officers?
(*Macbeth* de W. Davenant. I.vii 47-58).

Por consiguiente, un discurso terminante y efectivo que contrastará con la sencillez de las palabras de Lady Macduff cuando intenta y no logra convencer a su marido de que no marche a luchar contra Macbeth. Esta última, que carece de la astucia de Lady Macbeth, expone abiertamente sus razones a Macduff en un parlamento carente de la fuerza asertiva del de su compañera y que se compone de una serie de ideas sentenciosas y didácticas que tratan sobre los posibles riesgos de un comportamiento ambicioso, por una parte, y sobre el peligro al que su familia se enfrenta si queda desatendida, por la otra. Predomina, por lo tanto, el uso de los verbos modales “should”, “may”, “would” y oraciones condicionales para expresar posibilidad, la repetición de la palabra “ambición” con connotaciones negativas, proverbios y parábolas metafóricas que ilustran sus reflexiones, etc.

“LADY MACDUFF: If the Throne
Was by Macbeth ill gain'd, Heavens Justice may,
Without your Sword, sufficient vengeance pay.

Usurpers lives have but a short extent,
Nothing lives long in a strange Element.”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.10-14).

“LADY MACDUFF: Can you so patiently your self molest,
And lose your own, to give your Countrey rest!
In Plagues what sound Physician wou'd endure
To be infected for another's Cure”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii. 46-49).

Finalmente, Davenant confronta la actuación y la manera de pensar de estas dos damas con relación a su familia, sus distintos miedos y su modo de reaccionar ante las situaciones de peligro y ante la muerte.

Frente a la crueldad de Lady Macbeth que, según expone, sería capaz de acabar con la existencia de su propio retoño por triunfar en sus propósitos, Lady Macduff emerge como una madre absorbida por la ventura y protección de sus descendientes. Ella antepone el valor de la familia a las demandas del Estado. Sus hijos son la razón, según su criterio, para que su consorte no se ausente.

“LADY MACDUFF: Can you leave me, your Daughter and your Son,
To perish by that Tempest which you shun.
When Birds of stronger Wing are fled away,
The Ravenous Kite do's on the weaker Prey”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.iv.6-10).

En ellos se refugia y por ellos aviva su coraje cuando, finalmente, Macduff se ha alejado e, indefensa, se ha de enfrentar al trance que les espera:

“LADY MACDUFF: Oh my dear Lord, I find now thou art gone,
I am more Valiant when unsafe alone.
My heart feels man-hood, it does Death despise,
Yet I am still a Woman in my eyes.
And of my Tears thy absence is the cause,
So falls the Dew when the bright Sun withdraws”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.vi.31-36).

Inclusive cuando sabe que el peligro es eminente, su propia valentía cobija a ella y a los suyos resguardando el nido familiar hasta sus últimas consecuencias.

“Lady Macduff: Where shall I go, and whither shall I fly?
I've done no harm; But I remember now
I'm in a vicious world, where to do harm

Is often prosperous, and to do good
Accounted dangerous folly; Why do I then
Make use of this so womanly defence?
I'lle bodily in, and dare this new Alarm:
What need they fear whom Innocence doth arm?"
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.ii.35-42).

Por el contrario, el comportamiento de Lady Macbeth, a pesar de su convicción inicial, no resulta tan íntegro ni resuelto cuando, tras arrepentirse de haber inducido a su marido a un regicidio, sabe que ha quedado sola porque éste no comprende sus sentimientos actuales. Su soledad, a diferencia de la de su compañera, es un estado espiritual al que enfrentarse le resulta impracticable.

"LADY MACBETH: What, your Witches?
Curse on your Messengers of Hell. Their Breath
Infected first my Breast: See me no more.
As King your Crown sits heavy on your Head,
But heavier on my Heart (...)"
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iv.61-64).

Como será incapaz de afrontar sus contriciones y las consecuencias de sus actos. Arrincona sus obligaciones y su razón de ser se desvanece, sus poderosas y persuasivas palabras pierden su supremacía y su discurso se vuelve ilógico:

"LADY MACBETH: Macduff had once a Wife; where is she now?
What, will these Hands n'ere be clean? Fy my Lord,
You spoil all with this starting: Yet here's
The smell of blood; not all the perfumes of Arabia
Will sweeten this little Hand. Oh, Oh, Oh."
(*Macbeth* de W. Davenant. V.i.34-38).

Finalmente, no es lo suficiente valerosa para luchar contra los frutos de su comportamiento ambicioso y encuentra la liberación en el suicidio.

En conclusión, la pequeña reseña que Shakespeare muestra de una esposa y madre leal a través del personaje de Lady Macduff se desarrolla en una clara imagen de perfecta devoción conyugal y familiar. Ella introduce en la obra cierta voz moral enternecedora a medida que Davenant explota la oposición entre los Macbeth y Macduff por medio de escenas paralelas entre ambas parejas. Cada episodio en el que Lady Macbeth seduce a su marido con la idea de regicidio se yuxtapone a otro en el que Lady Macduff advierte al suyo de los peligros de la ambición y le insta que resista la tentación. De tal manera, Davenant contrasta el proceder de ambas damas

desde distintas perspectivas y las convierte en modelos opuestos que despliegan en escena juicios antitéticos como la prudencia frente a la insensatez, la inocencia frente a la perversidad, la acción frente a la inercia, la ambición frente a la honradez, la valentía frente a la cobardía, etc.

A parte de este eje central de dos matrimonios sobre los que se entreteje la trama, Davenant modificó, por diferentes razones, como se hará mención en el siguiente apartado, el itinerario del resto de personajes para adecuar su participación a la nueva historia.

3.4.2. Otros personajes.

Descubrimos otras modificaciones de menor trascendencia en el progreso y recorrido por la historia del resto de personalidades. Por una parte, Davenant varía la trayectoria de algunas figuras como Fleance, Donalbain y Lenox para ajustar el argumento a la temática que desea transmitir y, por la otra, re-asigna y reduce el reparto de personajes secundarios ya sea por cuestiones de decoro, como en el caso del portero, o para una representación más practicable según los recursos humanos de la compañía del Duque. De este modo, desaparecen: el capitán, Ross, Angus, Menteth, el hijo de Seyward, el hijo de Macduff, el médico de Lady Macbeth, el médico inglés y el hombre viejo.

En la obra de la Restauración, se interpola una nueva escena en el quinto acto donde el espectador puede presenciar el retorno de Donalbain de Irlanda y Fleance de Francia. Ambos se suman al grupo de nobles que van a luchar en contra del tirano y a favor de Malcolm, un monarca estimado por ellos como legítimo y justo. Una escena que permite, a su vez, incorporar nuevos ingredientes a la idea de venganza, en este caso, justificada ante una injusticia: tanto Donalbain como Fleance desean desquitarse por los homicidios de sus respectivos padres:

“LENOX: I by your presence feel my hoppes full blown,
Which hitherto have been but in the Bud.
What happy gale has brought you here to see
Your Fathers Death Reveng'd?
DONALBAIN: Hearing of aid sent by the English King,
To check the Tirants insolence; I'm come

From Ireland.
FLEANCE: And I from France, we are but newly met.”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.ii.3-10).

Por otra parte, al igual que ocurría en representaciones anteriores a las de la Restauración, tal y como se refleja en el libro para el apuntador “Padua”,¹⁵⁴ se elimina la figura del portero y se sintetiza en versos la conversación entre Macduff y Malcolm en la tercera escena del cuarto acto (de 242 a 154). Malcolm, por consiguiente, resulta al espectador un personaje más práctico y no tan confundido ante la sincera y leal propuesta de ayuda de Macduff para derrocar el régimen de Macbeth:

“MALCOM: Macduff this Noble Passion,
Child of Integrity hath from my Soul
Wip’d the black scruples, reconcil’d my Thoughts
To my good truth and honour. Macbeth
By many of these Trains hath sought to win me
Into his Power: And modest wisdom plucks me
From over-credulous hate. But now
I put my self to thy direction, and
Unspeake my own Detraction. I abjure
The taunts and blames I laid upon my self,
For strangers to my Nature. What I am truly
Is thine, and my poor Countreys to command.”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iii. 54-65).

En cuanto a la reducción de papeles por conveniencia para la puesta en escena de *Macbeth*, Davenant elimina a todos aquellos nobles escoceses que acompañan a Duncan. Nobles como Ross, Angus, Menteith y Caithness. Unifica la actuación de todos ellos en la figura de Lenox, quien, además, se enfrenta a Macbeth al final de la historia supliendo el papel del joven Siward en la obra jacobina.

De manera análoga, amplía el papel de Seyton al reunir en este personaje las intervenciones de los sirvientes y el portero, de un noble escocés no identificado que habla con Lenox, de mensajeros e incluso del doctor de la corte escocesa. Por último, Siward y el joven Siward se funden en un solo personaje: Seymour, cambio de nombre que, según C. Spencer (1965:403), podría deberse a Henry Seymour (1612-86), que participó en la guerra civil junto a Carlos II.

¹⁵⁴Para más información véase A. R. Braunmuller (Ed) (2001:61).

En conclusión, frente a la tragedia shakesperiana, localizamos en la obra de Davenant personajes que han sacrificado la multiplicidad de matices que poseían sus antecesores por servir de modo unidimensional a la temática de la obra. La oposición de los Macbeth frente a los Macduff resulta efectiva dramáticamente al funcionar como eje organizador de un argumento aleccionador en conexión con temas como las tentaciones e infortunios que propicia la ambición, la venganza, justificable ante determinadas situaciones, la traición y su merecido castigo, las desgracias sociales ocasionadas por una administración injusta e ilegítima, la honradez, la lealtad, las obligaciones y virtudes de la esposa en el matrimonio, los compromisos de un caballero con el Estado, etc.

Al mismo tiempo, la ampliación de los papeles de Lady Macbeth y Lady Macduff confiere mayor oportunidad a la participación de actrices, las escenas operísticas de las brujas sorprenden al espectador con su espectáculo y la reducción de personajes secundarios facilita la puesta en escena; en definitiva, una serie de nuevos componentes incorporados a la antigua historia del maléfico monarca escocés para engendrar una obra arraigada a la época que la vio nacer.

3.5. RENOVACIÓN EN EL ESTILO DE ESCRITURA.

C. Spencer (1965:12), matiza tres puntos en relación al estilo de las adaptaciones de obras shakesperianas que se hicieron durante la Restauración: primero, los dramaturgos de este período no comprendían la intención del procedimiento de la dramaturgia jacobina; segundo, no les gustaba algunos aspectos del modo de escritura de esta época; de hecho, se consideraba que el inglés isabelino era inferior y carecía de exquisitez técnica. Y tercero, paradójicamente, se trataban de reproducir su práctica, aunque su desagrado y falta de entendimiento dificultase tal esfuerzo.

Por lo que a Davenant se refiere, pese a transcribir, en parte, el modo de expresión de la obra shakesperiana con escrupulosa fidelidad, este autor incorpora una serie de retoques de tipo lingüístico y literario que contribuyen a que percibamos un cierto estilo peculiar, diferente del de la tragedia jacobina y más cercano a la escritura dramática de finales del siglo XVII.

La causa de tales variaciones radica, entre otras, en las particularidades del público teatral de esta época por una parte, en el compromiso de renovar las obras clásicas, tal y como Carlos II exigía, evitando un lenguaje “blasfemo” o “indecente” para el período, por la otra, y, finalmente, en la obligación de dotarlas de lo que se calificaba como un estilo con solemnidad y preeminencia.¹⁵⁵

La distinción y refinamiento del espectador para el que Davenant escribía demandaba un talante educado, elegante y al mismo tiempo de fácil comprensión y menor ambigüedad. Un modo de escritura que se aproximaba a los estándares de prosa y poesía de este período al igual que a la escritura dramática del teatro francés de Pierre Corneille y Jean Racine.¹⁵⁶

Si la riqueza del texto shakesperiano residía en su habilidad para sugerir, el objetivo de Davenant se encaminaba hacia la conquista de un lenguaje claro, explícito y rotundo. La tendencia shakesperiana a enfrentar ideas opuestas se transformó en la manifestación de sentencias cada vez más moralizantes, lapidarias y concluyentes. Como consecuencia, se lograba un grado mayor de serenidad y únicamente un mínimo de turbación en los pensamientos que los personajes expresaban a través de sus diálogos y soliloquios¹⁵⁷.

Clasificaremos a continuación, para su estudio detallado, el tipo de innovaciones propuestas en el texto de Davenant en dos paradigmas: alteraciones de tipo lingüístico y de tipo literario. Distinguiremos, entre las primeras, aquellas modificaciones relacionadas con la organización gramatical de las frases, elección de léxico y sus repercusiones para en efecto general de la obra. En segundo lugar, se observarán todas aquellas transformaciones que han retocado el carácter poético y expresivo de la misma.

¹⁵⁵“The perception of Shakespeare’s words as the least part of his genius, a result of the barbaric age in which he wrote rather than an example of poetic genius, gave playwrights free license to meddle with his use of language. The actual text of Shakespeare’s plays was not considered sacred because it did not represent an embodiment of his genius. This genius lay instead in his ability to represent general nature, to portray universal characters, and to move an audience; these virtues, it was felt, would not be altered if the poetry were rewritten in a more modern idiom, or if the offensive puns and quibbles were quietly edited out.” Jean I. Marsden (1995:151).

¹⁵⁶Véase: Ch. Boyce (Ed) (1996:393).

¹⁵⁷“The emphasis on contemporary political themes, as with the rewriting of Shakespeare’s heroines, controls the Shakespearean text by limiting it and thus rendering it less dangerous, just as the omission of Shakespeare’s language reduces the dangers of misinterpretation.” J. I. Marsden (1995:45).

3.5.1. Alteraciones de tipo lingüístico.

Recalcaremos la presencia de un lenguaje natural y de mayor cercanía a un habla cotidiana formal; al mismo tiempo, de menor ambigüedad, indeterminación y posibilidad de un doble sentido. No obstante, sin descuidar la elegancia y exquisitez de expresión que le confiere un mayor grado de subordinación y un léxico de estilo culto con afluencia de vocabulario de otras lenguas europeas. Todo ello, unido a una clara estructura temática y argumental, un modo de escritura apropiado para establecer aquellas reflexiones y dictámenes moralizantes satisfactorios para su público. Distinguiremos dos tipos de modificaciones: gramaticales y léxicas.

3.5.1.1. Modificaciones gramaticales.

Una de las técnicas de las que Davenant se sirvió para restaurar la escritura de la tragedia shakesperiana fue el restablecimiento de los sintagmas oracionales. En la tragedia shakesperiana se observaba cómo el sonido de su texto dramático adquiriría un grado de trascendencia superior al de la lógica gramatical en la que los sintagmas de una oración eran organizados. Si convenía invertir el orden usual de los elementos oracionales o repetir palabras ya fuera para dar énfasis, ya por el ritmo acentual de su verso, se sacrificaba el orden sintáctico habitual.¹⁵⁸

De hecho, en numerosas oraciones este aclamado autor jacobino utilizó el orden sujeto-objeto-verbo, que, hasta cierto punto, resultaba natural al inglés, puesto que es el orden habitual de las lenguas germánicas en oraciones subordinadas:

“MACBETH: So were their daggers, which unwiped we found / upon their pillows”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.iii.103-104).

“MACBETH: Words to the heat of deeds too cold breath gives”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.i.61).

O el orden verbo-sujeto-complementos:

¹⁵⁸Para más información véase: J. P Houston (1988) *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*. Louisiana. Louisiana State University Press.

“LADY MACBETH: Will I with wine and wassil so convince”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I.vii.64).

Davenant, sin embargo, quebró en múltiples ocasiones el ritmo y la cadencia sonora para lograr el orden oracional gramaticalmente establecido. De tal manera, versos como los anteriores se transformaron en:

“MACBETH: So were their Daggers, which we found unwip’d/ upon their pillows”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.iii.67-68).

“LADY MACBETH: I will with wine and wassel so convince...”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.vii.52).

De modo similar, Davenant introducía en su texto todos aquellos elementos de la oración, en general, verbos y sujetos, que Shakespeare, asimismo, por cuestiones de tipo rítmico, había omitido. De este modo, versos como:

“LADY MACBETH: Their drenched natures lie as in a death”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I.vii.68).

“MACBETH: And on thy blade and dudgeon gouts of blood”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.i.46).

“MACBETH: Being unprepared / Our will become the servant to defect,
Which else should free have wrought”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.i.17-19).

“LADY MACBETH: What, in our house?
Banquo: Too Cruel anywhere”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.iii.88-89).

Se reescribían:

“LADY MACBETH: Their natures shall lie drench’d, as in ther Death”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.vi.56).

“MACBETH: And on thy blade are stains of reeking bloud”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.i.40).

“MACBETH: The King taking us unprepar’d, restrain’d our power
of serving him; which else should have wrough more free”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.i.14-16).

“LADY MACBETH: Ah, me! in our house?
Banquo: The deed’s too cruel any where...”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.iii. 54-55).

Otra práctica muy común en la obra de Davenant era la introducción de oraciones compuestas coordinadas y, en especial, subordinadas donde Shakespeare proponía oraciones simples yuxtapuestas. De tal modo, oraciones como:

“BANQUO: This diamond he greets your wife withal”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.i.15).

“MACBETH: Have you considered of my speeches? - know”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. III.I.76).

Se alteraron del siguiente modo:

“BANQUO: And with this Diamond he greets your wife”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.i.14).

“MACBETH: And have you consider'd what I told you?”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.i.66).

Podía ocurrir que la fuerza conativa y efervescencia de algunos discursos shakesperianos disminuyera al desaparecer en la obra de Davenant las oraciones de tipo exclamativo que los apasionados personajes jacobinos en tantas situaciones utilizan:

“MACBETH: Shake off this downy sleep, death's counterfeit,
And look on death itself! up, up and see
The great doom's image! Malcolm! Banquo!
As from your graves rise up and walk like spirits
To countenance this horror!”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.iii.76-80).

“MACBETH: Shake off your downy sleep, Death's counterfeit;
And look on Death it self; up, up, and see,
As from your Graves, rise up, and walk like spirits
To countenance this horror: ring the bell”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.iii.43-46).

A cambio, en gran parte de los versos que introduce, este reescritor de la obra jacobina se sirve de una versificación similar a la del original aunque con mayor flexibilidad:

“LADY MACDUFF: I then was frighted with the sad alarm
Of Banquo's Death, when I did counsel him

To fly, but now alas! I much repent it,
What had he done to leave the Land? Macbeth
Did know him Innocent”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.ii.1-5).

Como consecuencia de todos estos cambios gramaticales observamos cómo la tirantez, ardor y perturbación que los personajes experimentan en el texto shakesperiano, en especial, justo antes y después del regicidio, y la incertidumbre que estas escenas producen en el espectador queda difuminado bajo parlamentos guiados más bien por el raciocinio y discernimiento en la obra de Davenant. Por ejemplo, Macduff, en la obra jacobina, apenas puede poner las palabras en un orden coherente cuando acaba de presenciar a Duncan en su lecho de muerte:

“MACDUFF: O horror! horror! Tongue nor heart
Cannot conceive nor name”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.iii.64-65).

Según un orden gramatical y semántico basado en la lógica, sin embargo, deberíamos de escuchar: “Heart cannot conceive” y “tongue cannot name”, tal y como Davenant lo re-escribe, incluyendo además la conjunción subordinativa “which” y perdiéndose, por lo tanto, la expresión textual del desconcertante estado de angustia que experimenta este personaje:

“MACDUFF: Oh horror! horror! horror!
Which no heart can conceive, nor tongue can utter”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.iii.31-32).

Finalmente, todas las modificaciones gramaticales anteriores alteran no sólo el ritmo sino asimismo la versificación en general. Se suprimen las diferencias que percibimos en la obra jacobina entre aquellos personajes que se expresan en verso y aquellos que lo hacen en prosa: en la obra de Davenant todos y en todo momento utilizan el verso en sus diálogos y monólogos. Se abandona la prosa de los últimos parlamentos de Lady Macbeth señalando su locura, etc.

3.5.1.2. Modificaciones de tipo léxico.

Descubrimos una cuantía importante de nuevo léxico, en general, sustantivos y verbos procedentes del latín y francés que se intercalan con distintos objetivos: la repetición de ideas relacionadas con la temática de la obra, el despliegue en escena de un vocabulario considerado más culto, etc.

Davenant, por una parte, mantiene la insistencia en palabras clave para la significación general de historia que sugería Shakespeare: “Blood, Deed, tyrant”, etc; Por la otra, concentra, en una o varias escenas, un grupo de palabras cuya reiteración contribuirá a consolidar la temática que él desea transmitir. Entre las palabras que recalca en varias ocasiones destacan:

AMBITION: que se repite durante toda la obra en relación con el tema principal de la misma.

DEATH: en la primera parte aparece relacionada con el asesinato de Duncan, atentado contra su reinado y todo lo saludable que éste poseía, al final se vincula al desenlace de Macbeth y la extinción de su tiranía.

CORONATION / CROWN / THRONE: una vez cometido el regicidio, estas palabras suponen poder para los Macbeth; el resto de personajes las mencionan con cierta perplejidad.

JUSTICE / DISEASE: La primera se repite para insistir en la ausencia de justicia en el reinado de Macbeth y “Disease” aparece mencionada en varias ocasiones como consecuencia a esa escasez de justicia.

TYRANT (a veces escrito TIRANT) / TRAYTOR: apelativo con el que los enemigos de Macbeth se refieren al héroe en la segunda parte de la obra; se subraya, por consiguiente, desde el punto de vista lingüístico, su talante indigno.

REVENGE/VENGEANCE: Se insiste en estas palabras, en especial, en los parlamentos de Macduff y Malcolm al final de la obra. Emergen con una significación ligada a la idea de justicia y vinculada a las consecuencias personales y sociales de situaciones ilícitas y sanguinarias.

INVENCIBLE: imagen que Macbeth reitera en varias ocasiones en la segunda parte de la obra al sentirse amparado por las predicciones de las brujas y que resulta irónica cuando se conoce el fundamento de tales augurios.

Véase los siguientes ejemplos:

“MACBETH: (...) What’s the Boy Malcom? What
Are all the English? Are they not of Women
Born? And t’all such I am **Invincible.**”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.iii.3).

“MACBETH: Poor Thanes, you vainly hope for Victory:
You’ll find Macbeth **Invincible**; or if
He can O’recome, it must be then
By Birnam Oaks, and not by English-men.”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.iii. 46-49).

“LENOX: What happy gale has brought you here to see
Your Fathers **Death Reveng’d**
Donalbain: Hearing of aid sent by the English King,
To ckeck the **Tirants** Insolence;”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.ii.5-8).

“MACDUFF: This way the Noise is, **Tyrant** shew thy Face”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.vii-23).

“MACDUFF: No, **Revenge** shall seek a Nobler Prey.
Through all the Paths of **Death**, l’le search him out:”
(*Macbeth* de W. Davenant. V.v. 27-28).

A parte del léxico extranjero que incluyó en su tragedia el dramaturgo jacobino, sorprende la cantidad de términos derivados del latín y francés que Davenant incorpora. Términos que, en ocasiones, suplantán vocablos nativos que aparecen en la tragedia de origen. Palabras como: “Valiant, Posture, Manifest, Affection, Assistance, Effeminate” son sólo algunos ejemplos:

“MALCOLM: This is the Sergeant” (*Macbeth* de W. Shakespeare. I.ii.4).

“MALCOLM: This is the **valiant** Seyton” (*Macbeth* de W. Davenant. I.ii.4).

“LADY MACBETH: Thy letters have transported me beyond / This ignorant present”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I.v.53).

“LADY MACBETH; Thy Letters have transported me beyond/ My present **posture**”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v.92-93).

“MACBETH: and in that heart/ Courage to make’s love known?”
(*Macbeth* de W. Shakespeare).

“MACBETH: and in that heart /Courage to **manifest** his **affection.**”
(*Macbeth* de Davenant. II.iii.83-84).

“Lady Macbeth: And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical **aid** doth seem
To have thee crowned withal.”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I.v.25-28).

“Lady Macbeth: And chastise with the valour of my tongue
Thy too **effeminate** desires of that
Which supernatural **assistance** seems
To Crown thee with”
(*Macbeth* de W. Davenant. I.v. 61-64).

A parte de todo este vocabulario insertado para lo que Davenant consideraba enaltecer el texto jacobino, observamos cómo se modifica en algunos monólogos y parlamentos cardinales el uso de la adjetivación. Así como Shakespeare nos presenta con exactitud descriptiva las terribles imágenes mentales que los héroes experimentan tras el regicidio, Davenant las difumina diluyendo un impacto en el espectador posiblemente desapacible. Obsérvese los siguientes ejemplos:

“MACBETH: This is a **sorry** sight.
LADY MACBETH: A foolish thought to say a sorry sight.”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.ii. 22-23).

“MACBETH: This is a **dismal** sight.
LADY MACBETH: A foolish thought to say a dismal sight”
(*Macbeth* de W. Daveant. II.ii. 20-21).

Del mismo modo, en el fragmento que exponemos, la ausencia de parte de la adjetivación original y la diferencia de puntuación modifica el efecto dramático del momento:

“MACBETH: Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more!
Macbeth does murder sleep’ –the innocent sleep,
Sleep **that knits up the ravelled sleeve of care**,
The death of each day’s life, **sore** labour’s bath,
Balm of hurt minds, great nature’s second course,
Chief nourisher in life’s feast,-“
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.ii. 36-41).

“MACBETH: Methoughts I heard a noise cry, sleep no more:
Macbeth has murder’d sleep, the innocent sleep;
Sleep **that locks up the senses from their care**
The death of each daies life; **tir’d** labours bath;
Balm of hurt minds; great nature’s second course;
Chief nourisher in life’s feast.
(*Macbeth* de W. Daveant. II.ii. 37-42).

En conclusión, toda una serie de innovaciones lingüísticas que han originado alteraciones en la trascendencia general de la obra, su argumento, temática y personajes. Destaca un lenguaje explícito, rotundo y, al mismo tiempo, con mayor grado de subordinación; lo cual denota meditación y reflexión por parte del hablante. Un léxico que enfatiza terminología afín a las ideas acentuadas a lo largo de la obra y, en general, vocabulario característico de un estilo formal. Éste es utilizado por todos los personajes sea cual sea su rango y para todas las situaciones, incluyendo aquellas en las que los protagonistas experimentan momentos de congoja, emoción o desconcierto.

3.5.2. Alteraciones de tipo literario.

Desde el campo de la escritura poética se observan otras modificaciones que renovaron el estilo de composición de la tragedia shakesperiana. Respecto a su antecesora, destaca, en general, un texto simplificado en cuanto a simbología e imágenes. Como se ha comentado con anterioridad, este dramaturgo reescritor se decantaba por un estilo de comunicación fácilmente asequible para su auditorio y con ideas que pudiesen resultar interpretadas con la mayor claridad posible. Se reduce, por lo tanto, en numerosas ocasiones, la complejidad retórica que localizamos en la obra jacobina: sus referencias a cultura y otros textos clásicos, la multiplicación de figuras poéticas en los parlamentos de los protagonistas, etc.

Por ejemplo, en la primera escena del segundo acto, en el monólogo previo al regicidio, Davenant excluye la alusión que Shakespeare hace a la historia: “The Rape of Lucrece”, referencia que añade espanto al acto que Macbeth está a punto de cometer:

“MACBETH: (...)Witchcraft celebrates
Pale Hecate's off'rings, and withered murder,
Alarumed by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost. Thou sure and firm-set earth,
Hear not my steps, which way they walk, for fear
Thy very stones prate on my whereabouts,
And take the present horror from the time,

Which now suits with it. Whiles I threat, he lives:"
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.i.51-60).¹⁵⁹

Y comprime la mención en un único verso:

"MACBETH: (...) now witchcraft celebrates
Pale Heccate's Offerings; now murder is
Alarm'd by his nights Centinel: the wolf,
Whose howling seems the watch-word to the dead:
But whist I talk, he lives: hark, I am summon'd;"
(*Macbeth* de W. Davenant. II.i.44-48).

De manera semejante, en la tercera escena del segundo acto de la obra shakesperiana, Macduff compara la visión del cadáver de Duncan con "Gorgona", una mítica fémina que tenía el poder de convertir en piedra a aquel que osara mirarla:

"MACDUFF: Approach the chamber and destroy your sight
With a new Gorgon. Do not bid me speak:
See and the speak yourselves"
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.iii.65-67).

Sin embargo, Davenant soslaya esta alusión con la siguiente hipérbole:

"MACDUFF: approach the Chamber, and behold a sight
Enough to turn spectators into stone.
I cannot speak, see, and then speak your selves"
(*Macbeth* de W. Davenant. II.iii.38-40).

En la obra de la Restauración se prescinde, de modo análogo, de algunos de los juegos de palabras que hallamos en el texto shakesperiano. En la segunda escena del segundo acto de la obra jacobina, cuando Macbeth rehúsa volver a la escena del crimen para retornar las dagas que, por error, ha tomado, Lady Macbeth resuelve acercarse ella misma pronunciando las siguientes palabras:

"LADY MACBETH: Infirm of purpose!
Give me the daggers. The sleeping and the dead
Are but as **pictures**; 'tis the eye if childhood
That fears a **painted** devil. If he do bleed,
I'll **gild** the faces of the grooms withal,

¹⁵⁹Esta historia era conocida en el período jacobino. De hecho, el mismo Shakespeare la utilizó en su poema narrativo "The Rape of Lucrece". La alusión de este monólogo hace referencia a las zancadas de Tarquino, Rey de Roma, hacia su destino: forzar y deshonorar a la inocente Lucrecia. Al ser una historia extremadamente cruel, la referencia añade horror al acto que Macbeth va a cometer, a él mismo le aterra pensarlo.

For it must seem their **guilt**”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.ii.55-60).

Donde localizamos cierta recreación lingüística con las palabras “gild/gilt/guilt” al asociar oro con rojo, dorado con culpa, pintura con engaño y realeza con asesinato. La versión de Davenant, de nuevo, al excluir la palabra “gild”, traslada la misma idea, no obstante, de manera directa y simplificada:

“LADY MACBETH: Give me the daggers, the sleeping and the dead
Are but as pictures; `tis the eye of childhood
That fears a painted Devil: with his bloud
I'll stain the faces of the Grooms; by that
It will appear their guilt.”
(*Macbeth* de W. Davenant. II.ii.54-58).

En cuanto a figuras retóricas se refiere, se confirma la ausencia de complejidad del texto de la Restauración al cotejar, por ejemplo, el monólogo que Macbeth pronuncia en la séptima escena del primer acto de ambas obras. En la tragedia jacobina, emerge una recitación de un total de de veintiocho versos colmados de riqueza retórica donde se recurre al uso de metáforas, símiles, hipérboles, paralelismos, paradojas, etc. con el objetivo de que el espectador pudiese, además de disfrutar de la belleza expresiva de estos versos, experimentar con vibración desde una primera línea los sentimientos de un hombre potencialmente bueno momentos antes de cometer un homicidio.

“MACBETH: If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If th'assassination
Could trammel up the consequence and catch
With his surcease, success, that but this blow
Might be the be-all and the end all- here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. But in these cases,
We still have judgement here that we but teach
Bloody instructions, which being taught, return
To plague th'inventor. This even-handed justice
Commends th'ingredience of our poisoned chalice
To our own lips. He's here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that 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. I have no spur
 To prick the sides of my intent, but only
 Vaulting ambition which o'erleaps itself
 And falls on th'other-"
 (*Macbeth* de W. Shakespeare. I.vii.-1-28).

La reescritura de Davenant, sin embargo, propone un soliloquio muy similar donde, una vez más, se ha soslayado el desbordamiento retórico del texto anterior. Éste se ha reducido de veintiocho a dieciséis versos. Metáforas como: "If th'assassination /Could trammel up the consequence and catch/ With his surcease, success (...)" "This even-handed justice/ Commends th'ingredience of our poisoned chalice /To our own lips" aparecen desvestidas del siguiente modo: "if his Death might be / Without the Death of nature in my self, / And killing my own rest; it wou'd suffice" "But deeds of this complexion still return /To plague the doer, and destroy his peace:"

Se ha omitido otras metáforas como: "But here, upon this bank and soal of time, /We'd jump the life to come." símiles como "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 (...)" y paradojas como: "poisoned chalice". La hipérbole: "Upon the sightless couriers of the air,/Shall blow the horrid deed in every eye, /That tears shall drown the wind (...)" se ha simplificado a: "that his Vertues, /Like Angels, plead against so black a deed;" etc.

Con todo ello, Davenant despliega un monólogo donde se revela el discurrir de su héroe acompañado de un sentimiento de emoción de menor apreciación y la percepción de pensamientos juiciosamente elaborados. En él predomina, al mantener y prolongar los paralelismos del original, una estructura tanto a nivel oracional como discursivo regular y organizada: He's here in double trust: / First, as I am his kinsman and his subject, /...then, as his host, /... Besides, this Duncan /Hath borne his faculties so meek, hath been /So clear in his great office, (...)" y, al mismo tiempo, se ha intensificado ilustrativamente la presencia de la palabra "Ambition" con una personificación: "Vaulting Ambition! thou o're-leap'st thy self /To fall upon another:"

"MACBETH: **If** it were well done; then it were well
 It were done quickly; **if** his Death might be
 Without the Death of nature in my self,

And killing my own rest; it wou'd suffice;
 But deeds of this complexion still return
 To plague the doer, and destroy his peace:
 Yet let me think: he's here in double trust.
First, as I am his Kinsman, and his Subject,
 Strong both against the Deed: **then** as his Host,
 Who should against his murderer shut the door,
 Not bear the sword myself. **Besides**, this Duncan
 Has born his faculties so meek, and been
 so clear in his great Office, that his Vertues,
 Like Angels, plead against so black a deed;
**Vaulting Ambition! thou o're-leap'st thy self
 To fall upon another:"**
 (*Macbeth* de W. Davenant. I.vii.1-16).

Desaparece, por consiguiente, la aglomeración de tropos en una única estrofa o verso. Sin embargo, descubrimos, si bien con mayor moderación, la presencia de lenguaje figurado similar al de los pasajes que este dramaturgo de la Restauración introduce. En ellos destaca el uso de personificaciones y metonimias. Personifica especialmente nombres abstractos de significación substancial en la tragedia como "ambition", "valour", "justice", etc. y prevalecen las metonimias con palabras como "Throne", "Crown" "Scepter" para hacer referencia a cuestiones de la realeza.

"LADY MACDUFF: May you be never by **ambition** led:"
 (*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.6).

"LADY MACDUFF: If the **Throne**
 Was by Macbeth ill gain'd, Heavens **Justice** may,
 Without your **Sword**, sufficient vengeance pay."
 (*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.10).

De la variedad retórica se pasa a un lenguaje cada vez más sentencioso donde predomina el uso de proverbios y máximas demostrativas de un comportamiento inmoral:

"LADY MACDUFF: Usurpers lives have but a short extent,
 Nothing lives long in a strange Element"
 (*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.13-14).

"LADY MACDUFF: In Plagues what sound physician wou'd endure
 To be infected for another's Cure"
 (*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.45-46).

Y se insiste en la siguiente sentencia:

“LADY MACDUFF: From Fortunes Pinnacle, **you will too late
Look down, when you are giddy with your height.**”
(*Macbeth* de W. Davenant. III.ii.53-54).

Advertencia de Lady Macduff a su marido en caso de que pretenda alcanzar poder de un modo ilegítimo que se transformará en evento a través del personaje de Lady Macbeth cuando momentos más tarde confiese a su consorte su atormentado estado anímico:

“LADY MACBETH: **I stand so high that I am giddy grown.**
A Mist does cover me, as Clouds the tops
Of Hills. Let us get down apace.
MACBETH: **If by your high ascent you giddy grow,**
‘Tis when you cast your Eyes on things below.”
(*Macbeth* de W. Davenant. IV.iv.41-45).

Finalmente, para concluir este apartado, observaremos un parlamento del héroe en el que se ejemplifican las modificaciones gramaticales, léxicas y literarias mencionadas anteriormente así como las derivaciones que tales variaciones producen. El Macbeth jacobino, exacerbado (o aparentando estarlo) por el inesperado regicidio, explica a sus camaradas cómo la ira que le causó contemplar las heridas de Duncan y las dagas bañadas en sangre de los soldados que lo escoltaban le llevó a ejecutar a estos últimos.

“MACBETH: Who can be wise, amazed, temperate, and furious,
Loyal and neutral, in a moment? No man.
Th’expedition of my violent love
Outran the pauser, reason. Here lay Duncan,
His silver skin laced with his golden blood
And his gashed stabs looked like a breach in nature,
For ruin’s wasteful entrance. There the murderers,
Steeped in the colours of their trade; their daggers
Unmannerly breeched with gore. Who could refrain,
That had a heart to love and in that heart
Courage to make’s love known?”
(*Macbeth*. W. Shakespeare. II.iii.100-111).

Llegado a este mismo punto en la obra de Davenant, hallamos declaraciones similares aunque expresadas del siguiente modo:

“MACBETH: Who can be **prudent** and **amaz’d** together;
Loyal and **neutral** in a moment? no man.
Th’expedition of my violent love
Out-ran **my pausing reason**: **I saw** Duncan,
Whose gaping wounds look’d like a breach in nature,
Where ruine enter’d. There **I saw** the murtherers
Steep’d in the colour of their trade; their Daggers
Being yet unwip’d, seem’d to own the deed,
And call for **vengeance**; who could then refrain,
That had an heart to love; and in that heart
Courage to **manifest** his **affection**.”
(*Macbeth* de W. Davenant. (II.iii.74-84).

En los primeros versos desaparece parte de la enumeración de adjetivos que manifiestan, con hervor, los fingidos sentimientos de Macbeth cuando descubre el cadáver de Duncan. Se incorporan dos oraciones subordinadas de relativo introducidas por las conjunciones “whose” y “where” en los versos 78-79 y una tercera participial introducida por “being”. Se introducen el sujeto “I” y el verbo “saw” en los versos 77-79 cuando en el texto de partida localizamos una descripción similar pero referida de un modo directo: “Here lay Duncan...” donde “here” denota proximidad y sitúa al oyente en el escenario del atentado.

Se intercala asimismo la palabra “vengeance”, idea clave que se repetirá posteriormente y vocabulario proveniente del latín y francés como “affection”, “manifest”... Desaparece, igualmente, la complejidad de imágenes retóricas que propone el original: se omite el verso 105 del texto shakesperiano, que compara, mediante una metáfora, a Duncan con imágenes de metales valiosos que trasfiguran su cuerpo en una prenda decorada con hilos dorados y ríos de sangre. Y se descarta la metáfora del verso 109 que transforma las dagas en humanos vestidos con la sangre del fallecido monarca, esto es, pantalones “breeches” antisociales “unmannerly”.

Observamos, en cambio, un texto de claridad gramatical y equilibrio estructural. En él predominan oraciones de mayor longitud y destaca la presencia de figuras literarias fácilmente interpretables; se gana, por consiguiente, en sencillez discursiva, se desaprovecha riqueza retórica y los personajes resultan menos apasionados y más comedidos, incluso en momentos de tensión.

6. CONCLUSION.

Por sus características tanto sociales como literarias, la Restauración se convirtió en una etapa significativa en la historia de adaptaciones de la obra shakesperiana. Un período en el que modificar el argumento, los personajes, la representación y lengua de las obras jacobinas se convirtió en una práctica frecuente; de hecho, paradójicamente, se mostraba respeto y se consideraba que se encumbraba a los clásicos de este modo.

El público, la situación socio-política y el monarca exigían la recuperación de obras anteriores a la guerra civil y los años de clausura de la práctica teatral mediante la rehabilitación y renovación de las mismas; y, al mismo tiempo, se negociaba la posición política de los teatros restaurados y se intentaba descubrir y experimentar con nuevos géneros dramáticos.

Un estudio de la obra de *Macbeth* de Sir William Davenant ilustra el tipo de reformas con las que se contemporizaba o trans-contextualizaba las obras shakesperianas en esta época. En ella hallamos, respecto a la obra jacobina, una fiel reproducción con modificaciones en el argumento, estructura, personajes, tema, texto y representación escénica.

En cuanto al argumento y estructura, Davenant restaura el original shakesperiano a través de distintas técnicas: incorpora nuevas escenas, cambia de orden, prolonga, abrevia e incluso omite otras. Estas modificaciones emergen vinculadas a un conjunto de propósitos en relación a la nueva situación teatral: alcanzar una estructura claramente organizada, extender la participación de los personajes femeninos (representados ahora por actrices), crear situaciones y momentos para incluir música y espectáculo en la obra, insistir en un tema aleccionador para el espectador de finales del siglo XVII en Inglaterra, etc.

Frente al original jacobino, se observa un eje de cuatro personajes básicos formado por los matrimonios Macbeth y Macduff de cuyo contraste se establece el proyecto argumental de la trama. Las figuras de Macbeth y Lady Macbeth sufren alteraciones y se transforman en seres movidos no tanto por la pasión y exaltación del momento sino por un sentimiento extremo de poder y ambición que les consume lentamente hasta su destrucción. Y las intervenciones de Macduff y Lady Macduff se amplían para desarrollar su participación en la historia como elementos antagonistas

a los anteriores. Se crea una armonía de voces y actitudes contrapuestas y en relación con determinadas cuestiones como pueda ser el deseo de satisfacción personal frente al sentimiento de responsabilidad social, la ambición por el poder frente a la moralidad, sumisión del bien particular a la razón de Estado, etc.

Como fruto de todos estos cambios descubrimos una tragedia con una temática y tesis diferente a la de la obra shakesperiana. Con el fin de instruir a un público que había sufrido una reciente guerra civil consecuencia de un período cuyo gobierno era, para Davenant, ilegítimo, este dramaturgo se beneficia de la propuesta que se hace en el *Macbeth* shakesperiano sobre el tema de la ambición. Lo expande y debate desde distintas perspectivas: ambición por satisfacción personal, arrepentimiento de un comportamiento ambicioso, ambición por responsabilidad social y para con el Estado, consecuencias sociales y personales de conductas ambiciosas en dirigentes, etc.

Todo ello en un proyecto donde adquiere una importancia mayúscula el espectáculo, música y baile. Puesto que la escena cómica del portero ha de suprimirse por razones de decoro, su efecto se suplanta extendiendo las escenas de las brujas y asignándoles ciertas particularidades de funciones operísticas: música, danza, canciones e incluso maquinaria que permitía crear el efecto de que estos seres entraban volando al escenario.

Finalmente, Davenant presenta todas las modificaciones anteriores a través de un texto igualmente renovado. Simplifica la complejidad retórica del original para ofrecer a su espectador locuciones más asequibles, menos ambiguas... y, al mismo tiempo, altera la organización gramatical de las oraciones y el léxico para obtener un lenguaje claro, ordenado sintácticamente a la vez que lapidario, solemne y sentencioso.

Toda una serie de innovaciones que permitían al espectador de finales del siglo XVII experimentar la obra shakesperiana con gran deleite y complacencia; de hecho, el éxito de la obra de Davenant fue tal que, según Braunmuller (2001:62), esta reescritura de *Macbeth* prácticamente suplantó la versión en folio de 1623 hasta 1744, cuando David Garrick ofreció al público de Londres un texto más cercano al original.

Cada época, cada espectador y reescritor tiende a admirar aquello que más le cautiva de la obra shakesperiana y a arrinconar el resto. Durante la Restauración Davenant se benefició de *Macbeth* para experimentar con otros géneros dramáticos

al tiempo que ilustraba los efectos perniciosos de un dirigente ilegítimo e inmoral. En su obra reconocemos un componente dramático común a la obra jacobina y una serie de alteraciones. Todo ello ha contribuido a perpetuar el mito shakesperiano, por una parte, y enriquecer nuestra percepción del mismo por la otra.

**4. MACBETH MODERNISED. DE ROBERT BELL
Y
MACBETH, Somewhat Removed. DE FRANCIS
TALFOURD.**

“Banquo.

I told you, you knew them, or they knew you,
But Master Rossy, you're a little drunk
So out of this same place, we'd better bunk.
Rosse.

Don't interfere__with me__I'm__very__weal,
And__where's the harm__'tis only a Scotch reel.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.119).

“Lady Macbeth.

Fiends who delight to vex,
Do me the kindness just to change my sex!
Let me no shadow of remorse now feel!
Make me a lump of guilt from head to heel!
Fulfil, I pray, this delicate request,
And add aught that your kindness may suggest,
Yet mask it all with stuff they call *soft sawder*.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p.11).¹⁶⁰

¹⁶⁰La edición que se ha seguido para el corpus de citas de la obra de estudio en el presente capítulo es: S. Wells (Ed) (1977) *Nineteenth Century Shakespeare Burlesques. Maurice Dowling (1834) to Charles Beckington*. Londres:Diploma Press Limited. Vol. 2.

STRAND THEATRE

Sole Lessee

Mr. F. W. ALLCROFT.

Director

Mrs. BERUCCA ISAACS.

Boxes 2s. 6d. Pit 1s. 6d. Gallery 6d.

Small, 2s. Private Boxes, 2s. 6d. Dress Circle, 1s. 6d. Gallery, 6d. (Children, by arrangement, at 1s. Half-price at half-price.)
Private Boxes may be ordered in the Strand Theatre, or at the principal Librarians.

MALONE'S TRAVESTIE

MACBETH

WAS BY SHAKESPEARE

This Evening

And repeated Every Evening according to the Audience.

The success which attended the production of "Othello Travestie" at this Theatre, has encouraged me to attempt another Dr. Shallopian revival on the same scale. The introduction of the pieces respecting the Irish wars by the Subalterns of Scotland in the Elizabethan Century, being almost as novel as the ideas we know they bear in the Eighteenth century, and the perfection of the style, I have thought every artist had my eye on the subject. In the choice, therefore, of my positive selection, I have borrowed some of the materials from Mr. Charles Wemy's translation of "The last" and intend adapting them according to dramatic systems. I intend also the acknowledged superior success popular in all ages, viz. Good John, Good William, Thomas Parson, &c. &c. The original and improved pieces which seem to be generally admitted as belonging to the Scotch, will be adhered to, together with the single factors in the history, the distinguishing mark of a Chastise. The original scenes and other scenes to have been commonly worn among the Celtic tribes: they will be adapted also by me, so I can assure the audience should see all parties engaged by me in their own colours.

We have every reason to believe that the success and success of the late of Macbeth was of such magnitude, therefore we shall desire giving them even our personal attention.

In the battle with Harald II. (c. 1066) the Norwegians are said to have been without their usual of mail. In this instance it is my intention to imitate strictly the Norwegians, and to without them too. Harald, Earl of Northumberland, and his Son, with their followers, were dispersed by Edward the Confessor to the aid of Malcolm, I have equipped in the leaders with called Corvus, which were introduced among the Romans in the Ninth Century, and are described in having been worn by Earl Harald's soldiers in 1066, as he was with the Welsh. All my Readers who suffer from similar fate, will I am sure, acquire in my adaptation of the "Corvus."

In the "Life of St. Columba," translated into English by Dr. John Smith, D.D. in 1708, we are told that the monks of that time were clothed in the skins of beasts, that their houses were made of mud, and made of wicker or straw, were made of mud, all this has undergone in Irish observation, even up to the present period, in its own manner, which in their opinion, Macbeth, King of Strathclyde, is mentioned by Deming as sleeping in a leather bed about the date, thereby proving that in those primitive ages, as well as in this present, our Ministers (the Lord Mayor's Feast, know what was good.

Sometimes the Architecture, previous to the Norman Conquest will be adapted in the Theatre, at which the success of the Theatre and abilities of my Artists will have every nature consideration.

There is one great fact, however, which has been overlooked by all the various commentators on the immortal Bard, and which I take this opportunity of mentioning (not intending to be immediately ready, that Macbeth without the slightest success, inconspicuously influenced parties of a doubt was an Irishman, (or at least if he wasn't he will be in the Theatre.)

F. W. ALLCROFT.

Cartel que anuncia una obra burlesca basada en *Macbeth*: *Malone's Travestie of Macbeth*. Representada en el teatro Strand de Londres en 1853. Imagen extraída de R. W. Schoch (2002:88).

4. **MACBETH MODERNISED DE ROBERT BELL Y *MACBETH, Somewhat Removed* DE FRANCIS TALFOURD.**

4.1. UNA EXPERIMENTACIÓN CÓMICA DEL TEXTO SHAKESPERIANO.	222
4.1.1. La veneración del texto shakesperiano.	222
4.1.2. La obra burlesca del siglo XIX frente a la producción teatral acreditada... ..	224
4.2. <i>MACBETH MODERNISED</i> DE ROBERT BELL.	227
4.2.1. Un argumento festivo.	228
4.2.1.1. Inclusión de escenas caricaturescas o de entretenimiento.	229
4.2.1.2. Un proceder picaresco en los personajes de la comedia.	232
4.2.1.3. Referencias a temas sociales y políticos de la época.	234
4.2.1.4. Ridiculización de tópicos sociales.	239
4.2.2. Una configuración cómica de los personajes shakesperianos.	241
4.2.2.1. Macbeth.	242
4.2.2.2. Lady Macbeth.	245
4.2.2.3. Banquo.	248
4.2.2.4. Duncan.	249
4.2.3. Un estilo adaptado a la comedia burlesca.	251
4.2.3.1. Números musicales.	251
4.2.3.2. Aspectos lingüísticos.	256
4.2.3.3. Recursos retóricos.	260
4.2.4. Conclusión.	266
4.3. <i>MACBETH, SOMEWHAT REMOVED FROM THE TEXT OF SHAKESPEARE</i> o <i>MACBETH TRAVESTIE</i> DE FRANCIS TALFOURD.	267
4.3.1. Detalles sobre el proceso de creación de esta comedia de Talfourd.	268
4.3.2. Una estampa cómicamente desfigurada de las producciones victorianas de <i>Macbeth</i> en teatros legítimos.	269
4.3.3. El nuevo argumento: ausencia de infortunio y un final feliz.	270
4.3.4. Abyección de los personajes.	276
4.3.5. Desbordamiento de alegría, incluso ante acontecimientos trágicos.	283
4.3.6. Una acción acompañada de un entorno cercano al espectador.	290
4.3.7. El cartel: un prólogo a la comedia.	297
4.3.7.1. El título.	300
4.3.7.2. Descripción de los personajes.	301
4.3.7.3. Descripción de las escenas.	303
4.3.8. Un lenguaje extraordinariamente irónico y burlón.	305
4.3.8.1. Una caricatura del texto shakesperiano.	306
4.3.8.2. El habla coloquial de principios del siglo XIX.	310
4.3.8.3. Recursos literarios para crear humor por medio del texto dramático.	314
4.4. CONCLUSIÓN.	321

4.1. UNA EXPERIMENTACIÓN CÓMICA DEL TEXTO SHAKESPERIANO.

El siguiente momento cultural a lo largo de la historia dramática de *Macbeth* en el que nos detendremos se localiza en el siglo XIX y durante el reinado de la reina Victoria. Unos doscientos años después de las producciones de Davenant y dos siglos y medio tras las representaciones en el Globe, exploraremos un período en el que la tragedia shakesperiana adquiriría nuevos perfiles, en un Londres donde el edificio teatral en el que se escenificaba una obra estipulaba las características de la misma, donde público de diferentes estratos sociales frecuentaba de manera desigual las tragedias jacobinas y donde la variedad de emociones que despertaba una adaptación y representación de *Macbeth* podían ser tan dispares como la conmoción o el carcajeo.

4.1.1. La veneración del texto shakesperiano.

Algunas de las particularidades del universo dramático y, en concreto, de la experimentación de obras jacobinas en la etapa victoriana hallan sus orígenes a lo largo del siglo anterior. Durante este período previo en el que se habían publicado las primeras ediciones críticas significativas de la obra shakesperiana, dramaturgos y literatos sostenían que el gran valor poético de composición de este aclamado autor era inalterable; la devoción hacia Shakespeare como autor se había centrado, tras años de modificación lingüística de sus versos, en la veneración de su texto ahora que se podía conocer a través de la lectura. John Keats pasaba horas meditando un sólo fragmento y Charles Lamb consideraba que la representación escénica de la dramaturgia de Shakespeare destruía la integridad de la misma.¹⁶¹

Como consecuencia, desde mediados del siglo XVIII, el tipo de reescrituras familiares durante el período de la Restauración se substituyó por una nueva forma de rehabilitación que duraría hasta finales del XIX y principios del XX: afamados directores/actores como David Garrick, John Philip Kemble, W. Charles Macready,

¹⁶¹Para más información véase: S. Trussler (2002) *Cambridge Illustrated History. British Theatre*. C.U.P. pp.178-194. J. I.Marsden (1995) *The Re-imagined Text: Shakespeare, Adaptation and Eighteenth Century Literary Theory*. Kentucky. Kentucky University Press. pp. 75-100; N. Brooke (Ed) (1990) *Macbeth*. Oxford. O.U.P pp 39-40.

Charles Kean, Henry Irving etc, reducían sus aportaciones privativas a la estructura, argumento y lengua del texto jacobino para escenificarlo y readaptarlo excluyendo sólo aquellos fragmentos del original que la sensibilidad del auditorio no consentía y conservaban íntegro el resto, si bien, en ocasiones, con un orden distinto.

Por lo que respecta a las aclimataciones escénicas de *Macbeth* durante esta etapa, conocemos por N. Brooke (1990:40) que algunas de las adiciones operísticas de Davenant permanecieron en la mayoría de producciones del siglo XVIII y parte del XIX¹⁶². Sin embargo, se prescindió de escenas controvertidas por razones de moralidad como la del portero o el diálogo final entre Malcolm y Macduff.¹⁶³ El resto de la obra se aproximaba más al original jacobino que en las adaptaciones de la Restauración: los papeles de Macduff, Lady Macduff y Lady Macbeth se redujeron a las antiguas escenas shakesperianas, se suprimió la oposición de caracteres entre los Macbeth y Macduff, etc.

Estas obras se reproducían entre sofisticados decorados que duplicaban las singularidades del pasado histórico que envuelve la acción y los diferentes actores y actrices de prestigio que representaban los papeles de Macbeth y Lady Macbeth en teatros de reputación (David Garrick y Hannah Pritchard, J. Philip Kemble y Sarah Siddons, W. Charles Macready, Samuel Phelps, Charles Kean y Ellen Tree, Henry Irving y Ellen Ferry, etc.) se preocupaban en realzar el trastorno psicológico que experimentaban los héroes. Hasta tal punto trataban de exteriorizar el conflicto interno de estos mismos que la obra se convirtió en la historia personal de sus protagonistas.

¹⁶²De hecho, Charles Kean justificaba estas incorporaciones operísticas alegando que su presencia se había convertido en algo tan habitual que temía que la omisión de un efecto musical tan poderoso pudiese suponer una gran pérdida para el público general. Para más información véase: N. Brooke. (Ed). (1990: 44).

¹⁶³Recordemos que durante los siglos XVIII y XIX continuaba la situación legal en la que un número limitado de teatros londinenses y británicos estaban autorizados (eran “legítimos”) para representar obras teatrales, siendo además obligatoria la previa aprobación de cada producción por el funcionario real conocido como “Lord Chamberlain” o sus asistentes. Esta situación se había consolidado con un acto de parlamento en 1737 que reforzaba el poder de este funcionario para permitir o prohibir la representación de obras. Para más información véase: V. J. Liesenfeld (1984) *The Licensing Act of 1737*. Madison. University of Wisconsin Press.

4.1.2. La obra burlesca del siglo XIX frente a la producción teatral acreditada.

Situados en el siglo XIX y en presencia del paisaje dramático descrito en el subapartado anterior, localizamos la producción de un modelo de reescrituras discrepante con el procedimiento de teatro dominante y de crédito en la época: las obras burlescas; teatro cómico que se convirtió en pasatiempo habitual durante la época victoriana en algunos teatros del oeste de Londres, como por ejemplo el “Strand”, el “Adelphi” o el “Olympic” (denominados teatros menores).¹⁶⁴

Ciudadanos de la clase media y trabajadora del Londres de este período, a quienes solía agrandar la parodia, se recreaban con este tipo de comedias donde tanto la producción shakesperiana como el melodrama, que era el estilo teatral de más auge, eran puestos en tela de juicio. De hecho, según M. R. Booth (1995:196), la obra burlesca producida con material shakesperiano en esta época era un negocio de grandes beneficios.¹⁶⁵

¹⁶⁴“The fact that Shakespeare burlesques began to emerge as a popular theatrical form during the 1830s is associated with a development of great importance in English theatre history. Since the Restoration, in 1660, the right to present serious plays in London had been seriously restricted, and for a long time was under the monopoly of the companies performing at the Theatres Royal at Drury Lane and Covent Garden (...) they were licensed as **legitimate** theatres (...) yet still there was need for more theatres (...) and during the earlier parts of the nineteenth century the Acts of George II were used as a loophole through which minor houses could be licensed, not to perform serious plays, but for burlettas and other kinds of ‘illegitimate’ drama (...) the inclusion of songs and other incidental music helped to qualify entertainments for performance at the **minor** theatres, and this is responsible for the high vocal and musical content of the Shakespeare burlesques (...)” Standley Wells (Ed) (1977:X). Véase asimismo: R.W. Schoch (2002) *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*. Cambridge. C.U.P. p.131 y M. R. Booth (1995) *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge. C.U.P. p.196. Se empleará la traducción literal al castellano de los términos “minor, legitimate” e “illegitimate theatres” por lograr claridad en la exposición.

¹⁶⁵ A parte de de las que vamos a estudiar, y sin ser una lista exhaustiva, según R.W. Schoch (2002:188-189), otras comedias burlescas de obras de Shakespeare que conocemos existieron en este siglo son:

Hamlet Travestie de John Poole, 1811

Macbeth Travestie in Three Acts de Rush Moore, 1820

Richard III de autor anónimo, 1823

O’Thello de Charles Dickens, 1833 escrita para representación privada.

Romeo and Juliet de Maurice Dowling, 1837

Macbeth Travestie de autor anónimo, 1842

King Richard ye Third de Charles Selby, 1844

Coriolanus Travestie de James Morgan, 1846

Macbeth Travestie. In Two Acts. W.K. Northall 1847

Hamlet the Dane: A Burlesque Burletta de Charles Beckington, 1847

Hamlet Travestie, de F. Talfourd, 1849

The Merchant of Venice Travestie. A Burlesque in One Act. de F. Talfourd, 1849

Macbeth, a Burlesque de R. Spry 1857

King Lear and His Three Darters de John Chalmers, 1848

The Enchanted Isle de Robert Brough, 1848

En un principio, la intención del autor de comedia burlesca basada en tragedias de Shakespeare parece ser la de reducir la trama, versos y personajes jacobinos a una comedieta satírica, doméstica y divertida. Un tipo de drama en el que se elaboran paráfrasis ingeniosas de cada una de las estrofas shakesperianas e incluyen imaginativos juegos de palabras, alusiones a acontecimientos de actualidad y, en especial, elementos melódicos.

Se trataba de funciones melódicas debido a que el dramaturgo se veía obligado a incorporar música de fondo y numerosas canciones para que se permitiese representarlas en los teatros conocidos como “menores” en la Inglaterra del siglo XIX; teatros a los que sólo estaba permitido ofrecer obras “no serias”, es decir, sin un contenido reflexivo, observador o crítico.

Los comediantes que personificaban estas obras burlescas en el escenario de tales teatros, en numerosas ocasiones, lo hacían imitando y ridiculizando a aquellos actores reputados del período: Philip Kemble, Charles Kean, W. Charles Macready...¹⁶⁶ que destacaban por sus particulares representaciones de personajes principales shakesperianos en los teatros “Covent Garden” y “Drury Lane”. De hecho, éstos eran los dos únicos teatros “legítimos” del momento en Londres, es decir, autorizados a escenificar obras consideradas “serias” porque se basaban en argumentos juiciosos, pertenecientes a autores clásicos o renacentistas y con un porcentaje menor o ausencia de momentos musicales.

De todos modos, descubrimos en las versiones de drama shakesperiano que el espectador victoriano presenciaba en estos teatros legítimos ciertas disparidades con representaciones de la etapa jacobina, a pesar de que guardasen, supuestamente, más fidelidad al original que una obra burlesca. En esta época, era una práctica habitual el hecho de trocear y reestructurar la tragedia shakesperiana por cuestiones de decoro, porque el escrito fuese muy largo o porque se

Macbeth According to an Act of Parliament, de Malone, 1853

Macbeth a Burlesque de autor anónimo, 1866.

Rosencrantz and Guildenstern de Gilbert, 1874

Very Little Hamlet de William Yardley, 1888

Para más información sobre las obras burlescas de *Macbeth* puede consultarse la edición de esta tragedia shakesperiana de R. S. Miola (2004), que incluye fragmentos de: *Macbeth Travesty* de Rush Moore (1820), *Macbeth Travesty* de Francis Talfoud (1850), *Macbeth Travesty* de W.K. Northall (1847) y *Macbeth, A Burlesque* de autor anónimo (1866).

¹⁶⁶De hecho, en algunas de las obras burlescas mencionadas aparecen acotaciones del autor del siguiente tipo: “spoken in the manner of Kean” Stanley Wells (1977: XI).

considerase que la estrella (que era a su vez el director y administrador del teatro) no tuviese suficiente participación en la obra.

Asimismo, los gerentes y actores principales de las compañías teatrales de esta época y, en especial, los que dirigieron en los teatros Drury Lane y Covent Garden se interesaban porque sus representaciones tuviesen rigor histórico y vigilaban minuciosamente la escenografía de cada obra: estudiaban documentos, contrataban expertos carpinteros y pintores para elaborar lujosos dioramas con grandiosos palacios, verdes bosques, etc. Decoraban los escenarios con arquitectura de mármol y antigüedades, incluían procesiones y bailes siempre que la obra lo permitía, incorporaban verdaderos ejércitos para escenificar batallas, y acomodaban las obras a todas las nuevas técnicas y maquinaria teatral que se conocía en el momento para crear luz, sonidos y efectos especiales. Se trataba, por consiguiente, de todo un complejo y escrupuloso montaje que el autor de comedia burlesca no dudaba en parodiar.

Según J. L. Stylan (1977:17), el director de estas producciones grandilocuentes consideraba con mayor interés la adaptación de la historia al escenario que la propia obra shakesperiana, relegada a un segundo lugar.¹⁶⁷ Incluso, se llegó a modificar, en ocasiones, el orden original de las escenas para facilitar el cambio de mobiliario y otros materiales de una escena a otra. Esta particular manera de producir al ya legendario Shakespeare es lo que R. W. Schoch (2002:66) asevera que las obras burlescas enjuiciaban y lo que más tarde George Bernard Shaw designó con la expresión: “butchering Shakespear” en un ensayo para la revista *Fortnightly Review* de Agosto de 1919 titulado “On Cutting Shakespear”.¹⁶⁸

En consecuencia, el público victoriano que se acercaba a la obra shakesperiana podría llegar a experimentar, al menos, tres percepciones de la misma: las adaptaciones que presenciaban en los teatros legítimos, las obras burlescas en los teatros menores (de las que aprenderemos a continuación) y su propia reflexión como lectores.

Rodeadas de este contexto de conocimiento y representación de la dramaturgia shakesperiana aparecen las dos parodias de *Macbeth* que ocupan este

¹⁶⁷“The general feeling at this time was that Shakespeare wrote magnificent poetry, but not good plays. Therefore, the actor-manager’s aim was to produce memorable “illustrations” of Shakespeare”: J. L. Stylan (1977) *The Shakespearean Revolution. Criticism and Performance in the 20th Century*. Cambridge. C.U.P. p.17.

¹⁶⁸El mencionado artículo apareció publicado posteriormente en E. Wilson (Ed) (1961) *Shaw on Shakespeare*. USA. Penguin Shakespeare library. p.272-277.

capítulo; la historia que Holinshed narra de un rey escocés, que Shakespeare lleva a escena a comienzo del siglo XVII apareció a su vez en el siglo XIX transformada en comedia burlesca como las que estudiaremos a continuación: *Macbeth Modernised* (1838) de Robert Bell y *Macbeth, somewhat Removed from the Text of Shakespeare* (1854) de Francis Talfourd. Para ello centraremos el análisis en las características de su renovado argumento, las modernizadas ubicaciones y peculiaridades de sus personajes y el ingenioso y creativo estilo de escritura que presentan.

4.2. MACBETH MODERNISED DE ROBERT BELL

Según Booth (1995:197), el 23 de abril de 1864 Tom Robertson describió en la publicación *Illustrated Times* las obras burlescas del siguiente modo:

“We go express pace now, and we want singing, dancing, and acting, and personal beauty, and pink boots, and puns and gauzy nymphs, and nigger melodies, and classic fables, and apt allusions, and coloured fire all at once”.

Si combinamos todos estos elementos junto a la línea argumental de la obra shakesperiana de *Macbeth* y prescindimos de su desventurado desenlace, descubriremos la comedia de Robert Bell; obra impresa de modo anónimo y privado en 1838 por este periodista y novelista que editó asimismo una colección anotada de poetas británicos en veinticuatro volúmenes.

El espectador de esta época, por consiguiente, asistía al teatro familiarizado con las características de este tipo de obras: cánticos populares coetáneos, bailes, pantomimas, números musicales, un uso sutil del lenguaje para crear humor, caricatura imaginativa, sátira vinculada a una temática local y actrices bien proporcionadas vestidas con medias, ya que, en numerosas ocasiones, una mujer representaba el papel del héroe de la historia. De hecho, la portada de la publicación de *Macbeth Modernised* incluye la siguiente referencia:

“A most Illegitimate Drama, but Formed on a Foundation of Greatness, and Diversified with Songs of the most Original Words, but by no Means Original Airs” (Stanley Wells. 1977:112).

Conoceremos, de este modo, en los siguientes apartados, cómo una tragedia que muestra el poder del mal para corromper, endurecer y destruir a un hombre sensato, se transforma en una comedia burlona donde el espectáculo, la música y el humor se convierten en los elementos más significativos.

4.2.1. Un argumento festivo.

Como consecuencia del requerimiento por parte del auditorio de situaciones grotescas, el autor liberaba la obra de la que partía de contenidos juiciosos para dotarla de enredos, confusión, alusiones paródicas al mundo social que rodeaba al espectador, un final feliz y jocosidad en general. De tal manera, *Macbeth Modernised* sigue la acción que se desarrolla en la obra shakesperiana hasta el asesinato de Duncan y modifica, a partir de ese momento, sin más pretensión que el humor, todo aquello que el dramaturgo ha juzgado conveniente para reforzar el efecto risible de cada escena.

Al mismo tiempo, una de las novedades básicas que la obra de Bell, por su estilo cómico, incorpora se halla vinculada a la esencia misma de la tragedia y su desenlace adverso: las muertes al final de este tipo de obras suponían un conflicto para un dramaturgo que se veía coartado por la legislación del momento a presentar una trama burlesca, festiva y de escasa sensatez; de ahí que, con frecuencia, el desenredo de los acontecimientos brote de modo diferente al acostumbrado final fúnebre.

Frente al desarrollo de la trama shakesperiana, esta es la historia de un regicidio frustrado. Macbeth, tras haber sido predestinado como próximo rey de Escocia y tiranizado por una esposa imperiosa, a cuyos planes es vulnerable porque una de las brujas se ha enamorado de él, se ve obligado a asesinar a Duncan. Banquo, que logra conocer accidentalmente los propósitos del matrimonio, previene al rey Duncan y urde un plan para que éste pueda presenciar, sano y salvo, lo que hubiese sido su homicidio.

Tras el supuesto regicidio, se especula que el monarca ultrajado ha sido traicionado por sus escoltas, a pesar de que el cadáver ha desaparecido de manera

misteriosa, ya que Duncan ha escapado hacia el bosque de Forres. Tras la fuga de los príncipes Malcolm y Donalbain, asistimos a la coronación de Macbeth.

Lady Macbeth, que sospecha de Banquo, solicita y obliga a su consorte a un nuevo asesinato. No obstante, Macbeth, resistiéndose a hacerlo, contrata a dos asesinos a sueldo y, al mismo tiempo, envía misivas a Banquo advirtiéndole de su inminente expiración. El caballero amenazado ajusticia junto a su hijo Fleance a estos dos asesinos, quienes desaparecen de escena, del mismo modo, de manera misteriosa, para presentarse en el episodio del Banquete solicitando su recompensa.

Por último, la historia concluye cuando el embrollo es desenmascarado por el rey Duncan. Éste perdona a Macbeth, considera sus aparentes crímenes justificados por la coacción que sufría ante su esposa y responsabiliza a Lady Macbeth, aunque no la condene, de hecho, al día siguiente habrá cantar de nuevo y entretener al auditorio.

El carácter grotesco de este argumento se ve reforzado por un conjunto de procedimientos, que a continuación desarrollaremos, tales como la simplificación general de la trama, la referencia irónica a temas sociales y políticos de la época victoriana, la ridiculización de tópicos y convenciones, la introducción de escenas inéditas que divierten y la modificación del desenlace trágico por un final feliz.

4.2.1.1. Inclusión de escenas caricaturescas o de entretenimiento.

Se incorporan escenas propias de comedia de enredo, creadas a partir de los mismos componentes utilizados para suscitar misterio y pavor en la tragedia shakesperiana: malentendidos, coincidencias, cadáveres que desaparecen y reaparecen, fantasmas que sólo un personaje, y ante el asombro del resto, parece ver, etc. Algunos ejemplos de este tipo de escenas podrían ser los siguientes:

Durante el primer encuentro de los dos generales con las hechiceras, resulta divertido el hecho de que estos seres enigmáticos jueguen al escondite con los protagonistas al tiempo que recitan su “Ale! Ale! Ale!”, versos que, como observaremos más tarde, resultan cargados de significación burlesca por el uso de los homófonos “Ale / Ail”.

“First Witch.
Ale! Ale! Ale!

Second Witch.
Not too stale.

Third Witch.
And pale! Pale!
(*They hit Macbeth and Banquo on the back*)

Macbeth.
Didst thou feel nothing?

Banquo.
Yes, I felt the damnest slap!
But I s’pose it was some straying thunder clap.
Look ! look! You there, methinks I see three pair of eyes !
But Banquo’s not afraid – the devils I’ll surprise.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. P.117).

El momento del regicidio se transforma asimismo en otra escena risible. En el *Macbeth* shakesperiano, este episodio se excluía del escenario para mostrarnos únicamente la imagen de lo que había ocurrido en la conciencia aturdida del protagonista. Sin embargo, Bell lo circunscribe en la trama decimonónica con un efecto festivo: aparte del hecho de que el rey ronque, Banquo ha tramado un plan que le permite, junto a Duncan, presenciar cómo lo que Macbeth acuchilla es una cámara de aire llena de sangre simulando la figura del monarca.

“Macbeth.
Hush! He snores again – then quick, Macbeth, or ever
Will thy wife upbraid thee with a white-wash’d liver (...)”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. P. 130).

Asimismo, resulta una técnica más propia de la comedia que de la tragedia el hecho de que en los dos homicidios que presenciamos, los cadáveres desaparezcan inexplicablemente porque las víctimas, pese a que han sido asesinadas y aunque no se ajuste a un progreso lógico de la acción, resultan no estar muertas. Esto ocurre tanto con Duncan como con los supuestos verdugos de Banquo, a los que éste vence en la contienda y acuchilla. Estos últimos regresarán con posterioridad a la escena del banquete clamando su recompensa por un servicio que no han llevado a cabo. Una recompensa que se cobran en cerveza.

“Murderers.

We’ve come, my lady, for to claim our beer;
For Banquo’s done for, I did give the blow,
But the King did bid us come to let you know.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. P. 142).

La técnica de la “resurrección” de los muertos resultaba, a su vez, una parodia de todos aquellos melodramas del período repletos de personajes aparentemente asesinados que reaparecían en el momento de desenmascarar al villano. De acuerdo con Stanley Wells (1977:XVI) y Shoch (2002:48), se trataba de una práctica que se repetía asimismo en otras farsas de este tipo para evitar finales trágicos. De hecho, el público de una tragedia burlesca suponía que la obra se cerraría con un pomposo número concluyente de baile, música y canciones en el que todos los personajes participaban.

Por último, otra escena propia de la comedia de enredo a la que asistimos es la del banquete. El fantasma de Banquo que atormentaba la conciencia del Macbeth shakesperiano, en esta comedia, emerge para introducir efectos jocosos, si bien, en este caso, el fantasma es el de Duncan.

Justo cuando Macbeth brinda a la salud de todos y a la del anterior soberano, según él, ya difunto, Duncan asoma en escena sorprendiendo al protagonista, quien, tras sentirse desconcertado, considera que la mejor estrategia para lidiar la visión de ese espectro es otra copa de alcohol:

“Macbeth.

Thank thee! This is the proudest moment of our life,
As you did drink the health of my most gentle wife.
There is but one thing wanting to complete the treat,
And that is –Duncan, to be sitting in his seat.
Ha! What does this mean? Do I see aright,
Or is it some foul phantom mocks my sight? (...)
Oh, I beseech you a small glass of brandy bring,
There, now he is gone – oh, I’m somewhat better,
But it was, I’ll swear, old Duncan to the letter!
I really beg your pardon for causing all this rout,
But the spirit taken in, has drove the spirit out”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. P. 145).

Banquo sorprende del mismo modo en esta escena al aparecer con una graciosa nariz postiza, convención cómica, de acuerdo con Schoch (2002:60), de las

obras burlescas del período para atraer la sonrisa del auditorio. En este caso, lo hace para confirmar sus sospechas sobre la complicidad de Lady Macbeth en la trama de su propio asesinato. El caballero descubre su identidad despojándose del falso añadido y observa cómo la dama se asombra al contemplar al hombre al que momentos antes había establecido acuchillar,

“Banquo.
(taking off his nose) And for my nose, my lady, that is all a sham un,
I only put it on just for a bit of gammon.
(I see she don't much like my voice –that shows
She was the prompter of the murderer's blows.) (Aside)”
(Macbeth Modernised de R. Bell. P.143).

4.2.1.2. Un proceder picaresco en los personajes de la comedia.

Contribuía, de la misma forma, al tono grotesco de una comedia burlesca el comportamiento ridículo y/o satírico de los personajes. Éstos actuaban de tal manera en discrepancia con el proceder de sus semejantes en la tragedia shakesperiana, quienes, probablemente, estaban siendo en ese mismo momento representados por acreditados actores-directores-estrella en los teatros legítimos de Londres.

De este modo, los protagonistas de la comedia que tratamos dejan de desenvolverse según el protocolo de la realeza escocesa para actuar como lo hacían ciudadanos ordinarios con un modo de conducta propio más bien de las clases humildes del Londres del siglo XIX.¹⁶⁹ Veamos algunos ejemplos:

En primer lugar, destaca el hecho de que Macbeth cometa un regicidio únicamente por evitar posibles problemas de carácter matrimonial con su esposa:

“Macbeth.
I'd do all – for these domestic blows to get me rid.
Yes, dearest wify, i will do as you bid.”
(Macbeth Modernised de R. Bell. P. 125).

¹⁶⁹Para mayor información sobre esta característica de los personajes de la comedia burlesca véase: R. W. Schoch (2002:33-34).

De acuerdo con Booth (1995:191), un rasgo representativo de la farsa del siglo XIX en Gran Bretaña era un protagonista que, presionado por cuestiones domésticas, era incapaz de controlar sus propios actos. Esto le sucederá al héroe en la obra de Bell, quien, acosado por una esposa imperiosa, le jura asesinar al rey y este compromiso se sobrepone a su propio honor como súbdito real o ante sus obligaciones con el Estado.¹⁷⁰

Asimismo, resulta jocosos el hecho de que una de las hechiceras se haya enamorado de Macbeth o que Malcolm y Donalbain, tras el homicidio de su padre y antes de partir al exilio, sólo se interesen por un billete de escaso valor que uno debía al otro.

“Donalbain.

(sings.) Air- “The Light Bark”.

Off! Off! Dearest brother, off! Off! And away...

Off! Off! I am going, - but a moment must stop,

There's one thing I'll tell you, which I'd nearly forgot,

I speak before I go; you know I cannot write,

You owe me a bob, which you borrow'd t'other night.

You owe me a bob, which you borrow'd t'other night.

Malcolm.

Off! Off! I am going, off! Off! I won't pay,

So you won't get your bobby, my brother, to-day;

But I don't like leaving here, it makes me cry, heigh-oh!”

(Macbeth Modernised de R. Bell. P.135).

Es divertida la forma de sucumbir de los asesinos “asesinados” por Banquo y Fleance. Con un auditorio habituado a asistir a combates en el ring, con frecuencia, los asaltos y batallas de las grandes tragedias se reescribían como peleas de boxeo en las comedias burlescas.¹⁷¹

“Banquo.

Upon my soul you're right, there's a proof – my fist.

(hits him)

Take that, you dirty rascal! That I know's a poser.

Fleance.

And there's another like it – how is your nose, sir?

¹⁷⁰Recordemos que las especulaciones morales por personajes de esta historia entre las obligaciones hacia el Estado cuando interfería con las obligaciones hacia la propia hacienda y la familia era una de las temáticas que se formulaban en las adaptaciones del *Macbeth* jacobino de períodos anteriores. En el *Macbeth* de Davenant este debate se proponía a través del personaje de Macduff.

¹⁷¹Para más información véase: R. W. Shoch (2002:124).

Banquo.

The fellow's tougher than I thought, there – how's your eye?

First Murderer. Oh! I'm murdered! Speechless! I shall die!

Second murderer. O! my nose! That was a crack – and so shall I!

(Murderers both knocked down on the stage)

(Macbeth Modernised de R. Bell. P. 139).

Y, del mismo modo, resonando como si de una pelea callejera se tratase, resulta mordaz la lucha final entre Macbeth y Macduff:

Macbeth.

And damn'd be he who first cries hold! Enough!

Macduff. And damn'd be he who's frightened at his foe!

(Enter King Duncan)

Duncan. And damn'd be he who strikes another blow!"

(Macbeth Modernised de R. Bell. P.149).

Es así como, desde el propio argumento, con la pretensión cardinal de lograr humor, se transforman las inquietudes y proceder de los personajes de la realeza escocesa en intereses y modos de actuación propios del público que asistía a este tipo de comedias.

4.2.1.3. Referencias a temas sociales y políticos de la época.

Otro aspecto reiterado según Schoch (2002:34) en distintas obras burlescas del período basadas en tragedias shakesperianas es el hecho de que se incluyan en el argumento alusiones a temas sociales y políticos de la vida de Londres del período. En *Macbeth Modernised* se alude, por ejemplo, a la situación dramática contemporánea y la lucha continua para conseguir el beneplácito del "Lord Chamberlain", máxima autoridad censora de la época.¹⁷²

¹⁷²R. W. Schoch (2002:36) señala las batallas legales del teatro "Strand" (en el que se pudo haber representado esta obra) con este censor real en relación a las violaciones del Acto de Parlamento de 1737.

“First Witch.

I see thy lovely features by the light of my flambeau,
But Hecate **has forbid** you speak, excepting you cry woe!”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 113).

Localizamos igualmente menciones relacionadas con la forma de gobernar:

“Duncan.

Then get him hung - never mind the laws -
And with his former title great Macbeth,
He shall gain something by the rascal’s death”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 115).

E incluso una observación directa sobre la coronación de la reina Victoria, que sabemos se produjo en junio del mismo año en el que esta obra fue impresa¹⁷³.

“All (sing)

Air- “Bonnets of Blue”

Here’s a health to the smile that plays
In woman’s dear sunny bright eyne,
Here’s a health to him who truly obeys,
And faithfully honours his Queen! his Queen!
Then huzza! and huzza! let us sing,
Huzza ! for a prosperous reign!”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 156).

Por otra parte, resultan numerosas las insinuaciones a particularidades relacionadas con el comportamiento social de la época y más concretamente con el modo de proceder del grupo de ciudadanos que solía asistir a este tipo de obras; en especial, destacan menciones que hacen referencia a la ingestión de bebida alcohólica ligado a la idea de divertimento y distracción.

Schoch (2002:128-129) expone cómo los teatros menores donde se representaban las obras burlescas basadas en tragedias shakesperianas era el punto de reunión de un grupo de jóvenes caballeros a los que este crítico denomina, siguiendo un artículo de *The Times* de 1853, como “Men about town”.¹⁷⁴ jóvenes que buscaban diversión en la ciudad a partir de las nueve de la noche en lugares como clubs, tabernas, cuadriláteros de boxeo, teatros, etc. Ellos, al igual que los personajes de estas comedias, bebían cerveza y se entretenían en establecimientos

¹⁷³Para más información véase: Stanley Wells (Ed) (1977:XII).

¹⁷⁴“Men about town’ who had professional careers, disposable income, leisure time and no domestic responsibilities” R. W. Schoch (2002:134)

como los que en ocasiones se aluden en la trama de *Macbeth Modernised*. Como consecuencia, frente a su ausencia en la tragedia shakesperiana, las referencias a la cerveza como bebida alcohólica que causa esparcimiento y júbilo se multiplican a medida que avanza la acción.

La apertura de la historia sorprende con una de estas alusiones: encontrándose Duncan y su séquito con el combatiente herido que narra las hazañas de Macbeth, lo primero que la comitiva observa es el estado de embriaguez en el que se encuentra este soldado:

"Duncan.
Holla! what rascal have we here?
The fellow's in a state of beer;
For, look! he has a bloody nose,
Got in some drunken brawl I s'pose."
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.114).

Banquo confunde los sonidos de las brujas con alguien desesperado, como confiesa estar él, por beber cerveza:

"Witches.
Ale! Ale! Ale!

Banquo.
Hark at thy echo! dost hear? it does thrice reply,
Which plainly proves you must indeed be very dry;
And, to confess the hones truth, - and so am I.
First Witch.
Ale! Ale! Ale" (*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 117)

Rosse, que era enemigo del anterior "Thane of Cawdor", decide celebrarlo con unas jarras de cerveza tan pronto sabe de su ejecución y saluda a Macbeth con su nuevo título en un estado ebrio. Conjuntamente, observamos el nombre satírico del lugar donde se ha alcoholizado: "Jolly Soldier"¹⁷⁵.

"Angus.
(...) And Rosse, to commemorate th' eventful day,
Straight he to the "Jolly Soldier" bent his way,
(Cawdor was his foe) so there he lets the beer
Steal away his sense, as doth now appear."
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 119).

¹⁷⁵“The drinking establishments regularly cited in Shakespeare burlesques (...) were West End establishments patronized chiefly by “swells” and “fast” young men” R.W. Schoch (2002:128).

De la misma forma, este personaje ameniza la reunión entonando, como era habitual en este tipo de comedias, una oda a la cerveza con la popular melodía en la época: “Vive le Roi” y en ella jura lealtad no a su soberano sino a la apreciada bebida alcohólica.¹⁷⁶

Más tarde Lady Macbeth asevera que ella logrará que la profecía de las hechiceras se convierta en realidad por medio de la bebida e idea el plan de embriagar a los guardas. Asimismo, Banquo asegura a Macbeth, ya monarca, que acudirá a su banquete por beber de su cerveza¹⁷⁷, y, durante esta conmemoración, la bebida alcohólica es lo primero en lo que se hace énfasis:

“*Macbeth.*

You know thy own degrees, sit down -The first
And last I give thee welcome ; and if ye thirst,
Drink and do quench it - begin, time do lose,
And no one here will eat unless he chews.
So make thyselves at home-”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 142).

Allí mismo los asesinos de Banquo quieren ser pagados por sus servicios en cerveza y, al finalizar el banquete, Rosse, confiesa encontrarse, de nuevo, “borracho”:

“*Rosse.*

And now I’m sleepy, for the beer is in my head,
And so good night, my lady - for I’m off to bed”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 145).

Junto al entusiasmo que los personajes muestran por esta bebida alcohólica se observan otros datos de conocimiento habitual entre el auditorio. Por ejemplo, puesto que así se menciona en diferentes ocasiones, descubrimos la cerveza considerada de mayor popularidad:

“*Macbeth.*

But I should most uncommon like a glass of beer,
Of Burton’s best –treble X, and clear, and pale.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 117).

“*Lenox.*

¹⁷⁶“The Shakespeare burlesques readily took advantage of opportunities for its characters to sing drinking songs, get drunk and allude to West End taverns (...) Shakespearean burlesques also interpolated drinking songs into scenes which, in their original versions, had nothing to do with either drinking or festins” R.W. Schoch (2002:129). Véase asimismo: K. Richards and P. Thomson. (1971) *Essays on Nineteenth Century British Theatre*. Britain. Methuen and Co. Ltd. p.106.

¹⁷⁷Según R. W. Schoch (2002:126) la cerveza también sustituía al vino en los banquetes de las comedias burlescas.

For champagne or claret, I care not for thee,
And of hoc I had plenty at school.
So a bumper of Burton's, oh, fill to the brim,
And let us all drink to this toast, (...)"
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 144).

Y, de esta manera, al igual que sucedía con otras obras burlescas de esta época,¹⁷⁸ una escena tras otra, la bebida alcohólica y, sobretodo, la cerveza, parece ser elemento indispensable de la farsa.

Otra serie de menciones que encontramos relacionadas con el comportamiento habitual del grupo social que solía frecuentar este tipo de obras son aquellas vinculadas al mundo del boxeo. De acuerdo con Schoch (2002:124-126) el hecho de que los jóvenes caballeros que presenciaban las comedias burlescas asistiesen, a su vez, a combates de boxeo inspiraba al dramaturgo a incluir peleas fingidas que parodiaban versiones degradadas de las luchas con espada o batallas que aparecían en las obras shakesperianas. *Macbeth Modernised* incorpora dos peleas de boxeo. En una de ellas, Banquo y Fleance, mientras entonan una canción, dejan fuera de combate a sus supuestos asesinos:

"Banquo and Fleance (sing)
Air- "Fill the bumper fair"
That's the way we settle all that would attack us,
We are men of metal - any one would back us.
We can fight and box- ay, box for any prize,
With one of our hard knocks, we black a pair of eyes.
So we're the men to fight- oh, there is none like us,
We hit our foeman tight, fore ever he can strike us.
There a proof you'll see- look at them `ere fellows,
There are none like we - can make a pair of bellows"
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.140).

En la otra, Macduff desafía a Macbeth al final de la comedia:

"Macduff.
Do ye deny the charge, do ye take up the glove?
(*Macduff throws a leather glove on the ground, which Macbeth takes up*)

Macbeth.
Macduff, I do. Thou look'st in my eye for a mote,
And now I say thou liest foully in thy throat.
From the tip of thy false tongue, down into thy lung,
Lie upon lie in one unceasing course does run!

¹⁷⁸Para más información véase: K. Richards y P. Thomson (Ed) (1971:108) y R. W. Schoch (2002:126-130).

Thy glove I do take up, and most willingly will I
Show thee at once how very easy 'tis to lie.
(*knocks him down*)

Macduff.

Thou art a coward! thou didst hit me off my guard.

Macbeth.

Ay, that I did, and there's another just as hard! (*hits him*)"
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.151).

Finalmente, otra idea cómica relacionada con ciertos comportamientos sociales en la que se hace énfasis es el hecho de que Duncan, el máximo soberano, ronque. Cosa que no parece ser apropiada en un monarca.

"Macbeth: Hush! was that a snore - a King should never snore" (p. 129).

"Banquo: So tonight, when he's in bed / And loudly he does snore..." (p. 126).

"Macbeth: He may wake with a snore, a sigh, or a cough (...)"
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 124).

En definitiva, toda una serie de peculiaridades cercanas al entorno del espectador que transforman momentos trágicos en comedia y contribuyen al carácter divertido de la historia.

4.2.1.4. Ridiculización de tópicos sociales.

Bell se beneficia del texto shakesperiano para mofarse, del mismo modo, de ciertos tópicos de la época que habitó: el sagrado vínculo matrimonial, la idea de armonía doméstica, la idealización de la mujer como un ser virtuoso, el conflicto de clases, la ambición social, el deseo de poder y dinero, etc. Todos ellos vinculados a la temática característica de la producción teatral británica de estilo melodramática del siglo XIX y que, del mismo modo, se explotaban en la novela victoriana. En las obras burlescas, sin embargo, estos tópicos aparecían trastocados y elevados a su mayor grado de ridiculez. De tal modo que descubrimos en *Macbeth Modernised* un

marido “calzonazos”, una esposa despótica, ambiciosa, cruel, “charlatana”... un rey ocioso y negligente respecto a sus obligaciones administradoras, etc.

“*Lady Macbeth*. Ambition’s woman’s sin, they say;
The sayers shall not tell a lie;”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 121).

“*Banquo*.
She’ll drub you (Macbeth) and snub you-
Fease you and tease you-
She’ll do you all mischief, and off she goes;”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 143).

El tema de la infidelidad matrimonial se menciona ligeramente ligado al personaje de Lady Macbeth:

“*Lady Macbeth*.
Pray don’t extend the privilege so far,
Or else thy guests may claim thy wife, and mar
The feast, and that at such a time were wrong.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 142).

Desentonando irónicamente con la descripción de mujer virtuosa que el dramaturgo ofrece de esta dama previo al comienzo de la obra.

“As pretty a specimen as can be conceived of an amiable woman, and inbodying all the imagination could picture of a good and virtuous wife”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 112).

La idea de adulterio va ligada y se enfrenta a la de la lealtad al monarca por parte de Banquo y el mismo Macbeth. No obstante, como bien señala Duncan en el desenlace de la trama, la lealtad parece ser una cualidad que escasea. De hecho, el mundo de *Macbeth Modernised* resulta ser dominado por esposas ambiciosas a quienes, a pesar de todo, los esposos han de mostrar su simpatía. De ahí que, ni siquiera Duncan se aventure a ajusticiar a su presunta asesina.

En conclusión, el argumento de *Macbeth Modernised* surge de la aclimatación humorística de la obra shakesperiana al entorno social y político del Londres que la vio nacer y, en especial, a las inquietudes del espectador que frecuentaba los teatros menores a principios del siglo XIX.

El dramaturgo margina los motivos trágicos de la historia y se beneficia de distintos elementos del original jacobino para crear una nueva trama en la que la

acción se intrinca sarcásticamente y se caricaturizan elementos familiares en relación a la situación política contemporánea, convenciones, costumbres sociales de entretenimiento, lugares de ocio, etc.

De manera análoga, los personajes, como estudiaremos en el siguiente apartado, lejos de sufrir la angustiada galopada hacia un destino aciago, como sus antecesores, y envueltos en un ambiente de comedia, manifiestan entusiasmo y jovialidad en cada uno de los acontecimientos que experimentan.

4.2.2. Una configuración cómica de los personajes shakesperianos.

Al igual que ocurre con el argumento de *Macbeth Modernised*, localizamos en esta obra un tratamiento de los personajes desigual a aquel con el que se ha intimado en sus paralelos de la tragedia jacobina. De hecho, cada uno de ellos conserva de su antecesor únicamente el nombre y la situación inicial en el universo social de la obra. A lo largo de su desarrollo a media que avanza la ficción conocemos para ellos destinos ajenos a la trayectoria de los héroes shakesperianos. El Macbeth de la comedia logra a ser monarca, no obstante, hasta que Duncan retoma el poder; Lady Macbeth, a pesar de mostrar una actitud ambiciosa y perversa, no sufre un final trágico; Banquo se enfrenta a sus asesinos, sin embargo, no fallece y salva a Duncan, etc.

En general, en *Macbeth Modernised* y al contrario de lo que ocurría en las grandes producciones de teatros legítimos del momento, hallamos más que un héroe y una heroína como tales, un grupo de figuras escénicas estereotipadas que, lejos de la complejidad subjetiva de sus equivalentes jacobinas, no muestran un desarrollo personal intrínseco. Así como el Macbeth shakesperiano conmovía y emocionaba al espectador, a pesar de sus actos crueles, la Lady Macbeth de Bell, la malvada de *Macbeth Modernised*, se mostraba como una persona ruin de un modo unívoco; No obstante, el efecto de repulsa que pudiese suscitar en el auditorio se soslayaba al observar el humor y entretenimiento que su participación en la trama prometía.

Se trata, por consiguiente, de figurantes cuya misión es el progreso de las situaciones cómicas de la trama y la parodia de ciertos tópicos sociales. A pesar de

pertenecer a un entorno cortesano, se comportan como corrientes ciudadanos londinenses que se desenvuelven en la cultura urbana de la ciudad con turbaciones e inquietudes similares a aquellas del público que asistía a estas comedias. Su particular identificación con contenidos exclusivamente específicos de la sociedad que los frecuentaba y su simplicidad integral ha ocasionado su posterior inadvertencia por la crítica a pesar del éxito local que lograron.¹⁷⁹

A continuación profundizaremos en las cuatro figuras capitales de la historia de Bell encargadas del desarrollo cómico de la trama: Macbeth, Lady Macbeth, Duncan y Banquo.

4.2.2.1. Macbeth.

En la descripción que Bell ofrece al comienzo de la obra, Macbeth aparece definido como “naturally a very good man, but also naturally made bad by the contamination of his wife”.¹⁸⁰ Al igual que ocurría con su antecesor, emerge como un héroe potencialmente bueno que sufre un proceso de envilecimiento encauzado por su esposa, si bien en la comedia este general desconozca de manera evidente las implicaciones serias de tales circunstancias.

A pesar de la superficialidad de su caracterización, Macbeth posee algunas particularidades en las que se hace énfasis: cobardía, apocamiento y falta de iniciativa propia. Características del anti-héroe tradicional o del héroe cómico cuyo contraste con aquello presumible en una personalidad de su rango y una figura de su notoriedad literaria (ostentada en los teatros legítimos) genera humor.

Primeramente, al igual que ocurre en la tragedia shakesperiana, se introduce al espectador a través del relato de un soldado, por cierto, en estado ebrio, sobre la ofensiva de este reputado general contra Macdonwald; no obstante, por medio de una narración en la que se recalca la ferocidad de la contienda por encima de la

¹⁷⁹“Shakespeare burlesques were an especially vibrant, yet controversial, form of nineteenth-century popular theatre. Vibrant because of their exuberant humour, controversial because they seemed to imperil the sanctity of Shakespeare as a national icon. Wildly popular in their own day, these plays are now little read, scarcely studied, and never performed” R.W. Schoch (2002:3).

¹⁸⁰Era habitual anunciar la incipiente producción de una de estas comedias burlescas victorianas por medio de un cartel donde, de un modo cómico, se introducía algunas de las características de los personajes y del argumento. Para más información véase: R. W. Schoch (2002:64/88).

intervención del héroe en sí, por lo que su supuesta bravura en el campo de batalla resulta ya desde el comienzo ambigua al espectador.

De hecho, si el Macbeth jacobino era admirado en la primera parte de la tragedia por su coraje, carisma y aparente lealtad a Duncan, en la comedia que tratamos el hipotético héroe es presentado burlescamente como la cara opuesta a su antecesor isabelino. Su encuentro con las brujas evidencia su rasgo vital: el desaliento y aprensión que mostrará durante toda trama ante los personajes y las situaciones a las que se tenga que enfrentar. Al mismo tiempo, se manifiesta la ausencia de iniciativa propia al observar el efecto de indiferencia que le ocasiona conocer los augurios de las hechiceras o que la primera promoción vaticinada en la escala de poder, “Thane of Cawdor”, se ha producido.

Percibimos su razón de ser en la obra durante su encuentro en Inverness con su esposa: este héroe trasfigurado en anti-héroe cómico representará la imagen trasladada a un extremo desorbitado del típico “calzonazos”. Se recurre a la figura grotesca de Macbeth, por consiguiente, como elemento de burla de aquellos maridos que aparecían en las obras teatrales “serias” victorianas. En ellas, según K. Richards y P. Thomson (1971: 106), la superioridad marital era considerada elemento necesario para un matrimonio ideal, o, al menos, para el ideal del matrimonio en el escenario.

De este modo, a pesar de las implicaciones inmorales que un regicidio conlleva, Macbeth se someterá, sin mostrar oposición alguna, a los deseos de su consorte:

“Macbeth.
I pray thy pardon; 'tis true that I did stare,
You talk of murder with so cool an air
But if you deem it right, I have no doubt”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 122).

La lucha interna que genera al héroe shakesperiano la idea de cometer un acto deshonesto confrontada a su deseo de poder se convierte, por lo tanto, en esta nueva historia, en aprensión y recelo ya sea por perpetrar un homicidio y las consecuencias que esto pueda acarrear a nivel personal o por no respaldar los mandatos de Lady Macbeth, lo cual parece comportar un riesgo mayor; de hecho, como el propio Macbeth confiesa, ella es la que “lleva los pantalones”:

“Macbeth.

It's done. This do not I -I owe the King no grudge-
They why should I turn murderer 'well as judge?
I will not do it - though my wife did make me swear-
And oh! ye adverse fortune, **she the breech does wear.**”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 124).

Por consiguiente, aunque abrumado y oponiéndose al acto que ha de ejecutar, su única escapatoria parece ser el asesinato de Duncan.

Una vez consumado aparentemente el atentado real,¹⁸¹ el nuevo soberano sufre de manera incesante remordimiento por sus actos previos y este sentimiento se incrementa ante la imagen del que considera el fantasma de Duncan durante el festejo del Banquete. Una segunda parte en la que se observan otras características de Macbeth que todavía no se habían recalcado como su respeto a sus compañeros, pudor, ingenuidad, humanidad, etc.

Su contrición alcanza un grado tal que es capaz de, por vez primera, eludir parcialmente las imposiciones de su consorte y evita participar de manera directa en el atentado contra Banquo, tal como ésta le exigía. Para ello, y en su lugar, contrata a unos asesinos a sueldo y envía misivas a la futura víctima informándole de la inminente traición.

Finalmente, una vez el antiguo monarca ha dado a conocer su verdadero paradero, Macbeth confiesa ante el auditorio su pretendido crimen y deslealtad. De ahí que Duncan, valorando su honestidad y consciente del “infierno matrimonial” que Macbeth ha de afrontar a causa del carácter de su esposa, decida eximirle de culpas.

En los dramas “serios” del siglo XIX, se reafirmaba la superioridad marital en el desenlace de aquellas obras en las que la esposa había ejercido su voluntad durante demasiado tiempo; sin embargo, en esta parodia del matrimonio ideal, la armonía es restaurada por Duncan; de hecho, Macbeth, como esposo, carece del coraje y el aliento necesarios para hacerlo por sí mismo.

Junto a la honestidad que este personaje muestra al final, se perciben durante toda la trama sentimientos de candidez e inocencia ocasionados por una situación de vulnerabilidad a su esposa en la que se encuentra atrapado a causa del amor que una de las hechiceras siente por él. De ahí que más que agresor resulte

¹⁸¹Recordemos que a pesar de que Macbeth y Lady Macbeth creen haber cometido el regicidio, Duncan había sido advertido por Banquo de los propósitos deshonestos de este matrimonio y lo que Macbeth acuchilla es una cámara de aire llena de sangre simulando la figura del rey.

víctima atormentada por unas condiciones maritales y un enfrentamiento al universo femenino que, en su caso, encierra efectos perniciosos.

En definitiva, a pesar de hallar un general apellidado Macbeth a quien tres hechiceras auguran como futuro rey, frente a su antecesor jacobino, la reescritura que ofrece Bell presenta a un héroe trasladado desde la corte escocesa y el entorno de la intrepidez y triunfo en el campo de batalla a la espinosa contienda diaria que conlleva una situación doméstica de sumisión matrimonial ridiculizada cómicamente. Encadenado a las disposiciones y preceptos de su consorte, Macbeth se ve sometido de un modo burlón a un martirio cotidiano que no es capaz de afrontar por sí mismo y sin el refuerzo de otros personajes. Este sometimiento exhaustivo constituirá uno de los ingredientes de la naciente comedia.

4.2.2.2. Lady Macbeth.

Descubrimos una imagen inaugural de Lady Macbeth inesperada. Aparece descrita de un modo breve con los particulares de la mujer y esposa virtuosa de la que se hace gala en la mayoría de los melodramas de la época.¹⁸² Sin embargo, a medida que nos adentramos en la trama, observamos cómo este personaje progresivamente responde a las cualidades de la comedia. De hecho, su figura burlesca de anfitriona despótica se superpone a la presencia varonil, a pesar de ser el único personaje femenino. Debido a su ambición y con su carácter tenaz y perseverante, introduce los componentes que propiciarán un argumento risible.

Resulta caricaturesca la disposición y seguridad que ejerce para dirigir al resto de personajes y, en especial, a su marido. Así como su antecesora seducía a Macbeth valiéndose de su retórica, en esta farsa Lady Macbeth se impone a su consorte y le obliga a comprometerse a consumar el regicidio valiéndose de su temperamento dominante y autoritario. Su mera presencia resulta, en modo sarcástico, peligrosa para una convivencia conyugal.

¹⁸²Véase: M. R. Booth (1995:128) y K. Richards and P. Thomson (Ed) (1971:89).

Como se ha observado en capítulos anteriores, las palabras persuasivas del personaje shakesperiano recurren sutilmente a dos ideas clave que convencerán al héroe a traicionar su moral: su posible cobardía y un juramento anterior:

“LADY MACBETH: (...) Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem’st the ornament of life,
And live coward in thine own steem,
Letting “I dare not” wait upon “I would,” (...)
LADY MACBETH: (...)I have given suck, and know
How tender ‘tis to love the babe that milks me;
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck’d my nipple from his boneless gums
And dash’d the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I, vii, 40-45 y 54-59).

La heroína cómica de Bell, sin embargo, despliega tesón y preponderancia a través de ordenanzas e injurias hacia un marido atemorizado y cohibido de un modo ridículo:

“*Lady Macbeth.*
So that is plain, you craven-hearted coward you,-
You’ve sworn upon your dagger’s cross the deed to do,
And do it! ay, you shall - you know I’ll have my will-
And now I will be firm - your vow you shall fulfil,
Unless you want your body to feel precious sore
Your sword take, and swear that he shall wake no more”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 125).

La amenaza constante que, de manera chocarrera, ejerce sobre el Macbeth novecentista puede implicar incluso el empleo de fuerza física contra él. Lo maneja como si de un niño pequeño se tratase o con la misma tendencia agresora que se observaba en los combates de boxeo.

“*Banquo.*
Says she ‘Your trouble you may save,
I’ll make you, darling, try’
**Her words were kind, but then she gave,
a thump right in his eye,
And so with that he did comply,
For she had hit him tight,”**
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 127).

Al igual que ocurre con la heroína shakesperiana, Lady Macbeth procura comportarse como la esposa ideal, una mujer delicada y virtuosa, ante Duncan y su séquito cuando llegan a la residencia de los Macbeth. No obstante, tras el supuesto regicidio, luce la corona de soberana y con jactancia pretende subyugar el reino tal y como lo hace con su consorte:

“Lady Macbeth.
‘Tis well! thou art restor’d to favour once again;
Dost thou always heed my counsel, in peace we’ll reign”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 127).

Finalmente, descubierto el embrollo y la complicidad de los Macbeth en el supuesto atentado real, así como Macbeth, por su honestidad e inocencia, obtiene clemencia, Hecate predestina a Lady Macbeth a la hoguera del infierno. Sin embargo, Duncan parodia, de nuevo, tópicos de la época al idear un castigo de mayor aspereza para una mujer como la que la dama representa: le prohíbe abrir la boca para hablar, a no ser que el público la libere de esta pena para que al día siguiente pueda cantar, actuar y divertir de nuevo:

“Duncan.
This, to a woman, is a sentence worse
Than death itself. Lady, you don’t converse,
Or ope’ your mouth (except you eat) or speak, (...)
We do reprieve her sentence if you deem it right,
And bid her sing and talk again to-morrow night; “
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 155).

Atrás la complejidad subjetiva y el desarrollo intrínseco de su antecesora. Todo queda, por consiguiente, en música, divertimento y alegría. No existen culpables ni inocentes, sino humor y actores cómicos en una obra donde la pareja protagonista manifiesta un perfil uniforme y estereotipado, destinado a la parodia del ideal de matrimonio, la vida conyugal doméstica y a la manifestación irónica y jocosa de algunos de los tópicos de la época.

4.2.2.3. Banquo.

Frente a la estampa fiel, honesta, inocente e infortunada que emerge en la tragedia shakesperiana, cuyas virtudes contrastan con las deshonestidades de Macbeth, Banquo, en *Macbeth Modernised*, ejerce la función de enlace en la trama burlesca: un personaje perspicaz y creativo que permite con su participación en cada momento de conflicto que la tragedia se convierta en una comedia.

Devoto a la autoridad real, no sólo transmite al monarca legítimo los propósitos de Lady Macbeth cuando la providencia permite que los descubra sino que trama un segundo plan para salvaguardar la figura de Duncan que se convertirá en el fundamento del enredo que origina la farsa.

“Banquo.
But my liege, a plan instead
I have as clear as mud,
A bladder put into the bed,
a bladder filled with blood,
He then will take a goodly aim,
And Thrust his dagger there,
And if ‘twas you -‘tis all the same
For blood will then appear”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 127).

Más tarde, una vez Duncan ha sido ilusoriamente asesinado, Banquo se convierte en sus ojos en el castillo de Inverness: espía, investiga y logra descubrir quiénes han sido los causantes de la traición a su rey y a sí mismo.

Una escena con frecuencia hilarante en este tipo de comedias y que, en este caso, protagoniza este personaje es aquella en la que pone en práctica un divertido método para desenmascarar a Lady Macbeth: tras haber resultado incólume en el atentado contra su vida, Banquo decide colocarse una ridícula nariz falsa para sorprender con su presencia a la reciente reina (quien le suponía muerto) en la escena del banquete.¹⁸³ Al observar el asombro de la joven cuando éste se descubre la cara, Banquo corrobora sus sospechas de que ella es la causante del ataque que ha sufrido con anterioridad.

¹⁸³R. W. Schoch (2002:60) comenta que era habitual en las obras burlescas incluir escenas donde los actores pudiesen salir disfrazados con grandes narices rojas, pomposas pelucas, etc. incrementando el efecto cómico de algunos pasajes. La nariz roja se empleará igualmente por este personaje para desenmascarar a los Macbeth en la obra de Francis Talfourd, estudiada posteriormente.

"Banquo.
(taking off his nose) - As for my nose, my lady, that is all a
sham un.
I only put in on just for a bit of gammon
(I see she don't much like my voice. that shows
she was the prompter of the murderer's blows) (Aside)"
(Macbeth Modernised de R. Bell. p. 143).

Banquo parece ser el único que conoce el reparto de papeles del matrimonio Macbeth y el sometimiento del héroe a su esposa. Como su compañero carece de coraje para afrontar a su consorte, Banquo así se lo recrimina:

"Banquo.
(...) When the heart of a man is oppressed with woe,
The clouds are dispelled where a woman does go;
Like the notes of a bagpie the grates on the ear,
She's the plotter of mischief - the cause of all care;
Tho' orient pearls her teeth disclose,
But her sharp words are more sharp than those."
(Macbeth Modernised de R. Bell. p. 143).

Finalmente, durante el desenlace, completa su fructífera participación en la disolución de conflictos trágicos y la transformación de la trama en comedia ejerciendo de asesor de Macbeth, al que libera con su ingenio retórico y por medio de un juego de palabras.

Se trata, por consiguiente, de una figura escénica hábil e ingeniosa que, de un modo indirecto, crea, por una parte, la confusión en la que se basa la comedia y contribuye, por la otra, a restaurar el orden: preserva la vida del monarca legítimo, se protege a sí mismo y a su hijo y evita la condena de Macbeth.

4.2.2.4. Duncan.

Duncan representa el papel de un soberano grotesco e incompetente trasladado al entorno urbano de Londres y desorientado ante los conflictos que inquietan a sus súbditos; ineptitudes que causan algunas de las contrariedades de la comedia. No obstante, a pesar de los agravios que sufre, sabe perdonar, elemento indispensable para un final feliz, y lejos del sentimiento de venganza que se

manifiesta en los personajes tanto de Holinshed como los de Shakespeare y Davenant.

Funciona como víctima burlesca de la trama y de los planes que urden tanto los Macbeth como Banquo y, al final, junto con éste último, y como hiciese Malcolm en la tragedia jacobina, restituye su dictámen.

El detalle ridículo sobre el que se hace un especial énfasis burlón es sus ronquidos. Duncan es un personaje que duerme felizmente mientras se trama la conspiración en contra de su persona y su reino. De hecho, parece que más que asesinar al rey, lo que interese sea deshacerse de sus molestos gañidos al dormir.

“Lady Macbeth.

Soon will he retire, and soon will loudly snore,
And you are set by fate, to make him snore no more”

(Macbeth Modernised de R. Bell. p. 124).

Una de las particularidades que refuerzan la supuesta humanidad del Macbeth shakesperiano es el hecho de que, dada su breve intervención, el espectador no llegue a conocer a Duncan, su víctima. En *Macbeth Modernised*, este soberano, a pesar de su torpeza durante el desarrollo de la historia, comienza y acaba ejerciendo como la figura de autoridad legítima que garantiza a sus súbditos y al propio espectador un reinado en armonía y justicia. Él es el que juzga las fechorías y deslealtad de los Macbeth y su criterio parece justo a todos, tanto súbditos como auditorio.

A pesar de ello, la burla sobre este personaje no cesa:

“Macbeth.

Hush! he snores again -then quick, Macbeth, or ever
Will thy wife upbraid thee with a white-wash'd liver”

(Macbeth Modernised de R. Bell. p. 130).

En conclusión, los cuatro protagonistas de la comedia burlesca distan de los personajes shakesperianos al emerger ataviados de una estereotipada y humorística imagen destinada a parodiar de un modo jovial distintos temas y tópicos sociales de la época: el supuesto matrimonio ideal, la infidelidad, la autoridad real, etc.

Al mismo tiempo, divierten por una particular espontaneidad grotesca que rompe con las expectativas del auditorio respecto a la experiencia que guarda de los protagonistas de la tragedia jacobina, que se estaba representando en aquellos momentos en teatros autorizados para ello. De tal manera que, si los personajes

jacobinos estremecen con su particular tormento, en la versión modernizada de Bell se comportan, sean cuales sean las circunstancias, como corrientes y alegres galanes londinenses, en ocasiones con actuaciones ridículas, afincados en un universo lleno de humor y espectáculo.

4.2.3. Un estilo adaptado a la comedia burlesca.

Como se ha mencionado con anterioridad, el público, la situación legislativa coetánea respecto a las producciones dramáticas y las características del teatro donde se fuese a representar una obra determinaba el estilo “serio” o “no serio” y cómico de la misma.

Para que su composición fuese admitida por el órgano censor correspondiente, el dramaturgo de obras burlescas se veía condicionado a atenuar y frivolar el argumento del original que reescribía, por una parte, e incluir, por la otra, como observaremos a continuación ocurre en *Macbeth Modernised*, elementos que proporcionaban diversión y descargaban la temática central de sentimiento y discernimiento intelectual como números musicales, juegos lingüísticos para ganarse una sonrisa del espectador, el recurso de la ironía, etc.

4.2.3.1. Números musicales.

Durante el siglo XIX, las producciones basadas en la tragedia jacobina de *Macbeth* incorporaban con frecuencia música y espectáculo en determinados momentos de la acción. En los teatros legítimos, la conquista del espectador desde la reescritura de Davenant a través del pomposo y melódico ceremonial de las escenas de las brujas permaneció en numerosas representaciones de esta época. Al mismo tiempo, en el resto de teatros, comedias burlescas como *Macbeth Modernised*, según las ordenanzas del momento, debían incorporar diferentes números musicales con la finalidad de restar seriedad a la ficción.

Localizamos en nuestra obra de estudio la inserción de números musicales en cada una de las escenas de las que se compone la trama, algunos de ellos indispensables para el desarrollo del argumento. Éstos, aparte de la misión de parodiar momentos esenciales de la tragedia y divertir, pueden desarrollar otras funciones:

En primer lugar, mostrar, de modo burlesco, los pensamientos internos y la idiosincrasia de los personajes. Es decir, una finalidad parcialmente similar a la que observábamos en los monólogos en la tragedia original. De hecho, es posible reconocer en algunos de estos números musicales la caricatura de soliloquios del *Macbeth* jacobino.

Por ejemplo, la siguiente canción recuerda el monólogo en el que Lady Macbeth invoca a los espíritus.

“Lady Macbeth.
(sings) -Invocation.
Ye spirits choke my woman’s fears,
Dry the source of woman’s tears
Prime me to my dire intent-
Ye spirits dark know what is meant.
Tho’ I breathe not e’en a word,
Still ye know what I would do;
Tho’ a whisper’s not been heard,
My designs are known to you.
Then prime me with thy elvish might,
Impart to me thy elvish sight,
Drive out conscience far away,
Remorse let come another day.
Ambition’s woman’s sin, they say;
The sayers shall not tell a lie!
Duncan he comes here to-day,
Ere to-morrow he shall die.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 121).

En segundo lugar, el dramaturgo se servía de estos números para desarrollar el hilo argumental de la obra. Hay tonadillas substanciales para el desarrollo de la ficción: la narración que ofrece Rosse al comienzo sobre la feroz batalla de Macbeth contra Macdonwald se realiza, de manera jocosa, por medio de una canción. Banquo previene en dos ocasiones a Duncan del plan que Lady Macbeth y su esposo han tramado y en ambas lo hace por medio del canto, etc.

"Banquo.
(sings). Air -"Partant pour la Syrie"
I was to-day that I did peep
Into this castle hall,
Where stood our dame in converse deep,
But I did hear it all.
Says she "it is my will Macbeth,
The King a blow you give,
And as he then will meet his death,
Why -he'll no longer live."
(Macbeth Modernised de R. Bell. p. 127).

Finalmente, se observa cómo otros momentos de música se incorporaban con la función exclusiva de añadir color, deleitar y amenizar la velada al espectador; de tal manera que si uno ellos se suprimiera, el hilo argumental podría de igual modo desenvolverse. Una vez Banquo y Fleance han sometido el ataque de los asesinos, por ejemplo, entonan una canción para celebrarlo:

"Banquo and Fleance sing.
Air- "Fill the bumper fair"
That's the way we settle all that would attack us,
We are men of metal –any one would back us.
We can fight and box- ay box for any prize,
With one of our hard knocks, we black a pair of eyes.
So we're the men to fight –oh, there is more like us,
We hit our foeman tight, fore ever he can strike us.
There a proof you'll see –I look at them 'ere fellows,
There are none like we –can make a pair of bellows."
(Macbeth Modernised de R. Bell. p. 140).

Del mismo modo, la obra se cierra con un espectacular número final colmado de regocijo y complacencia en el que todos los personajes participan:

"All (sing.)
Air –"Bonnets of Blue"
Here's a health to our guests all around,
Here's a health to our guests all around,
And may they live long, with a jest and a song,
And happiness ever abound! abound!
It's good to be happy and wise,
It's good to be merry and laugh;
It's good to tell stories –we don't mean lies,
As the generous stuff you quaff! you quaff!
Huzza! for the glass and the song,
Huzza! for the joke and the lay,
Huzza! for a play when it's not too long,

To drive dull care away! away!
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 156).

Estos momentos de música y baile se introducen directamente o, en ocasiones, unos personajes instan a otros que entonen una balada para alegrar el quehacer. De hecho, la práctica del canto es una peculiaridad que todos los personajes comparten excepto Malcolm, rasgo que le desacredita entre el resto.

“Duncan.
Malcolm, we bid you sing - just what you please.
(*Malcolm advances and tries to sing, but fails without any doubt as to his incapability*)
Banquo. Sire, your son does not inherit your godlike voice-
But I can sing.” (*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 122).

Por otra parte, la melodía de estos números acostumbraba ser la de canciones populares, de moda y celebración en la época. De tal manera que, al reconocerlas, se captaba el conocimiento previo del espectador rememorando instantes de festividad. De ellas se tomaba la música, ya de toda la canción, ya de una parte, y se adaptaba rítmicamente la letra inédita. La canción coetánea de origen francés “Vive le Roi”, por ejemplo, se acomodó para crear una oda a la cerveza con el estribillo: “Vive le Bierre”:

Rosse. (*sings*)
Air- “Vive le Roi”
'Tis for thee I only care,
All but beer shall be forgot;
Heaven defend the pewter pot!
Vive la bierre! Vive la bierre!

Prime the cup with flowing ale,
Strong of hops, and pale and clear,
The only friend that ne'er can fail-
Vive la bierre! Vive la bierre!

When old age comes on apace,
Prime thyself and never fear,
You then with death can run a race-
Vive la bierre! Vive la bierre!
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 119).

De manera semejante, parte de la tonadilla cuyo título es “Follow, follow over mountain” se acopló a la salida del escenario de Banquo y Fleance tras el ataque contra los asesinos del siguiente modo:

“Air – ‘Follow, follow over mountain’
Follow, follow quick, I pray,
Oh, nab the fellows, do!
They must have gone this way-
I’ll quickly follow you.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 140).

Y la entrada del ultrajado Duncan disfrazado de fantasma se combina con una balada, de nuevo, referida al tema de la bebida alcohólica, creada a partir de la música de aquella canción que, paradójicamente, se titula: “The King, God bless him”.

“Air – ‘The King, God bless him.’
A bumper of Burton’s best, fill, fill, for me,
Just out of the cellar so cool;
For champagne or claret, I care not for thee,
And of hoc I had plenty at school.
So a bumper of Burton’s, oh, fill to the brim,
And let us al drink to this toast,
With heart and with voice let every man sing,
Here’s a health to our hostess and host.
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 144).

Una melodía reiterada en diferentes ocasiones y que observaremos del mismo modo en la obra de Francis Talfourd es aquella de la célebre canción del negro esclavo “Jim Crow”. Canción de gran éxito en el Londres de 1836 tras la reciente actuación de su descubridor, el americano Thomas Dartmouth. Incluso localizamos una alusión textual irónica a la excepcional difusión de esta tonadilla:¹⁸⁴

¹⁸⁴“Jim Crow” es una canción acompañada de una particular coreografía con la que Thomas Dartmouth “Daddy Rice”, un comediante blanco con la cara pintada de negro, logró gran éxito primero en Norte America hacia 1830, posteriormente en Londres. Este baile, que imitaba ridícula y exageradamente un esclavo de color, lisiado bailando, supuso el primer paso en una tradición de música popular en los Estados Unidos que se basó en la caricatura grotesca de americanos africanos: “Minstrel show”. Una de las características que según Booth (1995:197) se disfrutaba de las obras burlescas británicas era la incorporación de las denominadas “Niger melodies”. Para más información véase: D. Cockrell (1997) *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World*. Cambridge. Cambridge Studies in America Theatre and Drama. Vol. 8; R. C. Toll. (1974) *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. Oxford. O.U.P.

“Banquo.

At least a hundred tunes I happily do know,
And the most uncommon of them is “Jim Crow”.
Duncan. Our royal ears are not adapted for that song,
else we don’t care what you sing - but be not long.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 122).

Otros ritmos y temas melódicos popularizados en la época, algunos de conocimiento actual, y reutilizados para los números de música que envuelven el argumento de la comedia se obtienen de baladas como la canción de origen celta “Jenny Jones”, el villancico de procedencia francesa “Le petit Tabour”, generalizadas marchas militares como “The girl I left behind me”, “Partant pour la Syrie”, “Bonnets of Blue” etc.¹⁸⁵

En conclusión, una de las características inherentes a la comedia burlesca de la época victoriana fue la música y el espectáculo. Condicionadas por la normativa vigente a trivializar argumentos y contenidos, a incorporar canciones y bailes frívolos, el dramaturgo afrontaba la limitación social de este tipo de obras concentrando en ellas un universo doméstico colmado de regocijo, diversión y humor. Un espectáculo que, sin duda, entretenía festivamente a un auditorio dispuesto a unos minutos de esparcimiento.

El talante jocosos de estas obras se lograba asimismo, como se estudiará a continuación, por medio de alusiones burlonas, ocurrentes, de tipo lingüístico, que esbozan temas locales y familiares.

4.2.3.2. Aspectos lingüísticos.

A pesar de las similitudes que *Macbeth Modernised* guarda con su predecesora jacobina, diferenciamos en ambas un tratamiento textual y filológico de naturaleza distinta. La complejidad del lenguaje shakesperiano se convierte en la comedia en sencillez estructural y espontaneidad lingüística que facilita la

¹⁸⁵Para más información sobre la incidencia de la música popular en el drama cómico de este período véase: R. Cowgill and J. Rushton. (Ed) (2006) *Europe, Empire and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*. England. Burlington, V.T. y Peter Van der Merwe (1992) *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford. O.U.P.

comprensión de su contenido, por una parte, y contribuye al deseado efecto sarcástico, por la otra. Naturalidad gramatical que se aproxima al estilo de habla habitual contemporáneo. Destacaremos de este uso lingüístico una serie de peculiaridades que diferencian este tipo de representaciones de aquellas que paralelamente se producían en escenarios de mayor beneplácito por parte de las autoridades.¹⁸⁶

En primer lugar, la lengua de la nueva obra se adapta, en la mayoría de los casos, a la expresión verbal actual en el período victoriano. Sin embargo, se mantienen algunas formas distintivas del inglés de etapas anteriores, ya sea para ostentar, de un modo lúdico, cierto valor literario, ya que estas formas aparecían en textos poéticos contemporáneos o, simplemente, para parodiar el estilo propio de las producciones shakesperianas en teatros legítimos.

Hallamos, por ejemplo, pronombres en la forma del “Inglés Medio” junto con su forma evolucionada:

Thy..... your

“I see thy lovely features by the light of my flambeau,” (p. 113)

Thou.....you

“Hast thou ere mak’d two angry curs that fight” (p. 114)

Thee.....you

“Most potent King, thy loving subject doth thee greet” (p.123)

Las terceras personas de los verbos en presente con “th” en lugar de “s”:

doth.....does

“Doth please us well; and here we see, Macbeth doth come.” (p.115)

El auxiliar de pasado en su forma antigua:

“Didst thou feel nothing?” (p. 117)

La forma Shalt:

“-Hail! Thou whose sons shall reign when thou shalt die” (p. 118)

¹⁸⁶Para más información sobre aspectos de la lengua característicos de este período véase: J. Algeo (Ed) (2001) *The Cambridge History of the English Language*. Cambridge. C.U.P. vol.IV

'Tis en lugar de It's, etc.

"Banquo and Macbeth! -'Tis so queer a light," (p. 119).

En segundo lugar, localizamos el uso de un vocabulario propio del primer tercio del siglo XIX, coloquial e, incluso, en ocasiones, vulgar y rudo. Palabras como "rascal", "burk", "pate", "nob", etc. aparecen con cierta frecuencia. Los personajes no sólo conversan en el idioma de los londinenses de la calle sino que dominan igualmente toda una serie de expresiones tópicas. Entre ellas destacaremos aquellas relacionadas con la bebida: "Boozing", "Bibbing", "cracking a bottle" que significaban consumir alcohol, o aquellas vinculadas al mundo del boxeo como "crack", "attack", "box", "knock", "black an eye", "hit", "strike", etc. y con las que, según Schoch (2002:150), el público que presenciaba estas comedias se sentía familiarizado.¹⁸⁷

Junto a este glosario característico, la obra, a su vez, es rica en aforismos, proverbios y frases hechas conocidas asimismo por los espectadores. Algunos ejemplos son:

"So out of this same place, we'd better bunk" (p. 119).

"And I am not a woman now from heel to head" (p. 121).

"She'll drub you and snub you / Fease you and tease you" (p.143).

En la tragedia shakesperiana, una vez Macbeth conoce su nombramiento como señor de Cawdor, responde a Ross del siguiente modo:

"The thane of Cawdor lives; why **do you dress me in borrowed robes?**"
(*Macbeth*. W. Shakespeare. I.iii.106-107).

Compárese cómo la expresión metafórica se ha vulgarizado en la obra de Bell sustituyéndola por una locución coloquial:

"But the Thane of Cawdor **is alive and kicking**"
(*Macbeth Modernised*. R. Bell. P. 118).

Por otra parte, al igual que ocurre en la tragedia jacobina, los protagonistas de la comedia burlesca se refieren de manera eufemística a la idea de asesinato o

¹⁸⁷Para más información sobre este tipo de vocabulario y expresiones consúltese: Christopher Stray (Ed) (2002) *English Slang in the Nineteenth Century*. Britain. University of Wales, Swansea. vol.III.

regicidio. Para ello, la imaginación del dramaturgo victoriano se dispara creando múltiples y diferentes fórmulas coloquiales:

“That our noble hostess means to **crack his pate**” (p. 123).

“I shall get half-a-crown for **cracking his nob**” (p. 124).

“That’s the time to **crack his head**” (p. 127).

“Some demon in the night the King did **pink**” (p. 132).

Entre todas las anteriores, las expresiones que se utilizan con mayor frecuencia para referirse a la idea de asesinato son “to pink” o “to give the blow”.

“And oh, Banquo, when the murd’res do you **pink**” (p. 138).

“Macbeth. And see that all is ready for the dreadful **blow**” (p. 142).

Localizamos similarmente la incorporación al texto de refranes populares:

“*Macbeth*. And oh! ye adverse fortune, **she the breech does wear**” (p. 124).

Lady Macbeth. **Talk of the devil**, he’s sure to come” (p. 124).

Lady Macbeth. Macbeth be firm -be staunch, and **recollect your vow**” (p. 125).

Lady Macbeth. (...) and it is true that he shall reign.

Yes, *shall*. I will make their prophecy come true,

As sure as that, by drinking, **-one’s nose gets blue**” (p. 121).

Donde *blue* ha sido modificado en lugar de “red” por rimar con “true”.

En tercer lugar, aparte de esta tendencia a la locución coloquial, se aprecia, del mismo modo, el uso de un vocabulario culto que se entrelaza con el anterior contrastando grotescamente a modo de burla de aquellas pomposas producciones de los acreditados directores-estrella del momento. En general, vocabulario formado por palabras procedentes del latín o el francés.

“*Macbeth*. He looks at me, and says, with **vengeful eye**” (p.141).

“*Duncan*. And as a **recompence**, my little finger touch” (p.120).

“*Duncan*. For t’will be **counterpane**” (p.127).

Y, por último, descubrimos expresiones procedentes de otros países de Europa como *Holla* y *Adieu*, en boga en aquel momento.

“*Lady Macbeth*. But to the winds I will not breathe it -Conscience **adieu!** (p.118).

“*Duncan*. **Holla!** what a rascal have we here?” (p.114).

“*Banquo*. **Holla**, Fleance! What, the devil! They are gone?” (p.140).

En conclusión, acorde con el tipo de reescritura de la tragedia shakesperiana que estudiamos, se observa un estilo de composición textual adaptado a las necesidades de la nueva obra. Siguiendo el patrón burlesco que la caracteriza, la comedia de Bell incorpora un talante lingüístico que admite, por su sencillez gramatical, comprensión asequible de contenidos, acción e ironías. Descubrimos, por una parte, un vocabulario con un efecto burlón compuesto por vocablos de distintos niveles de formalidad: el culto, vulgar y literario; por otra parte, se crea ironía a través del uso grotesco de expresiones doctas, utilizadas fuera de lugar, que se entremezclan con la jerga de la calle como estilo habitual del habla de personajes de alto linaje. Esto es, la burla se produce, en general, por medio de una expresión verbal característica del siglo XIX que se mofa del elaborado estilo textual de la obra jacobina y la manera en la que todos estos factores todavía se respetaban y admiraban en determinados teatros del Londres de este período.

4.2.3.3. Recursos retóricos.

El carácter burlesco de *Macbeth Modernised* se obtiene asimismo a través de recursos poéticos propios de comedias de la época. Entre ellos, a continuación, subrayaremos los juegos de palabras, la incorporación de versos tomados del original y pronunciados fuera de su contexto habitual para crear un efecto ridículo, la repetición de metáforas de contenido jocoso referidas a peculiaridades grotescas de los personajes, etc.

En primer lugar, debido a su perfil musical, a parte de las canciones, la totalidad de la obra está escrita en verso rimado con rima consonántica. En

ocasiones se utilizan pareados, en otras, se siguen los esquemas de versificación: “a,b,a,b,a,b” “a,a,b,b,a,a,b,b” “a,a,b,b,c,c,” donde la posición de los acentos se repite para crear el ritmo deseado. Algunos ejemplos son:

“Lady Macbeth.
What has their prophecy awaken’d in may brain? (a)
They say that on our Scottish throne Macbeth shall reign. (a)
And will it be? –did the witches speak aright, (b)
As forth they croak’d their prophecy on that dark night? (b)
He tells it here! –They said that he’d be Cawdor’s Thane (a)
And lo he was! –and it is true that he shall reigh” (a)
(*Macbeth Modernised*.R. Bell. P. 121).

“Lady Macbeth.
And so, my lord and master, you have gain’d a place, (a)
Thus our risings we do build on other men’s disgrace! (a)
Yes, and I’ll bear out the truth. I’ve a plain in view, (b)
But to the winds I will not breathe it –Consciende! adieu! (b)
For since this plan I’ve hatch’d conscience has fled (c)
And I am not a woman now from heel to head.” (c)
(*Macbeth Modernised*.R. Bell. P. 122).

El uso de juegos lingüísticos para crear comicidad y humor se observa, con frecuencia, según Schoch (2002:42-43), en las obras burlescas de este período. Es posible que se enlacen los diferentes significados de palabras homófonas con un efecto grotesco, como ocurre con “ail / ale” y “Bier / beer”. Véase, por ejemplo, el reencuentro de Macbeth con el rey Duncan, a quien creía cadáver:

“*Macbeth*.
Ha! What does this mean? do I see aright,
Or is it some foul phantom mocks my sight?

Banquo.
Sure, the King doth **ail**!

Macbeth. Nay. I do not **ail**,
But from his Bier has rose the spectre pale!
Tell me quick, who has done this? - There’s the king!”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.144).

Del mismo modo, mientras las brujas preparan su hechizo, entonan una canción cuyo estribillo es “Caw!, Caw! Caw!” /kauz/. Una de ellas se niega a cantar porque:

"I did not sing the chars of crow
because I really had no cause" /kauz/
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.140).

Sucede de manera semejante con los sonidos que emiten al aparecerse a Macbeth y a Banquo al comienzo de la comedia: "Ale! Ale! Ale!" /eil/ y por los que este último piensa que están sedientas:

"*Witches.*
Ale!, Ale!, Ale!

Banquo.
Hark at thy echo! dost hear? it does thrice replay,
Which plainly prove you must indeed be very dry;
And, to confess the honest truth, - and so am I."
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.117).

Del mismo modo, Banquo salva a Macbeth y demuestra su inocencia ante Duncan justificando su actitud a partir de un juego de palabras:

"*Banquo.*
I think, Macbeth, the oath was this you swore:
That Duncan by the morn should wake no more,
You, great King, if rightly I have heard aright,
was born in Scotland - am I correct?

Duncan. Quite

Banquo. Well, then, I think you'll say it is most clear,
You are no backamoor, because born here;
Therefore 'tis true the oath which Macbeth swore,
That Duncan by the morn should wake no more (Moor)."
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.154).

Puede ocurrir, de manera análoga, que los juegos lingüísticos se perfilen a partir de homófonos que se forman al unir dos palabras. En el siguiente ejemplo, se enlaza cómicamente "Bank-oh!" y el nombre propio "Banquo":

"*Rosse.*
They tell me I've a little too much drank, oh!
(*Stumbles against Banquo*)
And I had nearly stumbled on a Bank-oh!
But never mind! In my pocket - I've an order.
To make the Thane of Glamis -Thane of Cawdor!"
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.119).

En ocasiones se juega con los elementos gramaticales y semánticos de expresiones fosilizadas para llamar la atención sobre su significación de un modo cómico:

“Malcolm.

When Rosse, whom you commission'd, quick replies
We've come, most worthy, loyal thane, to see you hung'.
'That, Lord Rosse, **is sooner said than done.**'
'I don't agree,' says Rosse, '**'Tis sooner done than said'**
So quickly then we scragg'd him. Now, my liege, he's dead."
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.120).

O con los dos significados diferentes de una palabra polisémica. Veamos cómo Macbeth, una vez ha desaparecido el espectro de Duncan, se disculpa por haber alterado la armonía del banquete utilizando la palabra “spirit” con su doble significación.

“Macbeth.

Oh, I beseech you a small glass of brandy bring.
There, now he's gone –oh, I'm somewhat better,
But it was, I'll swear, old Duncan to the letter!
I really beg your pardon for causing all this rout,
But the **spirit** taken in, has drove the **spirit** out”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 145).

Y el juego lingüístico que se detecta con los distintos significados de una palabra derivada en la siguiente expresión comentada por las brujas: “This most **bewitching** plan” (p.116).

En definitiva, todo un despliegue de ingenio por parte del dramaturgo victoriano para lograr a través de la composición semántica de sintagmas, frases, oraciones, etc. efectos de humorismo, ironía y jocosidad.

Por otra parte, observamos, en ciertas situaciones, como técnica que contribuirá asimismo a la sonrisa del espectador, la inclusión de versos tomados directa y literalmente del original jacobino. Éstos, sacados de contexto y en situaciones cómicas, atrapan matices inéditos.

Por ejemplo, a la llegada de Rosse anunciando el nombramiento de Macbeth como señor de Cawdor, a pesar de lo grotesco de las circunstancias por el estado ebrio en el que el noble mensajero se encuentra, Macbeth responde con la seriedad

y palabras de su antecesor un verso que, lejos del asombro que se manifestaba a través del protagonista shakesperiano, adquiere divertidas significaciones.

“Rosse. (...) But never mind! In my pocket –I’ve an order.
To make the Thane of Glamis –Thane of Cawdor.

Macbeth. **Can it be thus? Do devils then speak true?**

Banquo. I told you, you knew them, or they knew you,
But, Master Rossy, you’re a litte drunk
So out of this same place, we’d better bunk”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 119).

Se recurre, en otras ocasiones, a determinadas expresiones popularizadas desde el texto original y reubicadas en la reescritura para crear un juego lingüístico con efecto burlón:

“*Donalbain.*
What is **amiss?**”

Macduff. Nothing! I’ll tell you this,
They’ve stabb’d the King, so it was not **a Miss.**”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.134).

De la misma manera, destaca la presencia de algunos versos que, si bien expresados de un modo más sencillo, rememoran momentos del original. Éstos, incorporados a un contexto de comedia, conquistan nuevas tonalidades: por ejemplo, obsérvese la expresión: “The day is so foul”, insertada en el siguiente fragmento de la obra de Bell en el que Macbeth reconoce su temor ante la tormenta y su deseo de una jarra de cerveza para apaciguarlo:

“*Macbeth.*
Banquo –take care of your nose and your hat.
I’m almost chicken-hearted, **the day is so foul,**
Hark! how the elements do roar, and Boreas how!!
Holla! what was I saw? Cease, craven fear,
But I should most uncommon like a glass of beer, (...)”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 117).

Éste evoca de un modo caricaturesco el verso “So foul and fair a day I have not seen” (I.iii.40) de la tragedia jacobina. Del mismo modo, el siguiente fragmento:

“Lady Macbeth.

Why it is late, the day doth almost peep.
Macbeth to bed, (*aside*) but do not think to sleep”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.144).

Recapitula cómicamente los siguientes versos:

“Macbeth. Still it cried, ‘Sleep no more!’ to all the house;
‘Glamis hath murder’d sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more; Macbeth shall sleep no more”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.ii.50-52).

Observamos, de modo semejante, soliloquios en *Macbeth Modernised* tratados, de nuevo, en clave de humor. En ellos se reconocen aquellas recitaciones trascendentales de la obra de Shakespeare con las que los directores-estrella victorianos resplandecían por sus dotes interpretativas en teatros de prestigio. Véase, por ejemplo, el célebre monólogo de la daga desde una perspectiva jocosa:

“Macbeth.

And am I with my conscience all alone,
With my poor flesh that wants to pick a bone?
Ay, and does - oh! that I had never won
Her who now makes me wretched and undone.
How can I kill the King? How run him through?
‘Twill make him holy if the deed I do.
But he is good enough too good, and I,
And by a woman, forced to make him die!
As I shall thrust the cursed steel, oh! how the gore
Will from the rent run fast, and stream upon the floor,
‘Is it then a dagger which I see before me?’
Ah! dagger, dagger, how I do abhor thee!
It makes my whole frame shake when I do touch thee;
But I’ve sworn to do the deed – ‘Come let me clutch thee!’
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p.128-129).

Localizamos figuras retóricas como la ironía, metáforas, metonimias, símiles, etc. que, reiteradas, contribuyen al ambiente de comicidad que se respira a lo largo de la comedia. Obsérvese el siguiente símil:

“Lady Macbeth.

Stole his body? then they’ve stabb’d the King
Like old women do the cats - to sell the skin.”
(*Macbeth Modernised* de R. Bell. p. 133).

Y la metáfora festiva donde “bully” describe a Macduff, por su piel morena, y “cow”, apuntando a su doble significación como nombre y verbo, representa a Macbeth, que se había quedado blanco tras presenciar el fantasma de Duncan.

“Macbeth.

*(Rising) -Dost thou, **bully** as thou art, think me **to cow**?*

*No! no! I’m right again; ‘Come on, Macduff,
And damn’ be he who first cries hold! enough!’*

(Macbeth Modernised de R. Bell. p.152).

En general, todos estos recursos lingüísticos emergen con el designio de conquistar la sonrisa del espectador. Lejos queda la propuesta de un texto estilística y fonéticamente estético y atrayente, como ocurre con aquel de la tragedia jacobina, el proyecto de un lenguaje elegante y solemne como hemos descubierto sucedía en la adaptación de Davenant, o la preocupación por experimentar y observar el funcionamiento de este lenguaje dramático como distinguiremos en otros autores. Por el contrario, nos hallamos ante un modo distinto de reescritura cuyo objetivo consistía, sin mayor profundización, en transcribir en clave de humor, divertir y aproximarse a través de la parodia de un clásico shakesperiano al pequeño universo del público que frecuentaba determinados teatros menores a principios del siglo XIX.

4.2.4. Conclusión.

En *Macbeth Modernised*, el héroe trágico se convierte en aquel personaje estereotipado distintivo de una comedia que, humillado y perseguido grotescamente por su esposa, traslada a escena de un modo cómico ciertas convenciones sobre el matrimonio. El desconsuelo de los protagonistas jacobinos, por consiguiente, se transforma en sarcasmo, jovialidad y humor, la retórica de Lady Macbeth en palabrería y los asesinatos y elementos sobrenaturales en excusa para crear confusión y comedia.

Una manera determinada de adaptar la tragedia jacobina a las circunstancias sociales que circundaban y limitaban la composición dramática durante el primer tercio del siglo XIX en Londres. Se trata de una comedia en la que

se caricaturiza, por una parte, la tradición dramática de representación del texto shakesperiano en aquel momento, y, por la otra, el universo urbano y local que envolvía tales eventos.

De la historia personal de un monarca desenterrada de crónicas históricas surgió una elegante y conmovedora tragedia, que, a su vez, alimentó la composición de una comedia burlesca. Si bien inadvertida para la posteridad, ésta impregnaba de música, colorido, humor y momentos de diversión el patio de butacas. Una comedia que, a pesar de su anonimato en el campo de la crítica literaria, y desde su enfoque ridículo, contribuyó, al igual que ocurría con las grandilocuentes producciones shakesperianas de la época, a sustentar el mito en el que se había convertido la tragedia jacobina.

La próxima obra que trataremos, *Macbeth, Somewhat Removed from the Text of Shakespeare* o *Macbeth Travestie* de Francis Talfourd, pariente de la comedia de Bell, destaca, a pesar de poseer un estilo semejante en determinados momentos, por una muy privativa y, de nuevo, divertida, manera de parodiar determinadas características y personalidades célebres de mitad del siglo XIX. Su estudio nos permitirá adentrarnos en otras particularidades de este tipo de reescritura burlesca de la obra shakesperiana de *Macbeth*.

4.3. *MACBETH, SOMEWHAT REMOVED FROM THE TEXT OF SHAKESPEARE* o *MACBETH TRAVESTIE*.

Francis Talfourd nos ofrece otra versión inédita de comedia burlesca, una de aquellas caricaturas cómicas que deleitaban a un sector de la audiencia de mitad del siglo XIX. Aunque basada de modo semejante en la composición jacobina de *Macbeth*, posee peculiaridades distanciadas a las de la comedia estudiada en apartados anteriores. Conjuntamente con la farsa de Robert Bell, por consiguiente, esta obra permitirá investigar, por una parte, y observar, por la otra, nuevos detalles sobre la manera de metamorfosarse de un modo jovial la leyenda shakesperiana en la época victoriana.

Previo a su exploración, observamos en el propio título de la comedia indicaciones sobre el estilo de producción dramática que vamos a visitar: *Macbeth, Somewhat Removed from the Text of Shakespeare, o Macbeth Travestie*. Distinguiremos, por lo tanto, aquellos “retoques parciales” a partir del texto originario de principios del siglo XVII que han permitido trasladar su argumento, personajes y características formales desde el universo de la tragedia al de una parodia lúdica muy localizada en el espacio urbano donde se ubicaba.

4.3.1. Detalles sobre el proceso de creación de esta comedia.

Según Schoch (2002:16) las comedias burlescas se escribían por la noche, se ensayaban en una semana y se representaban durante un mes, o dos, a lo sumo. De hecho, la mayoría de estas farsas cómicas resultaban atractivas únicamente en tanto que eran consideradas novedosas y sus autores trabajaban con pocas ilusiones de que tales frutos se convirtiesen en una obra maestra.

Sin embargo, Francis Talfourd, un joven bohemio londinense,¹⁸⁸ antiguo estudiante de Eaton y la universidad de Oxford, alcanzó cierto éxito con las diferentes ficciones burlescas que escribió: *Macbeth Somewhat Removed from the text of Shakespeare* de 1847, *Hamlet Travestie* de 1849, *The Merchant of Venice Travestie. A Burlesque in One Act* del mismo año que la anterior y *Shylock; or The Merchant of Venice Preserved* en 1853.

En cuanto a la obra de *Macbeth*, conocemos por Schoch (2002:108), que fue escrita durante la escolarización de Talfourd en Eaton y, después de un tiempo, representada por vez primera para la regata de Henley el 17 de Junio de 1847. El mismo año en el que el joven dramaturgo amateur era un estudiante del colegio universitario Christ Church en Oxford.

Alan Mackinnon, autor del libro *The Oxford Amateurs*¹⁸⁹, menciona algunas de las particularidades de esta representación: en ella, Talfourd interpretó el papel

¹⁸⁸“Most burlesque playwrights were confirmed Bohemians. Talfourd was the ‘most irregular of irregular livers, and the most careless’, Burnand recalled (*Records and Reminiscences*, I. p. 387) (...) Burnand remembered him (Talfourd) as ‘tall, handsome, and easy-going. Not of a strong constitution, he loved Bohemia and was an utter Bohemian’ (*Records and Reminiscences*, I. p.387)” R. W. Schoch (2002:136-137).

¹⁸⁹A. Mackinnon (1910) *The Oxford Amateurs* Chapman and Hall, Ltd. London. p.22-23. Citado en R. W. Schoch. (2002:108).

de Lady Macbeth en una animada función donde un estudiante actuó en un estado ebrio, otro insistió en empuñar una espada, a pesar de que personificaba el papel de la dama de compañía de Lady Macbeth y el actor que encarnaba a Macduff lo hizo con indumentaria propia del círculo de alumnos de la universidad de Oxford.

Un año después, esta obra se estrenó profesionalmente el 10 de enero en el teatro Strand de Londres y, más tarde, atraía multitud de espectadores en el teatro Olympic el 25 de Abril de 1853 con la interpretación de Macbeth por Frederic Robson, un conocido actor cómico de la época.¹⁹⁰

4.3.2. Una estampa cómicamente desfigurada de las producciones victorianas de *Macbeth* en teatros legítimos.

Schoch (2002:100) señala asimismo que las obras burlescas de mitad del siglo XIX se caracterizaban por ser imprevisibles; de tal manera que el espectador asistía a los teatros dispuesto a que le sorprendieran con una ficción inexplorada, atrevida, ya que desafiaba el canon establecido, y satírica; una sátira que se cernía no sólo sobre las cuestiones socio-culturales más destacadas del entorno londinense coetáneo sino, en especial, sobre aquellas representaciones de leyendas clásicas que por razones gubernamentales eran declaradas de prestigio.

De este modo, como se ha comentado con anterioridad, a parte de la parodia a los actores y su manera de representación, las comedias burlescas se consagraban en reprobar todo el espectáculo visual que paso a paso dominaba las producciones del siglo XIX en los teatros legítimos: su elaborada decoración, rigor histórico en vestuario y accesorios, efectos especiales de iluminación, y el uso frecuente de cuadros vivos. La mayor parte de la burla en la farsa de este período se obtenía, por consiguiente, creando situaciones y episodios jocosamente antagónicos a los que se presenciaban en estas producciones.¹⁹¹

Como consecuencia, tal y como se podrá apreciar en la obra que nos ocupa, algunas de las técnicas para transformar la leyenda shakesperiana en una comedia

¹⁹⁰ “In 1853, when Robson appeared as burlesque Macbeth and Shylock, the *Spectator* reported that the little theatre suddenly attracted ‘thongs of persons who usually ignored its existence’ (Spectator 9 July 1853)” R. W. Schoch (2002:109).

¹⁹¹Para más información sobre el drama decimonónico véase: M. R. Booth (1995:185-205) y R. and P. Thomson (Ed) (1971).

repleta de humor eran, por una parte, romper con las expectativas del público respecto a las particularidades de los personajes y acontecimientos conocidos de una tragedia jacobina como la de *Macbeth* y, por la otra, desacreditar, por medio de un nuevo estilo de escritura, las convenciones tradicionales de representación de éste u otro material jacobino.

Por esta razón, Schoch (2002:111) señala que disfrutaban la obra burlesca con mayor entusiasmo aquellos espectadores que ya habían presenciado una o varias funciones del original shakesperiano en el que ésta se basaba en un teatro legítimo; o habían asistido a aquella producción determinada que se trataba de parodiar, tal y como ocurriría con el auditorio de la producción de *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare* en el teatro Olympic en abril de 1853. En esta representación el actor cómico Frederic Robson parodiaba concretamente la puesta en escena del reputado actor de tragedias Charles Kean en el teatro Princess de Londres en febrero del mismo año.

En los siguientes subapartados estudiaremos todos aquellos procedimientos que se han seguido para lograr que esta nueva reescritura de *Macbeth* se convierta en una imagen humorísticamente distorsionada de todas aquellas representaciones decimonónicas de esta tragedia en los teatros reconocidos de Londres. Procedimientos que estarán relacionados con el argumento, la distinta caracterización de los personajes, la manera de situar la obra en un universo discordante con el de la tragedia consagrada y el modo de producir su lenguaje cómico.

4.3.3. Un nuevo argumento: ausencia de infortunio y un final feliz.

A diferencia de lo que ocurría en *Macbeth Modernised* de Bell, la obra de Talfourd, si bien reducida a dos actos, sigue con mayor aproximación los acontecimientos cardinales del argumento de la tragedia shakesperiana: “Samuel” Macbeth, un importante general, pariente del rey vigente, persuadido por su esposa “Sally” y la predicción de tres extrañas hechiceras, resuelve asesinar a su soberano para lograr el poder real. Una vez monarca de Escocia, Macbeth ha de cometer

otros homicidios para asegurar su posición en el trono hasta que Malcolm, el primogénito del antiguo rey, le declara la guerra y vence.

Una de las características recurrentes en las comedias burlescas sobre tragedias shakesperianas decimonónicas y de trascendencia en la obra de Talfourd es el hecho de que se suprimiese en el argumento de la nueva trama todas aquellas escenas relacionadas con un final trágico: en la historia que nos ocupa, se elimina el asesinato de Banquo, el suicidio de Lady Macbeth, el atentado contra la familia de Macduff, los preparativos de la guerra contra Macbeth, etc. y se modifica el desenlace de la historia para lograr un final feliz.

En consecuencia, contenidos funestos relacionados con batallas, guerras, contiendas... se destierran de la comedia desde el comienzo. El espectador, por ejemplo, no tiene conocimiento sobre la guerra de los escoceses contra los invasores desde Irlanda y Noruega al comienzo de la acción; lo único que se manifiesta de un modo jovial a través de Rosse es el hecho de que ha habido un triunfo, cuya procedencia ignoramos, y que Duncan ha decidido otorgar a un Macbeth victorioso el galardón de señor de Cawdor:

“Rosse.
Macbeth, the King has sent me as you see,
To wish you joy of this great victory.
He says he knows you’re a right-down good chap-
For hardest blows don’t care the smallest rap-
At sight swords and bayonets don’t stick-
And stand a *mortar* like a regular *brick*-
He bids me, therefore, hail you Cawdor’s Thane!”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p.6).

Dada la imposibilidad de eludir el regicidio por su trascendencia en el contenido global del argumento, toda la trama que envuelve el plan de los Macbeth hacia este acto se despliega de un modo grotesco y divertido; Talfourd presenta a un verdugo muy peculiar: un general que, rompiendo las expectativas, muestra pánico y temor, siente mareos ante la idea de asesinar, se asusta del gong del reloj, y al final resuelve cometer un regicidio sin razón categórica para ello, únicamente por evitar las demandas de su esposa y por concluir con un rey cuyas extravagancias resultan tediosas:

“(Duncan is heard to bawl without):
I’ll thank you to bring up my chamber candle:
From Glamis’ Thane you can a night-cap borrow;
And call me, please, at seven o’clock to-morrow.
I’ll leave my boots outside”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p.15).

Tras el regicidio, la atención del espectador se centra, no tanto en la familiar conciencia desasosegada del ejecutor como en la torpeza de Macbeth al tropezar con los zapatos de Duncan, la repugnancia que muestra Lady Macbeth al contemplar las manos ensangrentadas de su consorte y en los cánticos que entonaban los asistentes de Duncan, en estado ebrio, antes del acto fatídico. Obsérvese en los siguientes versos de esta comedia:

“*Macbeth*.
(...) They were both beery, -one declared outright
He’d no intention to go home that night,
And, as in hideous mockery of the scene,
Added, in hiccups, it was ‘all serene!’
The other, in no high state of sobriety
Headless of manners, sung out, ‘Tulla-li-ety’ (...)
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 18-19).

La parodia de aquellos momentos trágicos en los que un Macbeth aturdido y conmovido presidía la escena de representaciones más tradicionales:

“MACBETH: One cried ‘God bless us!’ and ‘Amen’ the other:
As they had seen me with these hangman’s hands.
Listening their fear, I could not say ‘Amen’
When they did say ‘God bless us’
LADY MACBETH: Consider it not so deeply.
MACBETH: But wherefore could not I pronounce ‘Amen’?
I had most need of blessing, and ‘Amen’
Struck in my throat.”
(*Macbeth*. W. Shakespeare. II.ii. 28-34).

El mencionado desarrollo humorístico de este acto, engalanado con canciones y números musicales, suscita una percepción burlona y festiva del único asesinato al que asistimos en toda la comedia.

El resto de crímenes que aparecen en la tragedia shakesperiana se soslayan de uno u otro modo o se revela una configuración risible de ellos. El homicidio de Banquo, por ejemplo, no aparece en escena. Conocemos de su existencia por la

información que los asesinos concertados para tal fin transmiten a Macbeth, no sin cierta comicidad, los instantes previos al banquete en el que asomará el divertido fantasma de la supuesta víctima.

“First Murderer.

The boy the glimmering of my toothpick sees,
And cries - ‘pa, I scent treason in the trees.’
‘Come on’ says Banquo, ‘I don’t care a curse.’
The son replies- “Go, *Father*, and fare worse!”

Macbeth.

Come, draw it mild, my hearties -you’ve no lispers;
They’re sure to hear your very loud stage whispers:
Go on.

First Murderer.

We fixed the governor, but he
Cried - ‘Fleance, flee and save yourself -fly, flee!’
He ran too fast -we couldn’t catch the kid.

Macbeth.

Humph! -Banquo you left *a corpse?*

First Murderer.

O’ course we did.

Macbeth.

That’ll do; but, mind, I expect, when I engages
Workmen, they’ll not mind *striking for their wages!*”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 28).

Asimismo, la comedia atenúa las escenas de mayor crueldad visual en la tragedia jacobina cuando, en lugar de sufrir un brutal asesinato, la esposa e hijos de Macduff se han de enfrentar únicamente a la humillación que supone ser encerrados en un centro para pobres.

“Macduff.

Where are my children?

Rosse: Under guard,

Stowed in the Union casual pauper ward.

Macduff: My furniture all gone at one fell swoop.

My wife and children fed on pauper soup,

Lettered and numbered on their several clothes

Like circulating novels?”

(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p.32).

En lo referente al suicidio de Lady Macbeth, la escena análoga a aquella en la que la dama denota un grado de sufrimiento extremo por el abatimiento que le produce la pesadumbre de haber incitado a asesinar aparece metamorfoseada para mostrar, de nuevo, animación y júbilo. Se eclipsa el breve parlamento de la reina caracterizado por frases entrecortadas, sin lógica aparente que revelan su dolencia y se sustituye por una divertida y discurrida canción:

“Lady Macbeth.
I’ve told my story again and again;
But I’ll tell it once more to make it quite plain-
How I, the wife of Cawdor’s Thane,
Am the biggest rascal in Dunsinane!
Ri, too, ral, loo, &c.
How that night, when all was still,
And Macbeth of wine had taken his fill,
I urged him, much against his will,
The King for to go, and to take, and to kill!
Ri, too, ral, loo, &c.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 38).

De manera semejante, Talfourd reescribe la célebre frase de despedida de la heroína shakesperiana: “To bed, to bed, to bed” (V.I.58) como una invitación: “-Come to bed- Come to bed”, con cierta alusión a la idea de adulterio, ya que la siguiente aparición de esta dama tendrá lugar al final de la obra, del brazo de Banquo, y sugiriendo cierta simpatía por este general.

De este modo, aquellos episodios relacionados con fatalidad, muerte y angustia se han modificado para obtener escenas colmadas de música, humor y, sobretudo, parodia; de tal manera que el regicidio resulta el único asesinato de peso en escena y su exhibición emerge no tanto como adversidad sino como jocosidad y ocurrencia.

Asimismo, a este ambiente entusiasta contribuye el hecho de que los supuestos difuntos resuciten al final de la trama al igual que ocurría en la comedia de Robert Bell y en otras obras burlescas. Éstas, con frecuencia, clausuraban con un espectacular número musical concluyente en el que todos los personajes participaban y para ello, aquellos que habían sufrido algún atentado en contra de su vida escénica retornaban por uno u otro motivo o, en ocasiones, sin razón aparente.

En la obra de Francis Talfourd, Duncan regresa a la historia tras la victoria de Macduff sobre Macbeth porque considera haber sufrido una defunción temprana:

“Duncan enters, comes between them, nods and winks at them, takes the crown, and places it on his own head. They fall back in astonishment.

Duncan:
Thank you! if it 's all the same
To you, I'll wear it. (*Puts it on.*)

Malcolm:
Well, this is a baulker!
I thought that you were spifflicated.

Duncan.
Walker!
I'm not the cove, my boy, so soon to die.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 42).

Macbeth se beneficia de la ocasión para resucitar de igual forma, y por razones similarmente jocosas.

Macbeth:
(*Rising to a sitting posture, and looking round*) -No more did I!
If that old cock can jest and sport his squibs
After those several oners in the ribs,
I don't see why I shouldn't live as well-
And so here goes. (*Rises*)”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 43).

Por último, Banquo y Lady Macbeth surgen de manera análoga de las profundidades de la muerte porque allí no ofrecen comida suficiente:

Banquo:
You don't down there get half enough to eat;
I didn't like it, and so, with your wife,
Gave up the ghost.

Macbeth:
Died?

Lady Macbeth:
No, we came to life.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 43).

Según Schoch (2002:104), comedias burlescas como *Hamlet*, *Macbeth*, y *Romeo and Juliet*, en las que resucitaban durante el desenlace figuras escénicas que habían fallecido anteriormente, sugerían la presentación de un espectáculo no comprometido a describir su historia del mismo modo cada noche. Los personajes

que reaparecían ostentaban destinos no establecidos previamente y ello dotaba la comedia de cierto aura de imprevisión. Así como la virtud de las representaciones shakesperianas en teatros legítimos era la custodia del mito, la virtud de las comedias burlescas basadas en Shakespeare era la novedad; tal y como manifiesta el personaje de Macbeth al final de la obra de Talfourd, la vida o muerte de los personajes burlescos, por consiguiente, dependía exclusivamente de la indulgencia del público:

“Macbeth:
We live at present, but how long, depends
Upon the kind indulgence of our friends;
Let me entreat them but their favour give,
And kind applause, and we shall *truly live!*”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 43).

En conclusión, frente a *Macbeth Modernised* de Bell, observamos en el estudio del argumento de la obra de Talfourd una práctica diferente para lograr la sonrisa del espectador. Las modificaciones que se han realizado a la historia del original jacobino se desarrollan a una escala menor de lo que descubríamos en la obra de Bell. Sin embargo, la agudeza cómica de tales transformaciones, la vivacidad y el entusiasmo que abraza a los personajes son aspectos que se incluyen para desplegar una acción inédita que convierte la nefasta tragedia en una farsa colmada de humor.

4.3.4. Abyección de los personajes.

En su caricatura, Talfourd crea un universo en el que se adjudica a los personajes de la historia de Macbeth actuaciones y una imagen que en absoluto se correspondía con el modo de proceder de sus antepasados jacobinos. Hallamos figuras escénicas estereotipadas actuando como fantoches cuya pasión primordial se centra en la diversión, mejor acompañada por una jarra de cerveza y el espectáculo; lejos queda el remordimiento, la duda y el sufrimiento de sus homólogos shakesperianos o el carácter moralizante de los personajes de Davenant.

Asimismo, como se ha comentado anteriormente, los galanes de la comedia burlesca se distinguen, en general, de sus antecesores por el proceso de abyección y envilecimiento al que se han visto sometidos, siendo ésta una peculiaridad que el autor acentúa como fuente de humor. Ello es, presenciamos de nuevo a un grupo de figuras que han sido trasladadas del mundo nobiliario de la corte escocesa a las calles del Londres de principios del siglo XIX. Se comportan como corrientes habitantes de la urbe con similares deleites y complacencias que el espectador que cada noche presenciaba una producción de estas características.

Predomina, por lo tanto, el fomento de conductas vulgares relacionadas con su nuevo estatus y en contraste con las cualidades de los aristocráticos personajes de la tragedia. Ello permitía a los intérpretes cómicos de este tipo de obras concentrarse, a su vez, en la burla de la manera de interpretar de aquellos directores-actores prestigiosos contemporáneos que representaban tragedias clásicas y melodramas en los teatros legítimos del Londres victoriano.

Comenzando por el matrimonio protagonista de la historia, observamos cómo tanto Macbeth como su esposa sufren el proceso de abyección que se ha mencionado en su propia identidad. Si bien Talfourd conserva su distinguido apelativo cuando se relacionan con sus compatriotas, en la intimidad, sus nombres se transforman de la legendaria denominación “Gruoch” para la dama al corriente nombre inglés “Sally” y del histórico patronímico “Macbeth” al frecuente sobrenombre “Samuel”, “Sammy” o “Sam”.

“Lady Macbeth.

(Reading)

‘They called me, my dear, all manner of rum things:

While Cawdor’s title in my noddle rings,

Would you believe it? but a flunkey brings

The news of Cawdor’s death; I have to thank

That queer old file for giving me his rank.

One hailed me King - I pause to wipe my eye,

For it’s affecting **Sally**, dear, goodbye!

Ever affectionately yours, till death

Pops on his extinguisher,

Samuel Macbeth”

(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 10).

“Lady Macbeth:

(Mysteriously) -Not if I knows it, **Sammy** -trust me, never!”

(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 12).

Similar proceso sufre la figura de Macduff, cuyo nombre en la parodia pasará a ser “James”.

“Rosse.
Alas! Macbeth, the tyrant of our nation,
Issued but yesterday this proclamation:
`Considering **James** Macduff has gone away,”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 31).

Otro recurso que se esgrime en la comedia de Talfourd con el objetivo de recalcar de un modo burlón cierta degradación social frente a sus análogos shakesperianos es el distinto modo de proceder de cada personaje y las situaciones que ello genera.

Lady Macbeth, por ejemplo, muestra su repugnancia al contemplar las manos ensangrentadas de su marido después de haber asesinado a Duncan:

“Macbeth.
That’s all right.
But just look here -this is a sorry sight.
(*Looking at his hands*)
Lady Macbeth.
Pshaw! stuff!”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 18).

Macbeth, el supuesto valiente general, se asusta del gong del reloj justo antes de perpetrar el calculado regicidio:

“(Clock strike two.)
(Starts) - Bless me! what’s that? It gave me such a shock!”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 17).

Su ineptitud, de nuevo, se revela cuando, más tarde, en el lugar del crimen, tropieza con los zapatos de Duncan. (Zapatos, a los que Talfourd denomina “bluchers”, que es el nombre con el que se designaba al calzado habitual de los alumnos de la Universidad de Oxford en esos días)

“*Macbeth*.
I’ve done the deed! -didn’t you hear the row?
I stumbled (where I hadn’t seen them standing)
Over the old boy’s bluchers, on the landing.
You heard it?”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 18).

Se observa la calidad grotesca de estos versos al evocar sus equivalentes en la obra jacobina, en los que se subrayaba formalmente la tensión del momento:

“MACBETH: I have done the deed. Didst thou not hear a noise?
LADY MACBETH: I heard the owl scream and the crickets cry.
Did not you speak?
MACBETH: When?
LADY MACBETH: Now.
MACBETH: As I descended?
LADY MACBETH: Ay.
(*Macbeth*. W. Shakespeare. II.ii.16-19).”

Otra figura atípica y cuya ineptitud emerge acentuada es aquella que se exhibe a través de Duncan. Frente al paso firme y estable de un soberano, el rey de Talfourd muestra su extravagancia y torpeza al llegar a la morada de los Macbeth tambaleándose al trajinar con un bolso y una sombrilla.

“*Duncan*.
We follow, Marm-
(*He is impeded by the carpet-bag and umbrella*)
I say, Rosse, my good feller,
Just lend a hand here with this curst umbrella!”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 14).

Su ineficacia en el escenario es tal que, en un entorno donde ser ingenioso brota como una característica trascendental, los juegos de palabras que se incluyen en su papel no resultan graciosos ni siquiera a sus súbditos, quienes, en consecuencia, han de forzar su risa:

“*Duncan*.
Well, p'r'aps your right, but I,
To tell the truth, don't like *my hare so high!*
Ha, ha! Egad! that's not so bad a one.

Rosse.
A *what*, my liege?

Duncan.
Of course, I mean the pun-
Hare -high- d'ye twig? -But you don't laugh.

Rosse.
My lord,
I was just going to, upon my word! (*laughs forcedly*)”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 13).

Asímismo, Duncan, caprichoso, anuncia que cenará en la residencia de los Macbeth (que pasa de ser un castillo a una humilde casa) y que no desea que le sirvan exquisiteces:

"Duncan. (To Macbeth)
Sir, dine with you we will;
We like to get a chop without a bill.
But mind, for dainties we don't care a button"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 8).

A lo cual, Macbeth responde que, a pesar de que guardaban excelente carne de cordero, le prepararán un cocido:

"Macbeth.
We've in the house some excellent cold mutton,
That we were going to dine off; but for *you*,
We'll put the house into a regular stew.
I'll fly, my lord -the modest banquet order."
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 8).

El monarca parece tener una especial predilección por la comida casera y su presencia en el hogar de los Macbeth, más que la de un soberano, se presenta como la de un corriente huésped. Por ejemplo, Lady Macbeth lo recibe ataviada en ropa de trabajo:

"(Enter Lady Macbeth, with a garden bonnet on, and a watering pot in hand, R.U.E.)
Lady Macbeth.
You do us proud, my liege- our best attention
Can ne'er repay this awful condescension;
Though ill prepared for such a guest-"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 13).

Y el anciano demanda una litera para dormir, toma prestado un camisón de Macbeth y solicita que le preparen unas gachas para la noche:

"Duncan
The night is -wettish-
And likely to be riotous
Yet we -must be-
Up early; to quiet us,
Kind friend, pray send

Some gruel, or such diet as
A treacle posset, or of arrowroot a mess!"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 15).

El resto de personajes se distinguen de manera análoga por un modo de proceder peculiar, más cercano a las costumbres del auditorio de mitad del siglo XIX, y jocosamente antagónico a la actuación de sus equivalentes jacobinos. Macduff, tras haber dejado su domicilio en busca de Malcolm y cuando conoce a través de Rosse que Macbeth ha asaltado su casa porque se había marchado sin pagar el alquiler, muestra mayor interés por el mobiliario de la conquistada morada que por el estado personal de su familia.

Rosse.
Alas! Macbeth, the tyrant of our nation,
Issued but yesterday this proclamation:
'Considering James Macduff has gone away,
Which his last quarter's rent he didn't pay,
And while he thinks himself to roam at large able,
Has left his family to the parish chargeable;
Considering each separate why and wherefore,
Considering everything beside them -therefore,
To find for such a poser a solution,
We in his house do put an execution.'

Macduff.
And he did put one in?

Rosse.
Aye, in a jiffey.

Macduff.
And seized the furniture I thought so spiffy,
My chairs and tables?

Rosse.
Sold up, every stick!

Macduff.
My mattress?

Rosse.
Got his money for your tick.

Macduff.
And my American clock, that went so well?"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 31-32).

Ni siquiera el doctor de esta comedia burlesca se comporta como un serio profesional: tras un breve reconocimiento de Lady Macbeth, su inclinación se traslada hacia la dama de compañía de la reina y la manera de seducirla:

“(Lady Macbeth dances, by herself, the accompaniment -Physician with Gentlewoman; at the conclusion he attempts to kiss her; she slaps his face, when the Air suddenly changes to “Who’s that knocking at the door?”)
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p.38).

Por último, otro personaje cuya conducta resulta discordante con respecto a su homólogo en la tragedia es Banquo. Al comienzo de la obra, debido al augurio de las brujas, conocemos que tiene una reputación establecida de conquistador y no precisamente de territorio, sino de mujeres:

“First Witch.
A blue-eyed lady loves you.

Banquo.
There - no more.
Egypt’s dark daughter has become a bore.

Macbeth.
Say, rather, Egypt’s mummy- by the dress,
Of doubtful sex.”
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 3-4).

Esta idea se repite durante el desenlace de la comedia cuando, a pesar de que había sido asesinado, reaparece en el escenario acompañado de Lady Macbeth y dejando entrever, tal y como Macbeth sospecha, cierta simpatía por la dama:

“(Enter, at back, Banquo and Lady Macbeth, arm-in-arm, the latter with an extravagant bonnet, parasol, and shawl -They make their way through the Army to the front.)

Macbeth.
My wife, and Banquo too! This *is* a treat.

Banquo.
You don’t down there get half enough to eat;
I didn’t like it, and so, with your wife,
Gave up the ghost.”
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 43).

En definitiva, el aspecto cómico de los personajes de Talfourd radica, en parte, en la imagen inédita que surge al diseñarlos haciéndolos descender en la escala social de valores de un modo grotesco desde la aristocracia escocesa a las calles londinenses de principios del XIX. De manera semejante, como comentaremos a continuación, contribuye a la burla respecto a sus antecesores jacobinos su modo de proceder humorístico y guasón a lo largo de la trama, inclusive ante aquellos acontecimientos que causarían congoja.

4.3.5. Desbordamiento de alegría, incluso ante acontecimientos trágicos.

Se ha modificado, en la obra de Talfourd, el efecto que produce en las figuras de la tragedia shakesperiana cada uno de los acontecimientos que experimentan. De tal manera que, cuando en la obra jacobina descubrimos preocupación, meditación, horror, aflicción, temor, angustia... en la comedia emerge indiferencia en algunas ocasiones, júbilo y alegría en otras, aunque la situación no lo requiera. Por consiguiente, si el Macbeth jacobino se abstrae, reflexiona y reconsidera seriamente en monólogos y diálogos con su esposa las consecuencias que podría ocasionar un regicidio, Samuel Macbeth muestra cierto desinterés debido a que los mencionados monólogos y diálogos se han suprimido, resumido o sustituido por canciones alegres donde el héroe y su esposa, sean cuales sean las circunstancias, muestran jovialidad.

Por ejemplo, en la tercera escena del acto primero de *Macbeth*, mientras Angus, Ross y Banquo, en un plano secundario, parecen no escuchar, el héroe manifiesta al público cómo su mente imaginativa lucha entre la tentación por el poder y el terror y sentimiento de culpabilidad que le produce la idea de homicidio contra Duncan:

“MACBETH: (*Aside*) Two truths are told,
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme, -I thank you, gentlemen,
(*Aside*) This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good. If ill,
Why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor:

If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image do unfix my hair
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings.
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smothered in surmise, and nothing is
But what is not”
(*Macbeth* de W. shakespeare. I.iii.128-142).

En *Macbeth, Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, sin embargo, obtenemos una perspectiva distinta con un héroe que pasa a un segundo plano, absorto en sus pensamientos, mientras que el público asiste a una bufona conversación entre Banquo y Rosse, quienes, a su vez, se sorprenden de lo ensimismado que está Macbeth.

Macbeth.
Upon my life, the King is very kind!
Glamis and Cawdor! (*Aside*) -The greatest is behind.
If Chance insists upon my regal sway
Why, Chance may crown me -That's all I've to say!
(*Stands abstracted*)

Banquo.
(*To Rosse*) -By those weird ladies' strange announcements
trapped,
He seems quite struck.

Rosse.
Yes- I observe he's rapt.
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 6)

Asimismo, Talfourd se sirve de esta situación para parodiar los siguientes versos shakesperianos:

“BANQUO: New honours come upon him,
Like our strange garments, cleave not to their mould
But with the aid of use.”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I, iii, 144-146).

E incorpora, al mismo tiempo, una comparación cómica en la que se recrea Banquo:

"Banquo.

New honours come upon men like new shoes to them
Cramping them dreadfully till they grow used to them.

So have I seen the ball-room maiden's fixes

To don a pair of Houbigaut's 'short sixes',

Severe the struggle, but, the thumb once passed,

They fit as easy as a glove at last!

(Slaps Macbeth on the shoulder -he starts.)

Come, let's be moving!"

(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 6).

Y de este modo, el espectador de la comedia burlesca se deleitaba con las anécdotas risibles de Banquo en lugar de vislumbrar y contemplar la batalla interna en la conciencia del Macbeth tradicional. Por último, para poner un broche a la escena de Talfourd, tanto Macbeth como Banquo nos complacen con una canción donde, al fin, el héroe parece mostrar cierta inquietud hacia lo que las brujas han profetizado, no obstante, sin abandonar la alegría y el humor:

TRIO

"Auld Lang Syne"

Banquo.

Let those old quaint 'uns go to pot,

Nor e'er be brought to mind;

To rest content with what you've got,

Best policy you'll find!

Macbeth.

Can these old quaint 'uns be forgot,

E'en were I so inclined,

Who told me two good things? *(Aside)* I wot

The greatest is behind!

Rosse.

I can't stop talking any more;

Come -else the King you'll find

Blame you, who ne'er fell short before,

For falling short behind!

*(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 7).*¹⁹²

¹⁹²Al igual que ocurría en la comedia burlesca de Bell, en la obra de estudio se utiliza la melodía de canciones populares para los números musicales que se incorporan. En este caso, la música de la tradicional canción escocesa "Auld Land Syne" basada en un poema de Robert Burns y que todavía escuchamos, especialmente, al comienzo de cada nuevo año en países de habla inglesa. Para más información sobre música popular durante el siglo XIX remitimos de nuevo a las obras: Peter Van der Merwe (1992) *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford. O.U.P; R. Cowgill and J. Rushton. (Ed) (2006) *Europe, Empire and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*. England. Burlington. V.T.

Los siguientes monólogos recitados por el héroe en la obra shakesperiana: “If it were done, when ‘tis done” (I, vii, 1-28) y “Is this a dagger which I see before me,” (II, i, 33-64) han sido, de manera semejante, reescritos de tal modo que en lugar de contemplar a un personaje aturdido, que vacila, lucha entre su avaricia y la inmoralidad que supone sus inminentes intenciones, observamos enajenamiento, indiferencia y cierta ingenuidad hacia lo que sucede.

En *Macbeth, Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, el primero de los mencionados soliloquios, aligerado de una estrofa de veintiocho versos a otra de once, reproduce de un modo caricaturesco y paródico el proceder y las emociones del personaje jacobino. Contemplamos a un general que considera convencionalmente poco correcto asesinar a un pariente lejano que además es su invitado. Se añaden toques burlescos como llamar a Duncan “old codger”, no recordar la proximidad de su parentesco con el rey: “(How many times removed, I cannot say;)”, el hecho de que al héroe le inquiete la ausencia de consentimiento social ante el asesinato de Duncan más que su propia moralidad: “...on *his* breath to put a stopper,/ I fear me, won’t be looked upon as proper.”, etc. Y este tono burlón se acentúa cuando es el propio Duncan el que acaba el monólogo con algunas de sus habituales y caprichosas exigencias:

“Macbeth.

If done at all, the sooner such a thing
Is done, the better, -But to kill a king
In this off-hand way’s rather a rum go,
Or, as the French say, hardly “comme il faut”
First, I’m his kinsman, in a sort of way;
(How many times removed, I cannot say;)
Then, for a host, you know, to slay his lodger
Ain’t quite the thing -and such a rare old codger
Is Duncan, on *his* breath to put a stopper,
I fear me, won’t be looked upon as proper.
The subject’s rather difficult to handle.
(*Duncan is heard to bawl without:*)
I’ll thank you to bring up my chamber candle;
From Glamis’s Thane you can a night-cap borrow;
And call me, please, at seven o’clock to-morrow.
I’ll leave my boots outside. (*Noise of boots dropping*)”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 15).

Del mismo modo, el monólogo de la primera escena del acto segundo de la tragedia shakesperiana sufre un proceso satírico de similares características. En este caso, en lugar de un soliloquio descubrimos un diálogo entre Macbeth y su

esposa donde la daga del héroe jacobino se deprecia en tono de humor al nivel de una navaja, según él, como la que usan los campesinos para cortar queso y pan:

“Lady Macbeth.

Duncan’s attendants are so full of beer,
They’ll be quite muddled, that is very clear;
When they’re asleep, bedaub their faces o’er-

Macbeth.

With blood? I understand. Oh my! Oh lor!
Is this a clasp-knife, such as ploughboys use
For cutting bread and cheese? -You’ll me excuse,
Perhaps you’re but a clasp-knife of the brain! (...)
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 17).

El juego burlesco continúa cuando Samuel Macbeth, a pesar de sus intentos, no logre atrapar la navaja ficticia que únicamente él parece ver:

“(...) (Snatches at it.) Edgad! I missed it. There it is again.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 17).

A continuación, reconocemos la apropiación de versos shakesperianos que han sido alterados para obtener, de nuevo, la sonrisa del espectador. De tal manera que:

*“MACBETH: (...) And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before. There’s no such thing:”*
(II,i,46-47 *Macbeth* de W. Shakespeare).

Se ha transformado en la comedia de Talfourd a:

*“And on ‘ts blade gouts of____No____ the maker’s name,
Which was no there before! It’s all a sham!”*
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 17).

Y, por último, la parodia del monólogo shakesperiano acaba con una esperpéntica imitación de la manera de interpretar de aquellos actores-directores prestigiosos contemporáneos que representaban tragedias clásicas y melodramas en los teatros legítimos del Londres victoriano. Para concluir este diálogo, tras haber intentado asir la navaja fantasmagórica de su mente, y tras advertir lo rápido que ha transcurrido el tiempo enajenado en ese juego imaginativo, Samuel Macbeth, al

hacer referencia a la posición de sus manos, evoca el uso incesante y exagerado de brazos de tales actores de renombre, quienes los extendían en distintas direcciones, entrecruzaban, etc.¹⁹³

“(Clock Strikes two.)

Macbeth.

(Starts.) -Bless me! What’s that? It gave me such a shock!

Lady Macbeth.

It’s plain to me you don’t know what’s o’clock;

It’s just struck two.

Macbeth.

How fast the time has run!

“My hand is only on the stroke of one!”

(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 18).

Las obras burlescas con frecuencia ridiculizaban este comportamiento majestuoso y solemne estilo de interpretación. De hecho, según Schoch (2002: 85), el comediante de la época Frederic Robson afirmaba que los actores de teatros legítimos que actuaban de este modo parecían estatuas animadas.

Otro ejemplo que revela una reacción atípica, frente a la de su homólogo jacobino, es el efecto que suscita en Macbeth la visión del espectro de Banquo. El mensaje corporal de espanto y sobrecogimiento que el espectador de los teatros de autoridad contemplaba en el héroe se deja a un lado y el protagonista de Talfourd festeja con danza y música el hecho de que no tema la comparecencia de ese espectro en su banquete:

“Macbeth.

Come as the rugged Russian bear, or armed

Rhinoceros, I shouldn’t be alarmed!

Take any shape but that! -Dont at me cock yer eye

In such a way! Get out, unreal mock-er-y!

Air- “Ole Dan Tucker”

Get out of the way, you white-faced buffer!

No one asked *you* to come to supper!

Learn that Macbeth’s not the chap -no,

To care ‘cause an old fool pops up a trap -no;

For you, or your bones, I don’t care a rap- no;

¹⁹³Conforme a Booth (1995:129-130), los actores y actrices que producían obras en teatros legítimos estudiaban el interior psicológico de sus personajes para luego transmitir todas sus emociones al auditorio y, en ocasiones, sus interpretaciones originaban un uso incesante y exagerado de brazos que se extendían en distintas direcciones, se cruzaban, levantaban a manera de denuncia, etc.

But out of that door head-first you slap go;
so get out of the way, &c.

During the above, Banquo takes from either side two rib-bones, a pair in each hand, and plays bones accompaniment - They dance- At the conclusion, Macbeth kicks the Ghost off R., and sinks exhausted into a chair.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 29).

De hecho, sabemos por Schoch (2002:65) que Frederic Robson en 1853 se sirvió de esta escena para desairar burlescamente la producción shakesperiana coetánea de *Macbeth* de Charles Kean. Robson hacía que el fantasma saliese, en lugar de una columna, como ocurría en la versión de este aclamado director-actor, de un reloj de pared anacrónico. Se ponía en tela de juicio con ello el excesivo interés de Kean por alcanzar una decoración ajustada desde una perspectiva histórica a la época en la que sucedieron los hechos.

Un último ejemplo que nos muestra la distinta reacción de los personajes de Talfourd frente a los de Shakespeare ante los acontecimientos que experimentan aparece durante el desenlace de la trama. Tras conocer por un mensajero noticias sobre el excepcional movimiento del bosque de Birnam y el avance de las tropas inglesas, el protagonista jacobino se enfurece y desespera al imaginar su inminente aniquilamiento. El personaje de la comedia burlesca, sin embargo, a pesar de la gravedad de la situación, reacciona con entusiasmo, ingeniosidad, cierta indiferencia y, de nuevo, con una canción.

Macbeth.

Curse Birnam Wood! -would any one would burn'em!
Go, ask them if their mother knows they're out!
A ball or two will send them to the rout!
I vote we show them, when we *do* begin,
We're not sewn up, although we are hemmed in!
Give blows for blows, and stick to them like wax;
At least, we'll die with harness on our backs!

SONG

Air- "Follow, follow o'er the Mountain.”
Follow, follow - if they're mounting
To our breaches, do you see?
Though for taste there'r no accounting,
I would not in their shoes be!
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 40).¹⁹⁴

¹⁹⁴En ocasiones, se repetía algunas tonadillas populares para la letra de los números musicales en las distintas comedias burlescas. Esta misma melodía, por ejemplo, aparece en la obra de Bell acoplada a un momento y letra

En conclusión, Talfourd exhibe unos personajes con un modo de actuar jocosa y satíricamente desviado del que se aprecia en los aristócratas legendarios que conforman la trama de la tragedia jacobina. Un proceder vinculado, en numerosas ocasiones, a la burla de maneras de comportamiento cercanos al entorno social del auditorio.

Se trata de una práctica que, por una parte, rompía en tono de humor con la configuración previa de esta historia escocesa, asentada en la conciencia de un espectador familiarizado con producciones “serias” y “escrupulosas” de material shakesperiano en teatros acreditados para ello y, por la otra, escarnecía la posición de preeminencia a la que los directores de reputación de estos teatros habían elevado tragedias jacobinas como *Macbeth*.

En el siguiente apartado observaremos hasta qué punto Talfourd incorporó de manera similar a su parodia elementos del entorno local conocidos por el público y de qué manera éstos se esgrimieron con tintes sarcásticos e ingeniosos.

4.3.6. Una acción acompañada de un entorno cercano al espectador.

Una de las características de la comedia burlesca por las que difiere del clásico jacobino es el traslado de la acción a las calles londinenses y lugares habituales de reunión del auditorio victoriano que frecuentaba teatros menores como el Strand, el Adelphi y el Olympic. En *Macbeth, Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, presenciamos no sólo a unos personajes que se aproximan en comportamiento, de modo jocoso, al espectador de este tipo de obras sino que asistimos al mismo tiempo a sus propias costumbres y prácticas en el entorno social en el que éstos se desenvolvían.

Para comenzar, el castillo de Macbeth se reubica de las lóbregas y húmedas montañas de Inverness a una corriente calle y casa londinense:

“*Macbeth*.
We lodge at No. 3, in the next street”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 8).

diferente. A lo largo de la comedia de Talfourd descubrimos, al igual que en la obra de Bell, la famosa melodía del “negro esclavo Jim Crow”.

Localizamos, de la misma forma, alusiones directas a parajes célebres de Londres como por ejemplo el parque Regent, el lago Serpentine y el río Támesis. La hipérbole shakesperiana que hace referencia a las aguas del océano de Neptuno como elemento para deshacerse de la sangre de las manos de Macbeth, por ejemplo, se reasienta de un modo cómico a aguas más cercanas:

“Macbeth.
*(solus) - **Were all the waters of the Serpentine***
With those of the New River to combine-
*Were e’en **the potent Thames** to lend its aid,*
*And **Regent Park’s canal** - I am afraid,*
Failing to wash from off my hands this gore,
They’d make red what mud-coloured was before.”
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 19).

Del mismo modo, se alude a la ciudad de Birmingham a través del término “Brummagem”, que, utilizado popularmente desde la edad media, procede de la pronunciación local del nombre de esta localidad. Y se hace referencia a la mala reputación durante los siglos XVI, XVIII y XIX que habían generado en ella falsificadores de moneda.¹⁹⁵

“Malcolm.
Agreed! - together his account we’ll settle.
He is a bad ‘un.
Macduff.
Bad as half-crowns wrought
At Brummagem, or knives of pedlar, bought.”
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 30).

Destaca, de manera semejante, la mención que se hace de los edificios donde se alojaba en Inglaterra a los necesitados y desamparados a cambio de su propio trabajo. Lugares conocidos como “workhouses” y “The Union casual pauper ward”. La familia de Macduff ha de sufrir la humillación que suponía en esos días ser acogido por uno de estos centros:

“Macduff.
Where’s he who to the workhouse sent my babies?”
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 40).

¹⁹⁵Para más información véase: J. Pearsall and B. Tremble (Ed) (2002) *Oxford English Reference Dictionary*. Oxford. O.U.P. y C.T. Onions (Ed) (1986) *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford. O.U.P.

Como parodia a las escenas de beligerancia que aparecen en el original, se repite, al igual que ocurría en *Macbeth Modernised* de Bell, la invitación a asistir a una lucha de boxeo en toda regla. De hecho, se incorporaban asaltos en escena similares a los que el ciudadano de mitad del siglo XIX familiarizado con la cultura del cuadrilátero de combate frecuentaba.¹⁹⁶

“Malcolm.

Let's seek a spot where we may pipe our eye,
And in a corner have a jolly cry.

Macduff:

Cry? Nonsense! If Macbeth you'd be restraining,
Practice your fisticuffs -go into training-
Meet him and mill him like a man of metal!”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 30).

Hallamos, de nuevo, numerosas menciones a la ingestión de bebida alcohólica, y, en especial, entre ellas, a la de cerveza: los sirvientes y soldados habitualmente solicitan ser recompensados por sus servicios con cerveza, distinguimos personajes que realizan su participación en la obra en estado ebrio como el portero, razón por la cual se demorará en abrir a Macduff cuando llega en busca de Duncan. Y, durante la aparición ante Macbeth de los espectros de ocho reyes sucesores de Banquo, se subraya la imagen del último no por el cristal que porta en la mano, como sucedía en la tragedia antecesora, sino por el vaso con coñac:

“(Gong - The Apparitions of Eight Kings, pass over, as they are mentioned, R. to L, behind gauze at back; the last bears a glass of brandy and water - Lastly, Banquo, who points to them, applying his finger to his nose, in derision of Macbeth)”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 36).

Al mismo tiempo, en la obra de Talfourd, como en otras obras burlescas, a parte de la complacencia que estimula la cerveza, predomina un cierto deleite hacia la comida casera como el cocido, las gachas, etc. Duncan desea cocido en su

¹⁹⁶“Audiences for Shakespeare burlesques were only too familiar with the culture of the ‘ring’. Of course, that familiarity did not necessarily entail firsthand experience of prize fighting. Such knowledge could have been acquired through reading (*Bell's Life in London Sporting Life*, or even Vincent Dowling's *Fistianana* (1841)), looking at prints or photographs of championship fighters, striking up a conversation in a pub (many of which were run by retired pugilists), or even attending an exhibition match mounted in a rented hall or theatre” R.W. Schoch (2002:127).

banquete de recepción, después requiere gachas y melaza antes de retirarse a su habitación; Macbeth coge una ostra de la bandeja que porta un sirviente que preparaba el banquete y se la come en escena, las brujas cocinan su especial cena con anterioridad a la presencia del héroe para conocer su destino final, etc.¹⁹⁷

“Enter Macbeth - he suddenly sees the Servant, brings him down the stage, drinks, swallows an oyster, and motions him off. Servant exits L.H.” (Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 15).

Descubrimos en esta comedia, de modo análogo, ciertas pinceladas que apuntan directa o transversalmente a la situación de algunas cuestiones sociales propias de principios y mediados del siglo que nos ocupa: menciones sobre las novelas publicadas por entregas:

*“Macduff.
My wife and children fed on pauper soup,
Lettered and numbered on their several clothes
Like circulating novels?”
(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 32).*

Un leve reproche a las formas de gobernar, como se muestra en el siguiente número musical:

*“Air-Duncan.
‘Bow, wow, wow’
Oh, we are Caledonia’s king, and, matters not to mince, sirs,
We think we may assert ourselves a very pattern prince, sirs,
Now tell me true, my subjects all, d’ye think that any one can
Point out, amid the monarchs round, a jollier king than Duncan?”*

*Chours-Courtiers.
No, no, no!*

*Duncan.
‘Cause if you can, speak out at once!*

*Courtiers
Oh - no, no, no!*

¹⁹⁷“The linking of food and drink with physical business in a middle and especially a lower-middle or working-class setting places this kind of farce in a glorious fantasy world of lesser domesticity, a Grimaldi-like existence of endless fun where kidneys, mutton chops, rashers of bacon, and potatoes without skins can, like strings of sausages and hot codlings, be elevated into a splendidly comic way of life” K. Richards and P. Thomson (Ed) (1971:108).

Duncan.

By some I'm called a tyrant, but I'll trouble you to find, sirs,
The interest of the State neglected - where my own's combined, sirs.
Speak out -there's no compulsion, but you must - and I opine, sirs,
I ne'er yer checked a wish of yours -when it happened to be mine, sirs (...)"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 9).

Cierta crítica satírica relacionada con los populares melodramas en otra canción ahora interpretada por las brujas momentos antes de manifestar a Macbeth su fortuna, etc.

"Witches.

We'll raise a jolly good spell -oh!
We'll raise a jolly good spell -oh!
We'll raise a jolly good spell -oh!
We'll raise a jolly good spell -oh!
Macbeth to terrify!
Macbeth to terrify!
Macbeth to terrify!
It's a way they had on the stage -oh!
When Melodrame was all the rage -oh!
The audience with spells to engage -oh!
So we'll at a spell have a shy!
So we'll, &c."
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 33).

La parodia a la práctica teatral del momento se expresaba asimismo por medio de la incorporación en las obras burlescas de cuadros vivos y espectáculos mudos que emulaban a aquellos exhibidos en las producciones supuestamente fidedignas. En la obra de Talfourd, con tal objetivo, hallamos un cuadro vivo al final del primer acto escenificado por Macbeth, Lady Macbeth, Macduff y Banquo justo después de conocer que Duncan ha sido acuchillado:

"Dance as before; at the conclusion of which, Macbeth, Lady Macbeth, Banquo and Macduff fall into the attitudes in the "pass de Quatre" - Lady Macbeth, C., crosses her arms over her breast; the other Characters form a Tableau"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 23).

El texto de los encantamientos de las hechiceras se manipula para divulgar de un modo cómico un conjunto de productos de consumo característicos de la época de *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare.*:

"THE INCANTATION.

First Witch.

Apron-strings of old maids -tabbies;
Tongues of spifflicated babbies;
Joinville of a greasy gent,
Reeking with unhallowed scent!

Second Witch.

Beards of maggots, maws of mummies,
Fingers of flue-strangeld chummies;
Heap in humbugs all to aid us-
Banjos, bones, and serenades!
Holloway's grease, and Frampton's pills,
Fuel fierce of human ills!
Mild emetics - one a dose is;
Seventy-seven street-sewwpers' noses!
Fashion new, that taste perverts-
See "*The last new thing* in shirts!"
Slangy coats, of aspect rare;
And the "gent's real head of air"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 33).

Por último, subrayar en este despliegue de particularidades familiares al entorno del espectador victoriano de esta comedia la profusión de música y espectáculo acompañando la acción. Cualquier situación o acontecimiento es excusa para un instante de cánticos y alegría, incluso el regicidio; de hecho, Macduff comunica a sus compatriotas la supuesta trágica noticia de que el rey ha fallecido de forma jocosa y chispeante con la siguiente canción:

"Enter Macbeth, Lady Macbeth, Banquo, Malcolm, Donalbain, Rosse, Lenox and Attendants, on all sides, in great confusion, with night dresses and nightcaps on, and with lighted chamber candles in their hands - they surround Macduff, and sing.

Chorus - 'Out, John.' (First part)

How, Sir -how Sir!
Whatt's the matter now, Sir?
For goodness' sake, speak out at once,
And tell us what's the row, Sir!

Macduff.

Oh, Sirs -oh, Sirs,
Has fallen on our country and
The Princess! Here's a go, Sirs!

The Rest.

Well, Sir - well, Sir!
Is anybody ill, Sir?
Why do you bring us all down stairs
In this here dishabille, Sirs?

Macduff.
He's dead, Sirs -dead, Sirs!
Horrid to be said, Sirs,
While we were fast asleep, the King
Was murdered in his bed, Sirs!"
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 21).

Encontramos, junto a éste, un total de dieciséis números musicales repartidos de manera equitativa entre los dos actos que componen la obra y un espectáculo final en el que todos los comediantes participan. En general, el matrimonio Macbeth son los personajes que más canciones entonan; y sus números musicales, como ocurría en *Macbeth Modernised* de Bell, forman parte del argumento central resultando imprescindibles para el mismo.

No obstante, en el segundo acto, la mayor parte de danza y canto se centra, al igual que sucediese en la obra de Davenant y producciones posteriores e, incluso, contemporáneas a la comedia de Talfourd, en los personajes de las brujas. La música contribuye a que la escena donde presenciamos las enigmáticas predicciones sobre el futuro de Macbeth se llene de esplendor, armonía y dinamismo.

Al igual que ocurría con otras comedias burlescas del siglo XIX, las melodías de estas canciones resultaban conocidas a los ciudadanos que ocupaban el patio de butacas, lo que suponía un atractivo añadido para este tipo de farsas. La importancia de este aspecto en la comedia de estudio era tal que Talfourd la revisó y modernizó incluyendo nuevas melodías, reescribiendo algunas canciones y componiendo otras a medida que ésta se fue representando.¹⁹⁸

Por ejemplo, en la primera escena del primer acto de las producciones en el teatro Strand en 1848 y en el Olympic en 1853 Banquo, Macbeth y Rosse formaban un trío que entonaban una balada cuya melodía es la de la canción "Auld Lang Syne". En ella se expresaba la reacción de los dos primeros ante el reciente nombramiento del héroe como Señor de Cawdor. Sin embargo, en la publicación de

¹⁹⁸ "Burlesque texts offered themselves not as inviolable scripts meant to be spoken upon the stage, but as opportunities for endless revisions, deletions, substitutions, and additions. Given that the burlesque's injunction might be 'always contemporize', we ought not to be surprised that burlesque scripts were invariably altered to suit the local circumstances of their production" R.W. Schoch (2002:49). Para más información sobre la incidencia de la música popular en el drama cómico de este período hacemos referencia de nuevo a: Peter Van der Merwe (1992) *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford. O.U.P; R. Cowgill and J. Rushton (Ed) (2006) *Europe, Empire and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*. England. Burlington. V.T.

la cuarta edición de la obra se incluye un apéndice con nuevos números musicales compuestos en 1858. Éstos reemplazarían algunos del repertorio precedente. Entre ellos, la nueva propuesta para la canción anterior fue:

“TRIO *Air-’Fill the Bumper’*
Macbeth.
Come on, Banquo, love,
Ain’t it beastly weather,
Your gingham up above,
We’ll toddle off together.
Banquo.
What said those ugly three
In my gizzard itches;
Witches though they be,
I am blowed if they bewitches.
Rosse.
Come on, let us go,
Look how long we’ve been here,
And the King, you know,
Is waiting for his dinner.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 49).

En conclusión, descubrimos una farsa adaptada, de nuevo, a las características sociales que experimentaba aquel sector de público victoriano que frecuentaba este tipo de drama. Se le invitaba a disfrutar de la comedia que se producía al observar la confrontación sarcástica de las peculiaridades del original shakesperiano, representado en tales momentos en teatros legítimos, con unos personajes y entorno propio de algunas esferas de un Londres del siglo XIX, desfigurado de un modo burlesco.

Como se ilustrará a continuación, al tono divertido de la trama contribuía la incorporación de un dialecto teatral, desfigurado de la misma forma frente al canon, con tintes de parodia.

4.3.7. El cartel, un prólogo a la comedia.

A parte de la abyección cómica y paródica de personajes y circunstancias que envuelven la historia, *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare* se distingue por el uso de un modo de expresión coloquial,

desenvuelta en ingeniosos y ocurrentes parlamentos, canciones y monólogos, donde se incluyen diversos procedimientos retóricos para atraer la sonrisa de su público. Recursos entre los que prevalece la ironía, en general verbal, lograda a través de un lenguaje jocoso que conquistará un mayor grado de humorismo por su contraposición al aclamado y controvertido durante siglos lenguaje de la tragedia jacobina.

Todo ello se apreciaba no sólo durante la trama, sino, precediendo incluso el desarrollo de la obra, en edictos colocados en las puertas del teatro en los que se anunciaba la inminente representación. Observaremos a continuación, con anterioridad a la exploración lingüística de fragmentos de la obra de estudio, el imaginativo manejo de tales recursos en el cartel que se diseñó para la producción de esta comedia en el teatro Olympic de Londres en 1853.

Los espectadores que asistieron a la mencionada producción conocían el tono de humor y parodia de la obra que iban a presenciar desde su ingreso al edificio por medio de la cartelera que anunciaba la próxima función teatral. En ella, se reproducía, a través de una larga narración descriptiva, la ubicación general de la acción y la situación de cada uno de los personajes previa al comienzo de la historia.

Predominaba en este escrito el uso de un lenguaje divertido que permitía establecer las normas lingüísticas por las que se regiría la comedia. Para ello, se incluía un uso inagotable de figuras retóricas de distintos tipos tales como metáforas, comparaciones humorísticas, hipérboles, paradojas, paranomasia, juegos de palabras, ironía, paralelismos cómicos, epanadiplosis, etc. y otras técnicas de escritura literaria que prevalecerán posteriormente durante todo el desarrollo de la acción.

Investigaremos con detenimiento y conoceremos nuevas particularidades sobre las comedias burlescas de mediados del siglo XIX a través de los procedimientos para la elaboración del texto, título y descripción de los personajes que se ofrece en el cartel indicado.

4.3.7.1. El Título.

Descubrimos cómo la práctica de romper con las expectativas del auditorio aparece de un modo cómico precediendo la obra en las puertas del teatro. El título central de la obra: “Macbeth”, que abre el edicto, atrae la atención del público por estar escrito en mayúsculas y grafía de una dimensión mayor comparada con el resto del texto. Éste aparece seguido de la última parte del titular: “From the Text of Shakespeare”, de nuevo, transcrito en mayúscula y con caracteres de dimensiones sobresalientes. Por consiguiente, el viandante advertía que podía presenciar una nueva producción de la obra shakesperiana similar a aquellas escenificadas en los teatros londinenses autorizados a la representación de drama de carácter serio. Sin embargo, la segunda parte del encabezamiento: “Somewhat Removed”, reproducida en escritura equiparablemente inferior al resto, resulta ser el elemento discordante que sitúa la obra en una nueva dimensión, la de la comedia paródica.

De manera equivalente, si advertimos la ocurrente frase escrita sobre la parte central del título: “To conclude with the author of ‘Alcestis’, ‘Ganem’,&c (...)a gross play-jeerism on a dramatist favorably known to a select few as having done an occasional good thing in his time” en letra minúscula, apreciable únicamente desde la proximidad, confirmamos que con esta obra, lejos de presenciar a un clásico de un dramaturgo del nivel de Shakespeare el auditorio se divertiría con una caricatura escrita por un autor que, hasta el momento, parecía desconocido.

4.3.7.2. Descripción de los personajes.

Tras el título, junto con el nombre de cada uno de los actores y el papel que representaría en la obra, se anticipaba la situación inicial y peculiaridades de cada personaje a través de una breve descripción. Observamos, de tal modo, según su orden en la escala de la soberanía escocesa, referencias sobre Duncan, sus hijos y los nobles de su corte (Macbeth, Banquo, Rosse y Lennox), los sirvientes (Family Physician y Family Porter) y, por último, las heroínas de la historia (Lady Macbeth, A Gentlewoman y Three Witches). Un retrato en el que prevalece la profusión de recursos retóricos armonizados para un substancial propósito: ingeniosidad y humorismo. A Duncan, por ejemplo se le personificaba del siguiente modo:

“Duncan: King of Scotland, a Monarch of large heart but homoeopathic intellects, which is the principal reason of his having ‘borne his faculties so meek’.

La imagen propuesta para Malcolm divertía al lector por la sarcástica manera con la que se reseñaba el fallecimiento de su madre y el sagaz uso de figuras retóricas como la epanadiplosis, la ironía y la paradoja.

*“MALCOM: The solitary heir to his Father’s vacant crown who is **left heir-apparent withour e’er a parent left**, his ‘sainted Mother’ having contracted a habit of **‘dying everyday she lived’** which unfortunately resulted in her being taken at her word on one occasion, and buried by accident”*

A Macbeth se le denomina “Noble Sportman”, posiblemente por el traslado de su naturaleza de estrategia al entorno del boxeo, como sucederá en la comedia, y con referencia de manera satírica al doble significado de la palabra “Noble”.

“MACBETH: *The original “**Noble Sportsman**, who crossed the poor Gipsy’s hand with Silver, and listened to the stars”, -his descendants are living to this day”*

Banquo, sin embargo, aparece descrito como “pretty gentleman”, ya que emerge, en esta historia, como un coquetón seductor de damas.

“BANQUO: *‘the ‘**pretty gentleman**’ who accompanied him, a General, of whom it is unnecessary to go into particulars.*”

De Lennox, se anuncia con sarcasmo, mediante el recurso retórico de la paranomasia, que tendrá un papel breve.

“LENNOX: ***A Peer**, who **appears** to say nothing.*”

Al portero de los Macbeth se le describe con una generalización burlona y un juego de palabras basado en el doble e irónico significado de la palabra “heavy” y “head”:

“FAMILY PORTER: *Like Family Porters, generally engaged for the ‘**heavy**’ business, with a great deal of body and very little **head**.*

De igual manera, la dama de compañía de Lady Macbeth parece ser representativa, de un modo grotesco, de los tópicos de la época hacia las mujeres de esta profesión.

“A GENTLEWOMAN: *A curious, and as such, by no means uncommon specimen of the genus waiting maid.*”

A lady Macbeth se le califica sutilmente con la paradoja “a lady of masculine mind”:

“LADY MACBETH: *a **lady of masculine mind** and unbounded spirit, considerably above proof, who saw a few impediments to her solely sovereign sway and master’d’em.*”

Y, en último lugar, las tres brujas aparecen descritas del siguiente modo cómico:

“THREE WITCHES: fine grown young ladies, who, but for the lengths to which they go, could have no claim to be called Lanky-shire witches”

Se señala, para acabar, no sin cierta ironía y parodiando las grandes producciones de teatros legítimos, la aparición de personajes secundarios como los asesinos, mensajeros, etc. y todo un ejército de aproximadamente veinte mil hombres que han sido contratados para la ocasión:

“Apparitions, Murderers, Messengers, and an Army of 20.000 Men (more or less), who have been expressly engaged on this occasion - with the enemy”

Por consiguiente, una descripción sarcástica, jocosa y divertida de cada uno de los personajes que trataba de atraer al espectador a continuar el entretenimiento en la sala interior del edificio.

4.3.7.3. Descripción de las Escenas.

Así como las tragedias shakesperianas escenificadas en teatros legítimos prometían un vestuario, decoración y accesorios elaborados y el uso de los más sofisticados hallazgos mecánicos aplicables al evento escénico,¹⁹⁹ las obras burlescas tampoco decepcionaban en tanto que a la parodia de tales diseños para la representación teatral se refiere.

De tal modo, en el cartel de la representación de *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare* para el teatro Olympic de Londres, la descripción burlona de los personajes comentada en el apartado anterior aparece seguida de una abreviada, no obstante grotesca y mordaz, puntualización de cada una de las escenas con cierta información paródica sobre los decorados y

¹⁹⁹Para más información véase M. R. Booth (1995: 185-205) y R. and P. Thomson (Ed) (1971: 87) y R.W. Schoch (2002:65-66).

accesorios y, al mismo tiempo, una concisa sinopsis de la acción que se desarrolla en cada una de ellas.

Se señala la descripción de las siguientes escenas: “Scene I: A Blasted Heath” / “Scene II: Camp at Fores”/ “Scene III: Gates and Terrace of Macbeth’s Castle”/ “Act II, Scene I: Chamber in the Castle “/ “Scene II: The Banquet Hall”/ “Scene III: A Wood”/ “Scene IV: The Witches Haunt”/ “Scene V: A chamber”/ “Scene VI: A truly moving scene” / “Scene VII: Nothing Particular”/ “Scene VIII: Before the castle”.

A continuación prosiguen algunos de los ejemplos que muestran el carácter satírico del texto que acompañaba los anteriores rotulares:

La reseña sobre las escenas representadas en el castillo de los Macbeth incluye en un tono de burla indicaciones referentes al vestuario de los invitados, al banquete y otro personal de la corte:²⁰⁰

“*Fashionable Arrivals*” (Tercera escena del primer acto)
“GRAND PASS DE²⁰¹ NIGHT GOWNS AND CHAMBER CANDLES” (Escena cuarta, primer acto).

El título de la escena que tiene lugar en la guarida de las brujas y en la que las hechiceras profetizan el final de Macbeth incluye un juego de palabras relacionado con la situación del teatro Olympic en la calle “Wych” de Londres:

“THE WITCHES’ HAUNT
(IN WYCH STREET)
The Incantation - The Apparition - a scene in which the useful lesson is inculcated, that ‘appearances often deceive’” (cuarta escena, acto segundo).

Igualmente, nuevos juegos con las palabras “moving”, “wood”, la expresión paródica del francés “de Foe”, etc. se muestran de un modo cómico en el rótulo de la sexta escena del segundo acto al tiempo que se parodia el empleo de recargados dioramas en los teatros de la época:

²⁰⁰ Sin embargo, como se ha comentado anteriormente, en el texto de esta obra no se habla del castillo sino de la casa de los Macbeth, situada en una ciudad:

“Macbeth: We lodge at No. 3, in the next street...
Macbeth: We’ve in the house some excellent cold mutton,
That we were going to dine off; but for you,
We’ll put the house into a regular stew- (...)”
(*Macbeth Travestie*. F. Talfourd. p.8)

²⁰¹ Escrito de este modo quizás por señalar sofisticación al incluir palabras de idiomas europeos.

“A TRULY MOVING SCENE

Curious translation of De Foe, intended to come out in numbers at the fall of the leaf, illustrated with one large woodcut”

Por último, se anticipa, como en toda obra burlesca, el esperado final feliz de la historia en la octava escena del segundo acto:

“Before the Castle

*Desperate combat and overthrow of the tyrant - general resuscitation, repentance and reconciliation- common-place but necessary and it is hoped **satisfactory conclusion.**”*

En conclusión, el espectador que asistió a la representación de la obra de Francis Talfourd en 1853 en el teatro Olympic de Londres accedía a su butaca conoedor del tipo de parodia que iba a presenciar. De hecho, el cartel que anunció esta caricatura resultaba, a su vez, intrínsecamente paródico y divertido al incorporar un escrito irónico y burlón que pronosticaba, como veremos a continuación, el tipo de lenguaje y tono del texto de la obra.

4.3.8. Un lenguaje extraordinariamente irónico y burlón.

Frente a la parodia de Bell, que se aproxima al modo de humor identificado por críticos como D.C. Mueke como “ironía situacional”, esto es, circunscribe y crea acontecimientos de contraste y confusión humorística, el ingenio de la comedia burlesca de Talfourd se vincularía a lo que se denomina “ironía verbal”.²⁰² su humorismo y burla radica esencialmente en el uso de un lenguaje divertido y jocoso, consecuencia directa de su carga textual de sarcasmo e ingeniosidad.

Los procedimientos fundamentales que se ponen en práctica para lograr un texto cómico, irónico y burlón son, en primer lugar, el contraste entre el estilo cultivado del texto shakesperiano y un lenguaje coloquial distintivo de ciertos sectores de ciudadanía londinense de mitad del siglo XIX y, en segundo lugar, el uso de distintos recursos retóricos para lograr un discurso satírico; algunos de los cuales

²⁰²Para más información véase: D.C. Mueke (1970) *Irony*. Great Britain. Methuen & co.

similares a los que aparecían en el cartel de la representación de esta obra documentado en el apartado anterior.

4.3.8.1. Una caricatura del texto shakesperiano.

Lejos del lenguaje docto e instruido del texto jacobino y de sus pomposas escenificaciones en teatros legítimos, Talfourd, al igual que ocurría con la obra de Bell, nos presenta unos personajes cuyos parlamentos muestran un estilo de habla aclimatado a la época y circunstancias de su parodia; descubrimos el uso de un registro lingüístico donde abundan frases hechas, refranes, chascarrillos, anécdotas, un vocabulario coloquial, en ocasiones vulgar, familiar al ciudadano victoriano que acudía a este tipo de obras burlescas y organizado en estructuras gramaticales sencillas y concisas.

Por ejemplo, observemos el siguiente parlamento en el que Sally Macbeth, tras haber recibido noticias de su esposo sobre la predicción de las hechiceras, es interrumpida por un sirviente que anuncia la llegada inminente del rey a su morada.

“Lady Macbeth.

Of all rum goes, this is about the rummest!
Cawdor thou art, and shalt be -what thou’rt promised.
Yet will thy scruples my intentions clog;
To go at once the unadulterated hog.
Is not thy nature. Thou’rt the style of buck
That has the will to sin, but not the pluck.
Come, Macbeth, let me pour into thine ears
My notions of what’s what; chastise the fears
Alone impede thy sovereignty. How now?

(Enter Seyton, L.)

Out with thy news, and tell us, -What’s the row?

Seyton.

The King comes here to-night.

Lady Macbeth.

Whence did you glean it?
The King come here? you surely cannot mean it?
If’t be so, where’s thy master, then- Macbeth?

Seyton.

Madam, I’ve nearly run myself to death,

To bring the news -indeed, I'm out of breath;
The worthy thane comes with him.

Lady Macbeth.

With him? -So!

Well, if that's all, why, fellow, don't you go?

Seyton.

(Hesitating) -Your ladyship, I've been running, and the weather

Is hot and dry; so Madam, altogether-

Lady Macbeth.

Speak out thy errand, - wilt stand here a week?

Come to the *pint* at once.

Seyton.

The *pint* I seek

Is one of beer - I prefers half-and-half,

Which to your ladyship's best health I'd quaff;

I hope your ladyship don't think me rude."

(Macbeth Travestie. Francis Talfourd. p. 10-11).

Comparando, a continuación, este pasaje con su paralelo shakesperiano, profundizaremos en los pormenores del modo de escritura de Francis Talfourd:

"LADY MACBETH: Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
What thou art promised; yet do I fear thy nature,
Is too full o'th'milk of human kindness
To catch the nearest way. Thou wouldst be great,
Art not without ambition, but without
The illness should attend it. What thou wouldst highly,
That wouldst thou holily; wouldst not play false,
And yet wouldst wrongly win. Thou'dst have, great Glamis,
That which cries, 'Thus thou must do' if thou have it;
And that which rather thou dost fear to do,
Than wishest should be undone. Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crowned withal.

Enter (ATTENDANT)

What is your tidings?

ATTENDANT: The king comes here tonight.

LADY MACBETH: Thou'rt mad to say it.

Is not thy master with him? Who, were't so,

Would have informed for preparation.

ATTENDANT : So please you, it is true: our thane is coming.

One of my fellows had the speed of him;

Who almost dead for breath, had scarcely more

Than would make up his message.

LADY MACBETH: Give him tending,

He brings great news."

(Macbeth de W. shakespeare. I.v.13-35).

El primer e impactante monólogo con el que la joven dama de la tragedia jacobina sorprende al espectador se ha reducido en la obra del dramaturgo burlesco de dieciséis a nueve versos. En ellos predomina, frente a la complejidad gramatical y poética del original, un modo de escritura claro y directo. Descubrimos una sintaxis donde prevalecen, junto a versos shakesperianos no modificados, otros con estructuras sencillas en las que se asientan distintos vocablos de tipo coloquial, frases hechas de conocimiento común, refranes, etc.

Los versos 14, 15 y 16 del monólogo de la protagonista de Shakespeare, por ejemplo:

“...Yet do i fear thy nature,
It is too full o’the milk of human kindness
To catch the nearest way.”
(*Macbeth* de W. Shakespeare I. v. 14-16).

Se reescriben en la obra burlesca reduciendo la complejidad retórica e intercambiándola por expresiones directas y de uso frecuente como: “the hog to go” y “to be somebody’s nature”.

“Yet will thy scruples my intentions clog;
To go at once the unadulterated hog,
Is not thy nature.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 10).

De manera semejante, los ocho versos siguientes del monólogo jacobino, en los que, a través de diferentes figuras retóricas, se nos ilustra sobre la falta de malignidad si bien no de ambición de Macbeth, se reducen, en la obra de Talfourd, a dos frases de sintaxis sencilla y sin complejidad poética donde se incluyen vulgarismos como “buck” y coloquialismos como “pluck”:

“...Thou’rt the styke of buck
That has the will to sin, but not the pluck”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 10).

Y así sucesivamente durante todo el monólogo. En último lugar, las líneas concluyentes del pasaje seleccionado destacan por el hecho de que Talfourd atraiga, de nuevo, la sonrisa del espectador. Se recrea en la hipérbole que aparece en el texto jacobino para acentuar la celeridad y apremio del momento y acude al

recurso de la parodia burlona cuando Seyton, sediento por la urgencia de su reciente cometido, solicita que su fidelidad se gratifique con cerveza. De hecho, se dedica mayor parte de discurso a esta anécdota que al soliloquio de Lady Macbeth.

“ATTENDANT: So please you, it is true: our thane is coming.

**One of my fellows had the speed of him;
Who almost dead for breath, had scarcely more
than would make up his message”**

(*Macbeth* W. Shakespeare. I.v.32-35).

“*Seyton.*

Madam, **I’ve nearly run myself to death,**
To bring the news -indeed, **I’m out of breath;**
The worthy thane comes with him.

Lady Macbeth.

With him? -So!
Well, if that’s all, why, fellow, don’t you go?

Seyton.

(*Hesitating*) -Your ladyship, **I’ve been running,** and the
weather

Is hot and dry; so Madam, altogether-

Lady Macbeth.

Speak out thy errand, - wilt stand here a week?

Come to the *pint* at once.

Seyton.

The *pint* I seek

Is one of beer - I prefers half-and-half,

Which to your ladyship’s best health I’d quaff;

I hope your ladyship don’t think me rude.”

(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 10-11).

En el resto de la obra burlesca localizamos un texto reescrito a partir del original con características similares a las del pasaje anterior. Por una parte, observamos la concentración de vocabulario coloquial, frases hechas, refranes, proverbios, expresiones vulgares, etc. y, por la otra, diferentes técnicas para crear humor por medio del discurso dramático como juegos de palabras, antítesis satíricas, metáforas ingeniosas, etc. A continuación se profundizará en algunas de estas peculiaridades.

4.3.8.2. El habla coloquial de principios del siglo XIX.

Descubrimos una comedia de gran riqueza en cuanto a material lingüístico popular del período que tratamos. El recurso de la frase hecha se esgrime con firmeza. Una de las características observadas en los personajes de la comedia de Talfourd era su actitud de indiferencia hacia los distintos acontecimientos que experimentan. Destaca, como consecuencia, entre las numerosas frases hechas que aparecen en la obra, la gran cantidad de locuciones diferentes que se utilizan para mostrar la despreocupación del hablante:²⁰³

“We don’t care a button” (p.8).
“We don’t care a pint for it” (p.13 y p.20).
“I shouldn’t care a jot” (p.24).
“I don’t care a curse” (p. 27).
“I don’t care a rap” (p.29).
“I don’t care a straw” (p.34).

Junto a un argumento ligero y vivaracho emerge, similarmente, otro tipo de expresiones orales que dotan el discurso de dinamismo, insensibilidad y vivacidad:

“in a jiffey” (p. 18 y 31).
“you muff” (p.20 y27).
“stuff and nonsense” (p.17).
“this is folly” (p.25), etc.

O fórmulas coloquiales relacionadas con una temática cercana al entorno del espectador como el mundo del boxeo, el entretenimiento nocturno, el intercambio de mercaderías, las relaciones entre conocidos, etc.²⁰⁴ Se logra un texto muy cercano al habla del auditorio y opuesto al canon establecido por aquellas representaciones de tragedias shakesperianas en teatros legítimos de Londres:

“To get a chop without a bill” (p.7).

²⁰³Para más información sobre aspectos de la lengua característicos de este período nos remitimos de nuevo a: S. Romaine (Ed) (2001) *The Cambridge History of the English Language*. Cambridge. C.U.P. vol.IV

²⁰⁴“Lloyd’s weekly asserted in its review of *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare* ‘The writing of a burlesque should rank higher in literary merit than the report of a prize fight form a sporting newspaper’ (8 May 1853) But nobody who enjoyed Shakespeare burlesques shared that belief” R.W. Schoch (2002:131).

"You've come to the right shop" (p.33).
 "I am diddled -done!" (p.5).
 "my lot now" (p.5).
 "This cave is a sell" (p.34).
 "Pick a bone" (p. 7).
 "I am quite out of breath" (p.13).
 "hold your jaw" (p.37).
 "I feel dead beat" (p.15).
 "I propose an early mill to sack him" (p.32).
 "Keep out of his clutches" (p.34).
 "I am in a fix" (p.13).
 "my notions of what's what" (p.10).
 "I shall go to pot" (p.38).
 "If that old cock can jest and sport his squibs/ after those several ones in the ribs"
 (p.43), etc.

Los parlamentos shakesperianos se modifican de manera análoga con el objetivo de que los distintos personajes aconsejen, sugieran a sus semejantes o formulen sus decisiones mediante el uso de refranes y proverbios familiares al espectador. Entre ellos, algunos ejemplos son los siguientes:

Sally Macbeth aconseja a su esposo para que tenga valor:

"If you die a pantile, be a brick" (p.17).

Macbeth piensa en el futuro asesinato de Banquo del siguiente modo:

"Banquo, your bird of Michaelmas is cooked" (p.25).

Durante el banquete, Lady Macbeth recomienda a su marido tener calma:

"So mind your P's and don't forget your Q's" (p.26), etc.

Destaca del mismo modo un vocabulario popular tosco perteneciente a los campos semánticos arriba mencionados en relación al entretenimiento nocturno londinense y otra temática cercana al público como la comida y bebida, incluyendo verbos contemporáneos que indican la consumición de alcohol como:

"cracking a bottle" (p.23, 35).

"quaff" (p.11).

"boozing" (p.25).

"swilling" (p.31), etc.

Adjetivos como:

"beery" (p. 4, 18).

Y expresiones relacionadas con el tema de la cerveza u otro tipo de consumo de alcohol como:

“home-brewed beer” (p.11).
“draining cups of whiskey” (p.41).
“pot of half and half” (p.7,10).
“Added, in hiccups,”(p.18).
“Pint” (p.11, 29), etc.

El mundo del boxeo se pone de manifiesto desde un punto de vista léxico debido a la riqueza de términos relacionados con este modo de esparcimiento. Descubrimos, por ejemplo, un amplio repertorio de verbos que denotan la idea de golpear o agredir:

“mill” (p.37).
“kick off” (p.29).
“slap” (p.29, 38).
“kick somebody out” (p.24).
“punch” (p.39).
“pocke” (p.41).
“smack” (p.14).
“knock” (p.38).
“settle somebody’s account” (p.30).
“cut off somebody’s head” (p.42).
“wring” (p.42).
“pitch” (p.42), etc.

Junto a ellos, hallamos profusión de sustantivos, algunos incluidos en ciertas expresiones, relacionados con el mismo tema:

“rap” (p.6).
“fisticuffs” (p.30).
“row” (p.39).
“rumpus” (p.23).
“fight”(p.43).
“go into training” (p.30),etc.

Con la intención de lograr cierto acercamiento del texto al receptor, se reitera, asimismo, la idea de “compañero” o “camarada” mediante el uso de diferentes vocablos de estilo coloquial:

“old fool” (p.29).
“chap” (p.29).
“buffer” (p.29).

“rascal” (p.27,38).
“jolly dog” (p.26).
“buck” (p.10).
“roques” (p. 22).

Entre ellos destacan las distintas voces que se utilizan para referirse, con llaneza, a Duncan:

“If that **old cock** can jest and sport his squibs...”(p.43).
“(...) and such a rare **old codger** / is Duncan...” (p.15).
“(...) I’m loath / To stop the **old man’s wizen**” (p.16).
“I stumbled (...) /Over the **old boy’s** bluchers, on the landing” (p.18).
“**Ducky!** Duncan comes to-night” (p.11).

Así como las locuciones a las que se recurre, en un tono de humor, para atraer la atención de:

-Otros súbditos: “my hearties” (p.27, 33).
“Macbeth: Come, take you seats, **my hearties** - ne’er mind me”
-Duncan : “my swen” (p.43).
“I say -hallo my **swell!**/ you’re an ex Monarch - but it don’t appear!” (p.43).

De manera equivalente, la palabra “asesinato”, quizás por la dependencia del beneplácito del examinador real, se esconde bajo distintos términos y expresiones eufemísticas de tipo coloquial, algunas de las más frecuentes son las siguientes:

“**Strike off** the prince, and let me have a proof!” (p.16).
“Suppose the King **disposed of-**” (p.16).
“you aint’s going for to **slay**, for to **slay** the old King yet” (p.16).
“(...) I’m loath/ **to stop the old man’s wizen**” (p.16).
“It can’t hurt him to **remove** him once again” (p.17).
“Crimsoned with blood, even before I **pinked** them!”
“As **to give the King his gruel?**” (p.23).
“I thought that you were **spifflicated**” (p.42).
“For I’ve a strange suspicion that I’m **done for!**” (p.42).

Otros ejemplos de palabras del argot victoriano que aparecen sucesivamente en la obra son:

-Para comunicar alegría, los adjetivos:
“jolly” (p. 15,27,32, etc).
“spiffy” (p.25, 31, etc).

Y el prefijo popular “super”:

“Duncan: Madam, you’re super-eminently kind” (p.13).

-Con el objetivo de expresar sorpresa, destaca el uso de interjecciones como: “Good gracious”, “edgad”, etc.

“Macbeth: Good gracious me! Why, there it is again” (p.6).

Y adjetivos como:

“queer” (p.6).

“rum” (p. 10), etc.

En conclusión, emerge un lenguaje muy aclimatado al espectador en tanto que se multiplican los campos semánticos relacionados con las actividades de distracción con las que éste estaba familiarizado y muy alejado, por consiguiente, del habitual dialecto jacobino. El contraste entre la expectativa del auditorio hacia el texto clásico shakesperiano (enaltecido en teatros como Covent Garden y Drury Lane en la época) y este lenguaje coloquial, e incluso vulgar en ocasiones, resulta motivo de humor.

Examinemos a continuación qué otras técnicas se han utilizado para incrementar la orientación cómica de la obra.

4.3.8.3. Recursos literarios para crear humor por medio del texto dramático.

Una de las características de esta comedia burlesca por la que despunta entre sus semejantes es el uso de distintas prácticas retóricas para lograr un discurso excepcionalmente humorístico; algunas de las cuales similares a las que aparecían en el cartel de la representación de esta obra en el teatro Olympic en 1853. Entre ellas subrayaremos la ridiculización explícita de versos del original, la incorporación de juegos de palabras y otros recursos como metáforas, antítesis satíricas, etc.

En ocasiones, Talfourd se sirve del propio escrito jacobino, arrancado de su contexto y trasladado a un entorno humorístico, para suscitar la sonrisa del espectador, quien, como se ha comentado previamente, en numerosas ocasiones,

habría presenciado con anterioridad producciones recientes del original en teatros legítimos.²⁰⁵ Por ejemplo, en las siguientes frases de Sally Macbeth y su marido:

“Lady Macbeth.

Fail? Stuff and nonsense! Fail? Your courage screw
But to the sticking-place, and we shall do.
Come - “if you die a pantile, be a brick!”

Macbeth.

The sticking-place is the place where I stick.”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 17).

Reconocemos cómo se ha reubicado en tono cómico los versos del clásico jacobino que exponemos a continuación:

“MACBETH: If we should fail?

LADY MACBETH: We fail?

But screw your courage to the sticking-place,
And we’ll not fail. When Duncan is asleep,”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I.vii.59-61).

Del mismo modo que este fragmento del célebre monólogo de la daga, caracterizado por comunicar seriedad mayúscula en un momento de angustia e incertidumbre:

“MACBETH ...Or art thou but

A dagger of the mind, a false creation,

Proceeding from the heat-oppressed brain?

I see thee yet, in form as palpable

As this which now I draw.

Thou marshall’st me the way that I was going,

And such an instrument i was to use.

Mine eyes are made the fools o’th’other senses,

Or else worth all the rest. I see thee still,

And on thy blade and dudgeon gouts of blood,

Which was not so before.”

(*Macbeth* de W. Shakespeare. II.i.37-46).

Aparece parodiado como sigue:

²⁰⁵R. W. Schoch (2002:111) incluye el siguiente comentario de la publicación “Era” el 1 de mayo de 1855 sobre las últimas representaciones de *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*: (it) “was more heartily enjoyed by those spectators who had seen the original at the Princess” y continúa “audiences had to comprehend the aesthetic and social values of legitimate Shakespeare in order to understand its burlesque critique.”

“*Macbeth*.
Is this a clasp-knife, such as ploughboys use
For cutting bread and cheese? -you’ll me excuse,
Perhaps you’re but a clasp-knife of the brain!
(*Snatches at it*).
Egad! I missed it. There it is again.
And on’ts blade gouts of - No- the maker’s name,
Which was not there before! It’s all a sham!”
(*Macbeth Travestie*. Francis Talfourd. p. 17).

Y así sucesivamente ocurría que el auditorio podía identificar durante el despliegue de la trama, escena tras escena, la caricaturización burlesca de versos del propio original de la obra de Shakespeare.

Se recurre, asimismo, de manera ininterrumpida al uso de recursos retóricos como comparaciones y antítesis satíricas, metáforas ingeniosas, sutiles epanadiplosis e innumerables ocurrentes juegos de palabras que contribuyen al tono divertido de la historia. Pasaje tras pasaje, el espectador de esta y otras comedias de este tipo recibía el estímulo sarcástico a través de la combinación de estas técnicas. Hasta tal punto se incorporaban juegos irónicos que A. Halliday, en su artículo sobre obras burlescas publicado en la revista *Cornhill* en agosto de 1861, manifestaba cómo gran parte de ellos pasaban desapercibidos debido a su complejidad y a la celeridad con la que se sucedían los unos a los otros.²⁰⁶

De hecho, Talfourd, al igual que otros autores de obras burlescas, en *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, sorprendía al espectador, en ocasiones, con secuencias de juegos de palabras de distintos tipos. En la cuarta escena del primer acto, por ejemplo, donde se proyecta, efectúa y descubre el regicidio, hallamos en apenas ciento cuarenta versos y seis canciones un total de once juegos de palabras diferentes junto a varias metáforas y comparaciones humorísticas.

Según Schoch (2002:42) el juego de palabras de mayor productividad en comedias burlescas del siglo XIX es aquel basado en la combinación del sonido de dos palabras homófonas y su significado irreconciliable siendo o no, a su vez, éstas, homógrafas. La consecuencia directa de esta combinación es la disgregación entre la palabra como objeto verbal de la palabra como signo en contraste con un significado distinto, cosa que origina la sonrisa del espectador. Entre los múltiples y

²⁰⁶Andrew Halliday, “Burlesques”, *Cornhill Magazine* 4 (Agosto 1861), p.176. Citado en R. W, Schoch (2002:45).

distintos juegos con palabras homófonas y homógrafas que aparecen en la obra de Talfourd, observaremos algunos de notable ingenio:

Durante el primer acto, se insiste, en diferentes momentos, en el término: “removed”, empleado a través de sus distintos valores semánticos de “proximidad de parentesco”, “eliminar”, “mudar”, “quitar”. con él se alude, a su vez, al título de esta comedia:

Aparece en un monólogo momentos antes del regicidio y refiriéndose a Duncan:

“Macbeth:
(How many times **removed**, I cannot say)” (p.15).

Más tarde, Macbeth recuerda a su esposa la lejanía de parentesco con su primo Malcolm:

“Macbeth:
Malcolm, my cousin, nine times **removed**, or so! (p.16).

Y el juego de palabras lo concluye Lady Macbeth cuando afirma en relación a Malcom:

“Nine times **removed** already! Then it’s plain
It can’t hurt him to **remove** him once again!” (p.17).

De manera semejante, Macbeth, tras conocer las tres últimas predicciones de las hechiceras, se sirve de otro juego de palabras en el que se combinan los significados de “Fife” como condado y “fife” como instrumento musical.

“Macbeth:
That’s something like; The Thane of **Fife**, now, soon
Will play his **fife** to quite another tune.” (p.35).

Cuando el héroe describe la procesión de espíritus de monarcas descendientes del ya fallecido Banquo nos sorprende con la doble acepción de “spirits” como espíritu y bebida alcohólica.

“Macbeth:
Don’t try on me light sovereigns to pass.
I’ll see no more! Yet, here’s one bears a glass
Of other **spirits!**” (p.36).

Trascienden fructíferos, de manera semejante, aquellos juegos lingüísticos en los que se incorporan dos palabras de idéntica pronunciación cuyo significante es distinto. He aquí algunas muestras:

Talfourd combina los distintos significados de las palabras homófonas “guest” y “guessed” cuando pone en palabras de Macbeth los siguientes versos justo después de haber cometido el regicidio:

“Macbeth:
There’s certainly a knock -let’s in to rest;
All’s safe - a **host** won’t be a murderer **guessed**” (p.20).

A continuación, tras descubrir la fuga de los hijos del monarca acuchillado, emerge un nuevo juego de palabras donde se fusionan, en este caso, los significados distintos de las palabras homófonas “father” y “further”:

“Macbeth:
Those ladies were prophetic, Duncan’s dead,
And I as certainly reign in his stead.
To sovereignty, I have shown my cousins, rather
They ain’t no **nearer**, though they’ve got no **Father**” (p.24).

Cuando Macbeth sabe por los asesinos que ha contratado para eliminar a Banquo y sus descendientes que Fleance ha sobrevivido al ataque, el espectador asiste a una secuencia de juegos de palabras entre las diferentes acepciones de la palabra “stick” por una parte y los significados de los homófonos “torch” y “torture”

“*Macbeth.*
He’s dead? that’s well; -but incomplete’s my joy.
You couldn’t **stick** a little **trifling** boy?
This fault the deed of half its merits rifles.

First Murderer.
My lord, we’re not the men to **stick at trifles!**
The youngster held the torch, and went before-

Macbeth.
Doubtless ‘twas on of ‘**Child**’s Night Lights’ he bore.
Had he but been disposed of, I were free-
But the young **torch** lives to **torture** me.” (27).

Por último, durante el desenlace de la trama, despunta por su agudeza, entre otros incontables juegos de palabras, el que se explica a continuación. Tras la aparición del espíritu que vaticina que Macbeth permanecerá a salvo hasta que el

bosque de Birnam alcance Dunsinane, el autor nos seduce con la combinación de las palabras “dunce-inane” y su similitud homófona con el nombre de este lugar.

“Apparition.

No trouble e’re shall visit Cawdor’s Than
Till birnam Wood be come to **Dunsinane**.

Macbeth.

If e’er I from the cares of state am freed,
A **dunce-inane** must I then be indeed!” (p.35).

Y la burla continua cuando en el verso siguiente Macbeth afirma, jugando, de nuevo, con el doble significado de “spirits”:

Macbeth.

By these **low spirits** I am quite **elated** (p.35).

Talfourd se acoge de modo análogo al recurso de la anadiplosis, que favorecerá, igualmente, el tono sarcástico y jovial de la comedia. Evidencia de esta práctica son los ejemplos que siguen:

Antes de que las brujas pronostiquen el futuro del linaje de Banquo al comienzo de la historia, el joven insinúa, en tono cómico, el futuro desventurado de la estirpe humana:

“Banquo.

To cope with horrors is man’s horos-cope” (p.5).

En el siguiente ejemplo, el autor se sirve de la participación de dos personajes en un diálogo para jugar, de nuevo, humorísticamente con el lenguaje. Cuando el primer asesino contratado por Macbeth para eliminar a Banquo anuncia al monarca que ya se ha cometido la agresión, asistimos a la siguiente conversación:

“Macbeth.

Humph! -Banquo you left a **corse**?

First Murderer.

O’course we did.” (p.28).

Otro ejemplo de un empleo sutil del recurso de la anadiplosis se localiza en el momento en el que un mensajero anuncia a Macbeth que los soldados ingleses se han acercado a su morada ocultos tras el follaje de ramas del bosque de Birnam. La respuesta de Macbeth a este mensaje es:

“Macbeth:
Curse **Birnam Wood!** - Would any one **would burn ‘em!**” (p.40).

De la misma forma, el tono jocoso de los diálogos y monólogos que componen esta farsa se acrecienta mediante la frecuente incorporación al texto dramático de otros recursos retóricos como comparaciones, hipérbolos, ironía, antítesis y metáforas humorísticas. Algunos ejemplos de este tipo de recurso son:

COMPARACIONES:

“*Banquo.*
New honours come upon men **like new shoes to them-**
Cramping them dreadfully till they grow used to them.”(p.6).

“*Macbeth.*
To boey, my lord, I’m off **like any cracker**” (p.9).

“*Macbeth.*
But here at full length lay the Royal Duncan,
Dead **as a herring, door-nail, or a hammer!**” (p.22).

IRONIA:

“*Macduff.*
Quiet yet reigns within my private house?”

Rosse.
Quiet that would not fright a nervous mouse.

Macduff.
My wife and children guarded;

Rosse.
Without doubt,
Uncommon closely-

Macduff.
Tell me all - speak out!

Rosse.
Alas, Macbeth, the tyrant of our nation,
Issued but yesterday this proclamation:
‘Considering James Macduff has gone away,
Which his las quarter’s rent he didn’t pay (...)
(...) We in his house do put an execution.’(p.31).

HIPÉRBOLES:

Macbeth:
Were all the waters of the Serpentine

With those of the New River to combine-
Were e'en the potent Thames to lend its aid,
And Regent Park's canal - I am afraid,
Failing to wash from off my hands this gore.
They'd make red what mud-coloured was before." (p.19).

METÁFORAS:

"Macbeth.
Ain't quite the thing - and such a rare old codger
Is Duncan, on his breath to put a stopper," (p. 15).

En conclusión, los procedimientos fundamentales que Talfourd pone en práctica en su comedia para lograr un texto satírico, burlón y divertido son, en primer lugar, la evaluación sarcástica y ridiculización del estilo cultivado y complejo del texto shakesperiano. Una caricatura lingüística del discurso jacobino que asoma, en ocasiones, de un modo directo al confrontar fragmentos del texto clásico con un lenguaje coloquial distintivo de ciertos sectores de ciudadanos del Londres de mitad del siglo XIX; y, en segundo lugar, esta caricatura se elabora a partir del uso extendido a lo largo de toda la trama de distintos recursos retóricos y literarios con el objetivo de un discurso ocurrente, ingenioso y humorístico. Ambas estrategias se acoplan para atraer la sonrisa del espectador en una historia donde los hechos se desarrollan en parajes insospechados y los personajes sorprenden por sus modernas inquietudes.

4.4 CONCLUSIÓN.

El estudio de *Macbeth Modernised* de Bell y *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare* de Talfourd pone de manifiesto la perpetuidad de la obra jacobina de *Macbeth* durante los tres siglos subsiguientes a su creación y su regeneración como un clásico, una leyenda susceptible de metamorfosis en distintas producciones u otros textos teatrales.

A lo largo del siglo XIX, los actores-directores de reputación en Gran Bretaña (J. P. Kemble. W.C. Macready, Ch. Kean, S. Phelps, H. Irving...) concibieron fastuosas y espectaculares adaptaciones de esta tragedia shakesperiana en los teatros de reputación londinenses. En ellas se interpretaban los insignes papeles que, tras una fama establecida, conformaban sus héroes. Al mismo tiempo, se trataba educar en historia y moralidad y, de este modo conquistar la propia

respetabilidad del actor protagonista como caballero propietario y/o administrador de un lugar de esparcimiento acreditado y autorizado. La pomposidad de tales producciones resultó un blanco viable para aquellas parodias que se representaban en teatros relegados social y políticamente a un segundo plano. De hecho, éstas surgieron, en especial, como un ataque cómico a las pretensiones devotas de la cultura “legítima” shakesperiana.

Por consiguiente, las comedias burlescas que caricaturizaban representaciones de tragedias shakesperianas en los teatros legítimos se especializaban en un humor logrado a través de una serie de pericias comunes y en conexión con el modo de producir la obra jacobina de un modo supuestamente respetable: este tipo de farsas proponía, entre otras singularidades, la abyección de personajes y sucesos desde el universo aristocrático de la tragedia jacobina y desde el siglo XVII a las calles londinenses y a un entorno moderno y contemporáneo al espectador; la recreación satirizada de escenas clásicas con cierto prejuicio hacia el sector teatral oficial y, en especial, la incorporación de innumerables bromas visuales, referencias locales mordaces a la vida urbana del momento, un texto repleto de jocosos juegos lingüísticos y pasajes de la obra shakesperiana reescritos en letras de canciones que se acompañaban con melodías famosas en la época.

Se trataba de una forma popular, de éxito, vibrante y controvertida de oferta teatral para el ciudadano de la Inglaterra victoriana. De éxito y vibrante por las numerosas comedias burlescas que conocemos se representaron y controvertida porque parecía poner en peligro la reputación que se había creado entorno a la obra de Shakespeare. Sin embargo, de un modo discreto y desde el universo del teatro desacreditado contribuían, a su modo, a la divulgación de las tragedias jacobinas entre las distintas clases sociales; como consecuencia, a su canonización como un emblema nacional.

En definitiva, para el lector del siglo XX un nuevo modelo de transformación de material clásico para satisfacer los propósitos de un autor y su público, en este caso, con una intención metaliteraria, ya que estas obras no eran más que críticas paródicas a la apropiación institucional que se hacía en esta época de la obra shakesperiana.

5. *MACBETH SKIT.*

GEORGE BERNARD SHAW.

MACBETH. Yes__give us a chance, old girl____
(again tragically)

Each corporal agent to these terrible feet __Look
here: what's wrong with my feet?

MISS MCCARTHY. Gerald: come off it. I shall never
make a shakespeareian actor of you.

(*Macbeth Skit* de G.B. Shaw. v. 623).²⁰⁷

²⁰⁷Las citas de este capítulo se han obtenido de la edición: B. Dukore (Ed) (1967) *Macbeth Skit*. Educational Theatre Journal. Bretaña. Vol. 19.



Lillah McCarthy (1875-1960), protagonista del sketch que nos ocupa en el presente capítulo. En este retrato aparece representando a Viola en una producción de *Twelfth Night* en el teatro Savoy (1912). Imagen tomada de S. Trussler (2000:271)

5. **MACBETH SKIT. GEORGE BERNARD SHAW.**

5.1. INTRODUCCIÓN.	326
5.2. LA OBRA SHAKESPERIANA EN LA ÉPOCA DE SHAW.....	327
5.2.1. Predilección por una nueva concepción del teatro.	328
5.2.2. Shakespeare como símbolo de ideas antiguas e inusitadas.....	329
5.2.3. El rescate del texto shakesperiano.	333
5.2.4. Desafío a la leyenda shakesperiana.	334
5.3. <i>MACBETH SKIT</i> : LA OBRA SHAKESPERIANA A DEBATE.	337
5.3.1. Argumento.	338
5.3.2. Dos modos de entender la experiencia teatral divergentes en escena..	339
5.3.2.1. La ironía como recurso organizativo.	340
5.3.2.2. El teatro dentro del teatro como recurso organizativo.	341
5.3.3. Lillah McCarthy y Gerald du Maurier..	345
5.3.3.1. Lillah McCarthy y una Lady Macbeth más.	345
5.3.3.2. Gerard y una nueva visión del mito.	349
5.3.3.3. Uso de un estilo coloquial de habla.	350
5.3.3.4. Dudas.	353
5.3.3.5. Se desautoriza el texto shakesperiano.	354
5.3.3.6. Sugerencias para la presentación de una obra de teatro más cercana al espectador.	357
5.4. CONCLUSIÓN.	359

5.1. INTRODUCCIÓN.

“... What is it that keeps Shakespear alive among us? ...

Se cuestionaba George Bernard Shaw a finales del siglo XIX

...Is it the stage, the great actors, the occasional revivals with new music and scenery, and agreeably mendacious accounts of the proceedings in the newspapers after the first night? Not a bit of it. (...)

Tras varios siglos en los que la obra shakesperiana se había difundido enmascarada tras diferentes atuendos (como el humor de la comedia burlesca, los monumentales espectáculos que se fomentaban en teatros como el “Drury Lane” o “Covent Garden”, etc.) su popularidad se perpetuaba. Se había convertido en un mito inagotablemente alimentado por numerosas reediciones con sus respectivos análisis, reestrenos con sus correspondientes críticas e incesantes eventos en los que, a pesar de su ancianidad, era bien recibida.

Sin embargo, no todo su público parecía rendirse a sus atractivos:

...Well I have seen Mr Barry Sullivan’s Hamlet, Mr Daniel Bandmann’s Hamlet, Miss Marriott’s Hamlet, Mr Irving’s Hamlet, Signor Salvini’s Hamlet, Mr Wilson Barrett’s Hamlet, Mr Benson’s Hamlet, Mr Beerbohm Tree’s Hamlet, and perhaps others which I forget. But to none of these artists do I owe my acquaintance with Shakespear’s play of Hamlet. (...)

...For the terrible cutting involved by modern hours of performance; the foredoomed futility of the attempt to take a work originally conceived mainly as a long story told on the stage, with plenty of casual adventures and unlimited changes of scene, and to tight-lace it into something like a modern play consisting of a single situation in three acts; and the commercial relations which lead the salaried players to make the most object artistic sacrifices to their professional consciousness that the performance is the actor-manager’s ‘show’, and by no means their own or Shakespear’s: all these and many other violently anti-artistic conditions of modern theatrical enterprise still stood inexorably between the stage and the real Shakespear²⁰⁸

De hecho, según Shaw, que se convirtió a lo largo de su carrera literaria en un fiel retractor del lucro que de este aclamado dramaturgo se hacía, tal era el modo

²⁰⁸En este capítulo se incluyen citas del propio Shaw obtenidas de artículos que escribió para diarios o correspondencia privada. La mayoría de ellas, al igual que ésta, aparecen publicadas en la recopilación elaborada por E. Wilson (Ed) (1961) *Shaw on Shakespeare*. USA. Penguin. p.262.

en el que se vislumbraban las obras jacobinas desde el patio de butacas a finales de la época victoriana y durante la etapa eduardiana.

En este capítulo nos acercaremos a través de una breve obra teatral a la opinión que este escritor de comienzos del siglo XX difundía respecto a la notoriedad contemporánea de la producción shakesperiana; otro más entre los diferentes documentos que Shaw elaboró con el objetivo de condenar cierta, de acuerdo con él, apropiación indebida del mito.

5.2. LA OBRA SHAKESPERIANA EN LA ÉPOCA DE SHAW.

Shaw formó parte de una época en la que el público seguía disfrutando de las ostentosas y grandilocuentes reposiciones de la obra shakesperiana que acreditados actores estrella y, a su vez, directores de prestigiosos teatros londinenses ofrecían. El aprovechamiento del mito para este tipo de espectáculos millonarios se había convertido en una industria de grandes beneficios y prolongaba su expansión con los festivales anuales que se celebraban en Stratford-upon-Avon y las giras que lo transportaban alrededor del país así como al extranjero.²⁰⁹

La celebridad de esta empresa en un período donde, a su vez, surgían nuevas ideas reflejadas en un modo de teatro más fresco y moderno fue trascendental para la imagen de la obra shakesperiana que se difunde en los escritos de Shaw.

Veamos a continuación con el objetivo de interpretar, con mayor rigor, el sketch que nos ocupa algunas pinceladas que difuminan el ambiente de creación que envolvió a este dramaturgo y los rasgos más sobresalientes relacionados con la percepción que durante toda su carrera literaria mostró hacia su legendario antecesor.²¹⁰

²⁰⁹“By the end of the nineteenth century, the actor-manager entirely dominated the London stage. Irving at the Lyceum, Tree at Her Majesty’s, Alexander at the St Jame’s, Charles Wyndham at Wyndham’s, Charles Hawtrey at the Comedy, Cyril Maude at the Haymarket, Arthur Bouchier at the Garrick, Mrs Patrick Campbell at the Royalty -all were installed in West End theatres, all with established reputations as actors or managers, or both, with identifiable artistic policies that over the years built up for most of them audiences loyal in the same way that consumers are loyal to traditional brand-name products” M.R. Booth (1995:55).

²¹⁰ A parte de los libros mencionados en las citas anteriores, se han utilizado los siguientes manuales para la elaboración de este capítulo: Ch. Innes (2006) *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge. C.U.P.; S. Trussler (2000) *Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge. C.U.P.; M. Dodsworth

5.2.1. Predilección por una nueva concepción del teatro.

A finales del siglo XIX, Shaw conoció un período en el que el despertar a una manera de entender la producción dramática de un modo innovador comenzaba a solidificarse. En ella se distinguían tendencias, secundadas por dramaturgos como H. A. Jones y A. Pinero, que divergían de las precedentes al proponer un modo de drama más íntimo, familiar y doméstico; donde se presenciaba una copia fotográfica de la existencia común y hogareña habitual del espectador, con decorados, vestuario, diálogo, gestos, expresiones faciales, historias, etc. cercanas a la experiencia cotidiana del ciudadano de esta época y, en especial, a la realidad habitual de la burguesía, la clase social en auge.²¹¹

Los nuevos teatros que se construían al oeste de Londres seguían esta tendencia hacia lo que se denominó “realismo”. En ellos se incluían escenarios pequeños y adecuados a un modo de interpretación más sutil y menos histriónico de lo que se acostumbraba en aquellos grandes auditorios novecentistas como los del Covent Garden y Drury Lane.

Se evidenciaba, por consiguiente, un moderado cambio de dirección que, a su vez, se vio favorecido por la influencia de una minoría intelectual de críticos y miembros habituales del público, entre los que se encontraba Shaw. Éstos conocían y fomentaban las creaciones de dramaturgos coetáneos no sólo británicos sino también europeos. En especial, destaca su interés por la obra del noruego Henrik Ibsen y su particular exploración de la sociedad moderna nórdica en obras donde el retrato de situaciones domésticas, en su caso, se explotaba de un modo poético y simbólico para sugerir sentimientos más profundos y, en ocasiones, polémicos.

Se trataba de un nuevo estilo de escritura y entendimiento del mundo dramático que influyó a Shaw en su propia práctica creativa y, paralelamente, en su anhelo por desautorizar parte del material teatral que tanto él como sus contemporáneos habían heredado de siglos anteriores.

(Ed) (1994) *The Penguin History of Literature. The 20th Century*. London. Penguin; A. Ganz (1985) *George Bernard Shaw*. Macmillan. London; E. Legouis (1976) *A Short History of English Literature*. Oxford. O.U.P; J. C. Trewin (1951) *The Theatre since 1900*. Andrew Dakers Limited y R. F. Dietrich (1950) *British Drama from 1890 to 1950, A Critical History* Twayne. Florida.

²¹¹Para más información véase: S. Trussler (2000:260-276); M. R. Booth (1995:166-189); M. Dodsworth (Ed) (1994:2-14); E. Legouis (1976:381-389) y J. C. Trewin (1951:17-82).

Por consiguiente, en repetidas ocasiones, desaprobaba la grandiosidad, los énfasis y la pomposidad de celebres representaciones shakesperianas como las de Henry Irving, Charles Wyndham, Patrick Campbell, etc. ya que éstas suponían un obstáculo fundamental para que las tendencias más recientes en cuanto a producción teatral conquistasen mayor número de espectadores. Defendía, por el contrario, un tipo de obra donde el dramaturgo incorporase incidentes significantes de sucesos cotidianos de la vida moderna para ilustrar al espectador sobre las contrariedades de su sociedad.²¹²

Partiendo de esta concepción, conozcamos, en los siguientes subapartados, algunas de las observaciones más frecuentes en su obra respecto a la producción de drama shakesperiano.

5.2.2. Shakespeare como símbolo de ideas anticuadas e inusitadas.

Uno de los fundamentos de la reprobación incesante por parte de Shaw hacia la popularidad coetánea de la obra shakesperiana era el hecho de que, de acuerdo con él, las ideas que se difundían al restituir este tipo de obras resultaban distantes y anticuadas para un ciudadano de principios del siglo XX. Un ciudadano que se enfrentaba a unas circunstancias diarias distintas a aquellas del habitante de períodos históricos anteriores.

Uno de los métodos que este dramaturgo de origen irlandés utilizaba en su empresa de desprestigio al mito shakesperiano era compararlo con las composiciones de otros dramaturgos contemporáneos de reputación. En el prólogo a *Three Plays by Brieux*, por ejemplo, Shaw explicaba su preferencia por Brieux ante Shakespeare o Molière:

“The reason why Shakespeare and Molière are always well spoken of and recommended to the young is that their quarrel is really a quarrel with God for not making men better. If they had quarrelled with a specified class of persons with incomes of four figures for not doing their work better, or for doing no work at all,

²¹²“In spite of the urgings and ragings of Shaw, Irving refused to venture into the territory of Ibsen and Shaw himself. Neither he nor his co-star Ellen Terry were actors of realistic psychological parts in domestic dramas; more to the point, the Lyceum audience, loyal for many years to Irving’s own kind of theatre, would have rejected him in such parts, and the plays as well.” M. R. Booth (1995:54).

they would be denounced as seditious, impious, and profligate corrupters of morality.

Brieux wastes neither ink nor indignation on Providence (...) His fisticuffs are not aimed heavenward: they fall on human noses for the good of human souls. When he sees human nature in conflict with a political abuse, he does not blame human nature, knowing that such blame is the favourite trick of those who wish to perpetuate the abuse without being able to defend it. He does not even blame the abuse: he exposes it, and then leaves human nature to tackle it with its eyes open” (Citado en Wilson: 242)

Del mismo modo, destacan todas las diferenciaciones que este dramaturgo dejó por escrito en prólogos y ensayos entre las figuras de Shakespeare e Ibsen. Donde, mientras al primero lo consideraba difusor de ideas universales pero de poca trascendencia para el desarrollo de la nación británica de comienzos del siglo XX, el segundo asomaba como un pensador social moderno de extraordinaria perspicacia y un moralista de influencia internacional.

El dramaturgo noruego, junto al propio Shaw y otros autores modernos, pertenecía, con arreglo a la clasificación que el propio Shaw elaboró, al primer orden de literatura, en el que el autor divulgaba reflexiones inéditas. Por otra parte, encasillaba en el segundo orden de literatura a clásicos como Walter Scott, Charles Dickens, William Shakespeare, etc. puesto que mostraban una moralidad ya establecida. Veamos hasta qué punto distinguía el modo de composición de aquellos literatos correspondientes a cada uno de estos grupos en el siguiente fragmento publicado en la recopilación que ofrece E. Wilson (1961:236):

“Now this quality is the true diagnostic of the first order in literature, and indeed in all the arts, including the art of life. It is, for example, the distinction that sets Shakespear’s Hamlet above his other plays, and that sets Ibsen’s work as a whole above Shakespear’s work as a whole. Shakespear’s morality is a mere reach-me-down; and because Hamlet does not feel comfortable in it and struggles against the misfit, he suggests something better, futile as his struggle is, and incompetent as Shakespear shews himself in his effort to think out the revolt of his feeling against ready-made morality. Ibsen’s morality is original all through: he knows well that the men in the street have no use for principles, because they can neither understand nor apply them; and that what they can understand and apply are arbitrary rules of conduct, often frightfully destructive and inhuman, but at least definite rules enabling the common stupid man to know where he stands and what he may do and not do without getting into trouble”

“Falta de filosofía” es la expresión con la que Shaw describía en sus escritos a la supuesta ausencia en gran parte del teatro moderno de cierta preocupación por los problemas sociales, políticos y morales que pudiesen afectar no tanto a ilustres

aristócratas de tierras remotas como al ciudadano medio británico. Consideraba, en consecuencia, que la función del dramaturgo era informar y aleccionar al auditorio y basaba sus historias dramáticas en cuestiones de su realidad habitual. Convertía, por consiguiente, sus obras en foros de debates de ideas sobre diferentes asuntos de controversia pública contemporánea.

En el prólogo a su obra *Saint Joan*, por ejemplo, se tacha de incorrecto el hecho de que el egocentrismo que movía a personajes nobiliarios shakesperianos como Macbeth los apartara de proyectos de Estado.

“Although he (Shakespeare) was a Catholic by family tradition, his figures are all intensely Protestant, individualist, sceptical, self-centred in everything but their love affairs, and completely personal and selfish even in them. His kings are not statesmen: his cardinals have no religion: a novice can read his plays from one end to the other without learning that the world is finally governed by forces expressing themselves in religions and laws which make epochs rather than by vulgarly ambitious individuals who make rows.”²¹³

Así como en el prólogo a su obra *Man and Superman* reprobaba al dramaturgo jacobino, al igual que hiciese con Dickens, por no ser un “artista-filósofo” y, en general, no ofrecer a su público ideas constructivas para la comunidad.

“I read Dickens and Shakespear without shame or stint but their pregnant observations and demonstrations of life are not co-ordinated into any philosophy or religion; on the contrary, Dickens’s sentimental assumptions are violently contradicted by his observations; and Shakespear’s pessimism is only his wounded humanity...They are so irreligious that they exploit popular religion for profesional purposes without delicacy or scruple (for example, Sydney Carton and the ghost in Hamlet!); they are anarchical, and cannot balance their exposures of Angelo and Dogberry, Sir Leicester Dedlock and Mr Tide Barnacle, with any portrait of a prophet or a worthy leader; they have no constructive ideas; they regard those who have them as dangerous fanatics;”²¹⁴

De manera idéntica, Shaw se enojaba ante la proliferación de reposiciones de tragedias basadas en la obra shakesperiana por la visión ante la vida que exteriorizaban: así como en la época jacobina se seducía al espectador primordialmente por medio de malaventuras, Shaw mostraba una percepción del mundo anti-trágica, esperanzadora y optimista²¹⁵.

²¹³G. B Shaw (2001) *Saint Joan*. New York. Penguin Classics. p.43. Edición de Dan. H. Laurence.

²¹⁴G. B. Shaw (2001) *Man and Superman*. New York. Penguin Classics. p.50. Edición de Dan. H. Laurence.

²¹⁵“Shaw could not forgive Shakespeare for failing to offer a systematic, optimistic vision of human life and history, what Shaw called a religion. In the ‘Evolution in the Theatre’ section of the Preface to *Back to Methuselah*, he wrote that Shakespeare ‘forced himself in among the greatest of playwrights without having once

De tal modo, consideraba que el cometido de una representación teatral era instruir de forma positiva a la nación cómo y qué pensar y sentir para que el ciudadano medio pudiese contribuir de una manera fructífera a una sociedad más próspera. Las historias de reyes ególatras cuya vanidad les ciega ante cualquier tipo de conciencia social y política, por lo tanto, no favorecía tal pretensión, de ahí que se convirtiese en fruto de sus sucesivos reproches. En su ensayo “Better than Shakespear” publicado en E. Wilson (1961: 231), por ejemplo, argumentaba:

“The tragedy of disillusion and doubt, of the agonized struggle for a foothold on the quicksand made by an acute observation striving to verify its vain attribution of morality and respectability to Nature, of the faithless will and the keen eyes that the faithless will is too weak to blind: all this will give you a Hamlet or a Macbeth, and win you great applause from literay gentlemen”

Y en el prólogo a su obra *Saint Joan* (2001:43) objetaba:

“Hamlets and Macbeths and Lears and Prosperos. If these characters are agonizing in a void about factitious melodramatic murders and revenges and the like, whilst the comic characters walk with their feet on solid ground, vivid and amusing, you know that the author has much to shew and nothing to teach”

Y proponía, en su lugar, la creación de obras teatrales donde el propio espectador pudiese enfrentarse a los problemas de su entorno y, a ser posible, solucionarlos.

En conclusión, toda una sucesión de críticas por parte de Shaw hacia la influencia coetánea de obra de Shakespeare y el mito en el que este escritor se había convertido. Desaprobaciones que se reiteraban en sus ensayos y los prefacios a sus obras en un intento de educar al espectador hacia una manera distinta de entender el teatro, más cercana al cosmos que lo rodeaba y, con ello, un modo determinado de concebir las circunstancias contemporáneas.

entered that region in which Michael Angelo, Beethoven, Goethe, and the antique Athenian stage poets are great. He would not really be great at all if it were not that he had religion enough to be aware that this religionless condition was one of despair.” Arthur Ganz (1983:58).

5.2.3. El rescate del texto shakesperiano.

En el terreno de cambio y meditación entorno a la representación dramática propio del último tercio del XIX y principios del XX, localizamos, a parte de reflexiones sobre la escenificación de clásicos shakesperianos como las que aparecen en el apartado anterior, algunas producciones que desafiaban y rompían con los cánones regularizados durante siglos. Destacaremos, entre ellas, las innovadoras y polémicas representaciones de tres obras jacobinas a las que Granville Barker, director y productor de parte de la obra inicial de Shaw, dió vida entre los años 1912 y 1914 en los teatros Savoy y St. James de Londres: *The Winter's Tale*, *Twelfth Night* y *Midsummer Night's Dream*.²¹⁶

En ellas, poniendo en práctica parte de las teorías de W. Poel y G. Craig respecto a una puesta en escena simplificada, se elaboraron producciones seductoras pero con sencillez. Para ello, se redujo la decoración de la que ostentaban y con la que triunfaban los grandes actores-directores que reproducían obras shakesperianas en la época y se dejó atrás la construcción de una ambientación realista al tiempo que se habilitaba un escenario en forma de delantal para aproximarse al modelo de teatro renacentista.²¹⁷

Asimismo, de gran importancia fue el hecho de que se respetara el texto jacobino inicial. Se evitó aquellos cortes realizados con la única función de ponderar la interpretación del actor estrella, se transfirió, a su vez, el énfasis a la obra en su conjunto por una parte y se equilibró la participación de la totalidad de actores por la otra.²¹⁸

Shaw, al igual que Barker, secundaba la idea del rescate del texto original jacobino a la hora de recuperar obras shakesperianas para el público de principios del siglo XX. De hecho, él fue quien acuñó la expresión “Butchering Shakespear”

²¹⁶De acuerdo con S. Trussler (2000:273), uno de los protagonistas de las tres producciones mencionadas fue Lillah McCarthy, la misma actriz que había interpretado el papel principal de las primeras obras de Shaw producidas por G. Barker y a la que este dramaturgo de origen irlandés imaginó en enero de 1916 como actriz principal que encarna el personaje de Lady Macbeth en el sketch que estudiaremos en el siguiente apartado. Para más información véase: J. C. Trewin (1951:100-102).

²¹⁷Véase: E. Wilson (Ed) (1961:273).

²¹⁸“He (G. Barker) taught playgoers to hear the plays as they had never heard them before” J. C. Trewin (1951:100-101). Para más información véase: S. Trussler (2000:271-275) y C.B. Purdom (1971) *Harley Granville Barker, Man of the Theatre, Dramatist and Scholar*. Westport Connecticut. Greenwood Press.

ligándola con cierto matiz despectivo a todos aquellos actores-directores que seccionaban el documento original para su propia conveniencia.

En el artículo “*On Cutting Shakespear*” publicado en la edición de agosto de 1919 de “*Fortnightly Review*”, manifestaba que el público que realmente deseaba contemplar al clásico jacobino en el escenario esperaba encontrarse con su obra en totalidad y no aquellos fragmentos que el director había seleccionado previamente; de hecho, si Shakespeare no la hubiese creado de modo satisfactorio es poco probable que un director enmendara tres siglos más tarde lo que aquel gran dramaturgo hubiese desatinado.

En conclusión, una época de cambio en la aventura escénica en la que, a su vez, brotaban producciones insólitas que proponían una serie de ideas jóvenes respecto a la manera en la que se había tratado oficialmente la obra shakesperiana. Éstas, a diferencia de lo que ocurrió con las piezas burlescas del siglo anterior, se consideraban lo suficiente maduras como para lograr desafiar de un modo serio las convenciones establecidas durante décadas en los teatros y por los directores de crédito.

5.2.4. Desafío a la leyenda shakesperiana.

Shaw participó de una época en la que se consolidaban, dentro del teatro de prestigio, nuevas prácticas de escenificación de la obra shakesperiana. Su desacuerdo hacia Shakespeare y lo que éste significaba parecía surgir no sólo de su distinto modo de entender la práctica teatral sino, asimismo, de su enfrentamiento al mito que entorno a este dramaturgo se había forjado durante los siglos XVIII y XIX con el correspondiente lucro que esto suponía para algunos estudiosos, críticos, actores y directores teatrales.

En sus prólogos a *Plays for Puritans* publicado en 1901 y *Man and Superman* de 1903 Shaw acuñaba el término “Bardolatry” para referir de un modo crítico al culto que se había desarrollado desde mediados del siglo XVIII sobre la persona y obra de Shakespeare y, en numerosas ocasiones, satirizó de modo

directo o indirecto la transformación novecentista del autor jacobino y sus escritos en un objeto mundial de idolatría cultural.²¹⁹

Aparte de sus críticas teatrales en *The Saturday Review* en los años 90, los prólogos y textos de sus obras, cartas a actores, ensayos como *Better than Shakespear?* o *The Quintessence of Ibsenism* y el personal final alternativo que publica para una obra jacobina: *Cymbeline Refinished*²²⁰, algunas muestras de este parecer se manifiestan en sketches paródicos como: *The Dark Lady of the Sonnets*, *A Dressing Room Secret*, *Shakes Versus Shav* y el que nos ocupa en este capítulo: *Macbeth Skit*. Veamos algunos ejemplos.

En *The Dark Lady of the Sonnets*, una de las bromas que reitera es el hecho de que todo el conjunto de personajes excepto el de Shakespeare recurran a versos shakesperianos para comunicarse y sugiere que el famoso autor jacobino no compuso toda esa poesía sino que la hurtó de otros:

“THE MAN. ‘All the perfumes of Arabia!’ ‘Beautified!’
‘Beautified!’ a poem in a single word. Can this be my
Mary? (to the Lady) Why do you speak in a strange
voice, and utter poetry for the first time? Are you ailing?
You walk like the dead. Mary! Mary!.

THE LADY (echoing him) Mary! Mary! who would have
thought that woman to have had so much blood in her! Is
it my fault that my counsellors put deeds of blood on me?
Fie! If you were women you would have more wit that to
stain the floor so foully.”²²¹

En *A Dressing Room Secret*, se utiliza la palabra “Bard” para aludir a un busto de Shakespeare. A través de este busto, el auténtico dramaturgo retorna a la vida después de cuatrocientos años y conversa con sus propios protagonistas o la imagen gloriosa en la que éstos han sido transformados a principios del siglo XX. Testimonia, a su vez, el origen simple y humilde de éstos mismos.

²¹⁹Para más información véase: Jean I. Mariden (Ed) (1991) *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*. New York. Harvester/Wheatsheaf. p. 129-145; A. Ganz (1983:54-77); E. Wilson (Ed) (1961:25); G. Holderness (2001) *Cultural Shakespeare: Essays in the Shakespearean Myth*. Great Britain. University of Hertfordshire.

²²⁰Impreso privadamente en 1936, con *Cymbeline Refinished: A Variation on Shakespeare’s ending* Shaw propone un final diferente al de la obra shakesperiana, pues tal y como afirma en el prefacio a esta versión: “Cymbeline, though one of the finest of Shakespear’s later plays now on the stage, goes to pieces in the last act.” publicado en: G. B. Shaw (1947) *Geneva; Cymbeline Refinished and Good King Charles*. New York. Mead and Company.

²²¹ El texto se encuentra publicado en las siguientes direcciones: <http://w.w.eserver.org/drama/dark-lady-of-the-sonnets/default.html> (27-3-2004); <http://w.w.w.ebookmall.com/ebook/107977-ebook.html>. (9-9-2006).

“Female! said Iago. ‘You forget. There is no female villain in Othello,’
 ‘I tell you theres no villain at all in it,’ said the immortal William,
 ‘But I started with a female villain.’
 ‘Who? said the costumier.
 ‘Desdemona, of course, replied the **Bard**. ‘I had a tremendous notion of a
 supersubtle and utterly corrupt Venetian lady who was to drive Othello to despair by
 betraying him. It’s all in the first act. But I weakened on it. She turned amiable on my
 hands, in spite of me. Besides, I saw that it wasnt necessary - that I could get a far
 more smashing effect by making her quite innocent. I yielded to that temptation: I
 never could resist an effect. It was a sin against human nature; and I was well paid
 out; for the change turned the play into a farce.”²²²

En *Shakes vs Shaw* asistimos a una oposición directa autor frente a autor
 entre el propio Shaw y Shakespeare. Se trata de un auténtico combate verbal lidiado
 por ambos dramaturgos en defensa de sus respectivos personajes y obras:

“SHAV: There is more fun in heaven and earth, sweet William,
 Than is dreamt of in your philosophy.
 SHAKES: Where is thy Hamlet? Couldst thou write King Lear?
 SHAV: Aye, with his daughters all complete. Couldst thou
 Have written Heartbreak House? Behold my Lear.
*(a transparency is suddenly lit up, showing Captain Shotover
 seated, as in Millais’ picture called North-West Passage, with
 a young woman of virginal beauty.)...*
 SHAV: Oh that the earth which kept the world in awe
 Should patch a wall t’expel the winter’s flaw!
 SHAKES: These words are mine, not thine.
 SHAV: Peace, jealous **Bard**:
 We both are mortal. For a moment suffer
 My glimmering light to shine.
(A Light appears between them.)
 SHAKES: Out, out, brief candle! *(He puffs it out).*”²²³

Y por último, *Macbeth Skit*, como observaremos en los siguientes apartados,
 parodia a aquellos actores que encumbran y representan en sus producciones a
 protagonistas de obras jacobinas como si de una divinidad humana se tratase.

En definitiva, nuestro objeto de estudio resulta ser, en una época de
 transformación en el mundo dramático británico, uno más entre toda una sucesión
 de ataques en abierto desafío a la leyenda shakesperiana. Un conjunto de
 reprobaciones constantes publicadas a lo largo de la carrera profesional de Shaw

²²²*A Dressing Room Secret*. Publicado en E. Wilson (Ed) (1961:253-257).

²²³*Shakes Vs Shaw*. Publicado en E. Wilson (Ed) (1961:282-287).

como crítico teatral y dramaturgo que han tomado formas de escritura distintas: artículos a diarios, prólogos, ensayos, obras teatrales, etc.

Disconformidad motivada por la distinta noción que este dramaturgo poseía entorno a la funcionalidad de una representación en escena y en relación al mito en el que se había transformado la obra de Shakespeare, continuamente alimentado por aquellos actores-directores estrella que se engrandecían perpetuándolo.

De hecho, así como estos últimos aspiraban a amenizar la velada con la acción de las obras jacobinas, sus historias y aventuras y al mismo tiempo deleitar y conmover con su magnífica poesía, su espectáculo y los dilemas extremos a los que se enfrentan sus héroes, Shaw, sin embargo, siguiendo tendencias innovadoras, concebía el teatro como un medio no sólo de distracción sino además y, en especial, de difusión de ideas relacionadas con los intereses cotidianos de su auditorio.

Por consiguiente, este autor de procedencia irlandesa pugnaba porque el universo dramático de su entorno estuviese colmado de historias guiadas por personajes cercanos al espectador, que experimentasen contrariedades similares a las que se percibían en las arterias de las ciudades británicas y, al mismo tiempo, desautorizaba producciones teatrales que encumbraban a clásicos alejándose de lo que él consideraba las necesidades reales del público.

5.3. *MACBETH SKIT*: LA OBRA SHAKESPERIANA A DEBATE.

En el siguiente apartado se considerarán las particularidades del sketch que Shaw escribió en enero de 1916 para los actores de su época: Lillah McCarthy y Gerald du Maurier, así como los vínculos que éste mantiene con las peculiaridades del entorno dramático cercano a Shaw a principios del siglo XX.

Para ello completaremos un breve recorrido a través de las propiedades del argumento que se nos detalla, las técnicas de escritura a las que se recurre y la entidad de los personajes que lo protagonizan.

5.3.1. Argumento.

Macbeth Skit es un breve sketch satírico en el que Shaw cuestiona la práctica dramática relacionada con la obra shakesperiana que, heredada de siglos anteriores, continuaba a comienzos del siglo XX. En él, dos renombrados actores londinenses de este período: Gerald du Maurier y Lillah McCarthy ensayan en un escenario la quinta y parte de la séptima escena del primer acto de la obra de *Macbeth*.²²⁴

A pesar de que ambos se afanan en personificar los versos shakesperianos de un modo sublime, su distinta manera de entender al clásico que llevan a escena origina una discusión interna de la que se sirve el autor para exponer ciertas ideas polémicas sobre la representación de clásicos y, en general, sobre la experiencia dramática de su época.

La historia transcurre, por lo tanto, en las tablas de un escenario decorado para una inminente producción de la obra de *Macbeth*. En éste, donde se simula el castillo de Inverness²²⁵, la obra comienza cuando una actriz ataviada con las ropas de Lady Macbeth lee, al igual que en cualquier otra representación de esta obra shakesperiana en la época de Shaw, una carta de su esposo y, a continuación, se reencuentra y conversa con él sobre la próxima llegada del rey Duncan a su morada.

Durante los primeros minutos en los que acontece esta ficción, el espectador del sketch presencia, a través de la heroína, la escenificación de un texto similar al del clásico jacobino (versos l.v.1-52). Sin embargo, la entrada en acción del actor que encarna el personaje de Macbeth quiebra por completo la representación de su compañera: sus palabras, si bien parecen reproducir fragmentos del clásico jacobino, contienen algunos rasgos que, paulatinamente, alejan la situación dramática del original shakesperiano en el que nos había ubicado Lillah.

Localizamos, como observaremos en los siguientes subapartados, junto a los versos tradicionales, contrastes provocados por la inserción de un lenguaje propio de la época de Shaw. Un lenguaje que engloba una serie de ideas enfrentadas a la propia obra que se está ensayando. Todo ello incorporado con la

²²⁴Para más información sobre estos actores véase: D. Du Maurier (2004) *Gerald, a Portrait (1935)*. Little Brown. Virago Press; J. C. Trewin (1951:38/101-102/128-129/132); S. Trussler (2000: 271-273).

²²⁵A pesar de que la obra de G.B. Shaw se caracterizaba por largas acotaciones escénicas, en este caso ni se especifica la preferencia por un estilo de decoración recargado y detallista tal y como se exhibía habitualmente en las grandes producciones de la época ni por un estilo simplificado al modo de las obras de G. Barker.

única pretensión por parte del autor de ridiculizar y poner en tela de juicio el texto que Lillah McCarthy, fiel a la práctica dramática del momento, intenta representar.

Por ejemplo, versos del original jacobino como los que continúan:

“MACBETH: My dearest love,
Duncan comes here tonight
LADY MACBETH: And when goes hence?
MACBETH: Tomorrow, as he pursues”
(*Macbeth* de W. Shakespeare. I.v.57-58).

Aparecen reproducidos como sigue en la obra que nos ocupa:

“MACBETH. My dearest **girl**;
I am never tired of hearing you
Express yourself in that magnificent way.
Duncan comes here tonight.
LADY MACBETH. And when goes hence?
MACBETH. Tomorrow: so **the old man says**”
(*Macbeth Skit* de G.B. Shaw. v.65-69).

Asimismo, mientras Lillah, con seriedad mayúscula, trata de amoldar su ser al personaje que interpreta durante el sketch, las interminables interrupciones por parte de Gerald especulando sobre pormenores del texto que recitan sumergen a la dama en un estado de irritación tal que la fuerza a abandonar su cometido y desiste en su empeño de ensayar esa obra:

“MISS MCCARTHY. Gerald: come off it. I shall never make a Shakespearean actor of you. (*She leads him ignominiously from the stage*)” (*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I. v.).

5.3.2. Dos modos de entender la experiencia teatral divergentes en escena.

El modo de escritura y de percepción de la aventura teatral por parte del aclamado dramaturgo jacobino difería en gran manera de aquel que observamos en Shaw. Como distinguiremos a continuación, la esencia del sketch que nos ocupa se basa en la confrontación en escena de ambas formas de concebir una obra teatral; de tal manera que la shakesperiana resultará desaprobada en su contenido y el

efecto que éste produce en los personajes y, a su vez, actores, a través de continuas burlas.

Diferentes técnicas se emplearan, por consiguiente, para desautorizar un texto legendario sobre las tablas de este particular escenario. Entre ellas destaca el manejo de la ironía que, explotada desde distintas vertientes, se convierte en recurso organizativo de la trama. Junto a éste, subrayaremos el empleo incesante de la práctica del teatro dentro del teatro, utilizada, en este caso, para poner en tela de juicio la propia representación que los actores están realizando.

5.3.2.1. La ironía como recurso organizativo.

La técnica de escritura con la que Shaw consolida el talante humorístico y de difusión de ideas del sketch que nos ocupa se fundamenta en el descrédito sarcástico en escena de algunos de los distintos aspectos que componen una pieza teatral jacobina como la tragedia de *Macbeth*. Al mismo tiempo, se confronta la puesta en escena de dicha obra con un modo de percepción de la práctica dramática más cercano a la predilección de parte de dramaturgos de principios del siglo XX; controversia que brota a distintos niveles de composición de una obra tales como el lenguaje, la acción y los personajes. Examinemos estas cuestiones:

El lenguaje. Se encara el modo de expresión característico de la obra shakesperiana con una variedad lingüística de habla coloquial contemporánea a Shaw. Con ello, se cuestiona, por un lado, el valor comunicativo coetáneo del dialecto jacobino, por otro, al extraer el texto originario de su contexto habitual, es posible observarlo desde perspectivas inéditas que, en ocasiones, permiten un aprovechamiento diferente de los distintos recursos lingüísticos y literarios que allí se incluyen.²²⁶

La acción. Localizamos un enfrentamiento sarcástico entre la acción y conflicto que movía a los aristocráticos personajes de las obras de Shakespeare y aquella que envuelve a dos ciudadanos de principios del siglo XX, en este caso, dos trabajadores cuya profesión es el teatro.

²²⁶La confrontación del lenguaje shakesperiano con un lenguaje coloquial ha inspirado, con diferentes finalidades, las reescrituras de otros dramaturgos. A parte de suceder como práctica habitual y con propósitos humorísticos en las comedias burlescas del siglo XIX, resulta una técnica explotada hasta límites extremos en la obra de Tom Stoppard: *Cahoot's Macbeth*.

Los personajes. Aparecen comparados desde distintos ángulos con matices satíricos: por una parte, se equipara la naturaleza de los protagonistas de la tragedia de *Macbeth* con aquella de los actores que los representan, en este caso Lillah y Gerald. Estos últimos, a su vez, por otra parte, muestran una disposición desigual respecto al personaje que cada uno de ellos está interpretando y lo que éste supone en la historia del teatro heredada frente otros modos modernos de concebir la aventura dramática.

Toda una serie de confrontaciones que causan la comparación general y humorística entre dos obras creadas para satisfacer objetivos distintos; de tal manera que la segunda, *Macbeth Skit*, deshonra a su antecesora, *Macbeth*, al ironizar no ya sobre su esencia sino sobre el hecho de que, a pesar de su ancianidad, todavía se represente, admire y encumbre hasta tal punto de que existan trágicos aspirantes a convertirse en “un buen actor shakesperiano”.

Por consiguiente, la burla irradia desde las distintas vertientes de la composición de este sketch. Se emplea, asimismo, como estudiaremos, la técnica del teatro dentro del teatro en una superposición de revestimientos que desarrolla vivencias distintas: las de *Macbeth* y *Lady Macbeth*, las de los actores que representan a estos héroes shakesperianos y las de los actores que representan a estos actores.

5.3.2.2. El teatro dentro del teatro como recurso organizativo.

A pesar de todas las discrepancias que Shaw sentía por la obra shakesperiana, recurre, para producir este sketch sarcástico, a una de las prácticas teatrales con las que el dramaturgo jacobino había experimentado fértilmente cuatro siglos antes: la técnica del teatro dentro del teatro.

La obra, como se ha comentado, comienza *in media res* cuando *Lady Macbeth*, que más tarde conoceremos es representada por Lillah McCarthy, lee la carta que ha recibido de su consorte. A través de esta actuación informa al auditorio de los acontecimientos previos a la llegada de *Macbeth* y *Duncan* al castillo y la subsiguiente gestación y ejecución del regicidio.

Un comienzo que reclama la sorpresa del público desde distintas vertientes: primero, al descubrir que esta breve obra cómica comienza directamente justo antes del momento más crítico de la acción en la obra shakesperiana, segundo, al observar, una vez aparece el personaje de “Macbeth”, que se rompe con el ritmo, línea argumental, lenguaje, etc. del texto que se presumía y, por último, cuando se advierte que los verdaderos artífices de esta historia no son los personajes shakesperianos sino Lillah y Gerald.

Un comienzo, por lo tanto, que transporta al espectador desde la obra shakesperiana a un sketch satírico cuyo principal fundamento es cuestionar en sí mismo la experiencia dramática del momento entorno a la obra y la leyenda que respecto a este famoso dramaturgo jacobino se ha forjado. Todo ello a través de unos personajes que representan a dos actores que existieron a principios del siglo XX y que, a su vez, están interpretando dos héroes clásicos: “Macbeth” y “Lady Macbeth”.

De hecho, a lo largo de la trama, los personajes de Lillah y Gerald reproducen simultáneamente el papel de dos personalidades distintas, una de ellas literaria: “Macbeth” y “Lady Macbeth” y la otra real: Gerlad Du Maurier y Lillah McCarthy, las cuatro conocidas por el auditorio. Las primeras a través de la obra shakesperiana, las segundas por la popularidad que su profesión de actores había generado.

De acuerdo con R. F. Dietrich (2000: 120), Gerald despuntaba como actor por su estilo naturalista. En sus interpretaciones, al igual que ocurre en el papel que Shaw ha creado para él en *Macbeth Skit*, desplegaba cierta espontaneidad al aparentar no estar actuando y originaba intervenciones tan inarticuladas como la vida misma. Del mismo modo, la actriz Lillah McCarthy era conocida en este período, según A. Ganz (1983: 75), a parte de otras interpretaciones, por sus papeles en las producciones de obras históricas shakesperianas que su esposo, el director-productor Granville Barker organizó en el teatro Savoy entre 1912 y 1914.

Shaw se recrea en este reparto de actores presumiblemente reales que se representan a sí mismos interpretando los personajes shakesperianos de “Macbeth” y “Lady Macbeth” al exteriorizar en distintas ocasiones del sketch la dicotomía actor-personaje: en primer lugar, a través de las reflexiones que Gerald muestra sobre el texto del héroe clásico que interpreta y las de Lillah sobre la actuación de su compañero como actor shakesperiano; en segundo lugar, por medio de los

contrastes que existen entre el lenguaje de estos actores frente a aquel del texto jacobino y, finalmente, en aquellas ocasiones en las que Shaw aprovecha la oportunidad que le brindan los versos jacobinos para poner de manifiesto, de un modo irónico y directo, el particular vínculo de cada uno de estos actores con su personaje. Veamos algunos ejemplos:

Al comienzo del sketch, observamos que Gerald se dispone a recitar aquellos versos del personaje de “Macbeth” en los que este último justifica la no ejecución del regicidio por la favorable reputación que Duncan le ha otorgado ante los demás súbditos (versos I. vii. 31-34 del original). Sin embargo, en lugar del texto inicial jacobino encontramos las siguientes frases:

“MACBETH. The old man has been fearfully good to me; and ever since I cut that man in two in the war, everybody has been uncommonly kind to me. **I enjoy being popular. You dont, I know: but I do.** It may be weakness; but if I were to murder the old man the very first night he is staying with us, I should lose sympathy.”
(*Macbeth Skit.* de G. B. Shaw. p.620).

Donde “I enjoy being popular” denota cierta ambigüedad en referencia a la doble individualidad del personaje shaviano: Gerald, como actor que es, confiesa su agrado por la popularidad al igual que como “Macbeth” disfruta de la popularidad que le ha supuesto sus últimas victorias en la guerra y el consiguiente beneplácito del rey.

En otro momento de la trama de este sketch, Lillah McCarthy, hastiada por las continuas interrupciones de Gerald en calidad de “Macbeth”, sale de su personaje de “Lady Macbeth” para silenciarle con la mano y poder proceder así con la representación.

“LADY MACBETH
(*putting her hand over his mouth to shut him up, and proceeding*)
When in swinish sleep
Their drenched natures lie as in a death,
What cannot you and I perform upon
The unguarded Duncan?”
(*Macbeth Skit.* de G. B. Shaw. p.622).

Un tercer ejemplo aparece cuando, de nuevo, ambos personajes arrinconan el papel shakesperiano que están representando porque Gerald, totalmente

desorientado, recurre, no sin cierta ironía, a su compañera para que le indique cómo proseguir:

“MACBETH. I never met a woman who could talk over my head as you do. **What do you expect me to say, darling?**

LADY MACBETH. Bring forth men-children only;

For undaunted mettle should compose

Nothing but males”

(*Macbeth Skit.* de G. B. Shaw. p.622).

De tal manera que la frase que pronuncia el personaje de Gerald a través de “Macbeth”: “What do you expect me to say, darling?” trasciende al receptor, de nuevo, cargada de ambigüedad y sarcasmo entre la idea de que una mujer pueda someter a un hombre y el hecho de que Gerald no domine o no quiera dominar el papel del personaje que representa. Todo ello justo cuando, a Gerald, en su interpretación de “Macbeth”, le correspondería pronunciar aquellos versos shakesperianos que califican a Lady Macbeth como una mujer sólida, tenaz e inalterable que conducirá a su esposo al asesinato: “Bring forth men-children only;/ For undaunted mettle should compose / Nothing but males.”; versos que, puesto que Gerald no los desea pronunciar, lo tendrá que hacer la propia Lillah ante la demanda: “what do you expect me to say, darling?”

En último lugar, a medida de que nos acercamos al término de esta ficción, los personajes shavianos multiplican sus intervenciones en calidad de Gerald y Lillah dejando atrás los papeles shakesperianos que personificaban. Todo ello culmina en un desenlace en el que la burla de Gerald hacia el texto jacobino llega a desencadenar el fin del aparente ensayo:

“MACBETH. ...And buck up each__ each__ each__

LADY MACBETH. Each corporal agent to this terrible feat__

MACBETH. Yes__give us a chance, old girl__

(*again tragically*)

Each corporal agent to these terrible feet__ Look

here: what’s wrong with my feet?”

(*Macbeth Skit.* de G. B. Shaw. p.623).

Y de este modo, el desdoblamiento Lady Macbeth-Lillah McCarthy o Macbeth-Gerald Du Maurier como personajes que representan a actores reales que

interpretan, a su vez, aclamados héroes literarios es desplegado a lo largo de todo el sketch en un intento de experimentar en un escenario de principios del siglo XX con un clásico del teatro desde distintas vertientes.

5.3.3. Lillah McCarthy y Gerald Du Maurier.

Shaw nos muestra a dos protagonistas cuyos particulares los enfrenta a distintos niveles en el escenario. Dos actores: Lillah McCarthy y Gerald Du Maurier, que ensayan, interpretan y conciben de un modo distinto algunas escenas del primer acto de la obra shakesperiana de *Macbeth* hasta que la ausencia de entendimiento mutuo hacia lo que hacen les obliga a abandonar el ensayo.

Carentes de un desarrollo personal íntegro, su razón de ser se subordina casi exclusivamente a la determinación por parte del autor de cuestionar ciertas ideas respecto a la representación de clásicos del teatro en su época a través del medio dramático. De tal manera que, del enfrentamiento entre el distinto modo de entender la necesidad en escena de una tragedia de este tipo por parte de ambos actores se nos propone un conjunto de reflexiones, que comentaremos a continuación, vinculadas a la opinión shaviana respecto a los personajes, el texto y la obra shakesperiana.

5.3.3.1. Lillah McCarthy y una Lady Macbeth más.

Por medio de los mismos versos que Shakespeare creara trescientos años antes para el personaje de “Lady Macbeth”, Shaw sorprende al espectador al presentar una figura que, si bien articula idénticas palabras a las de su antecesora, personifica inquietudes distintas a las de aquella dama aspirante al trono escocés. De tal modo, despunta en la obra que nos ocupa el hecho de que la célebre heroína de la tragedia sea obligada a legar el papel de protagonista a otro personaje: Lillah

McCarthy (cuyas iniciales “LM” coinciden con las de Lady Macbeth), quien encarna, a su vez, a una actriz de principios del siglo XX conocida por tal nombre y por su participación en otras obras de Shakespeare y Shaw. Y ello a pesar de que el sketch incluye una única entrada, en el desenlace del mismo, con el nombre y discurso propio de esta dama; sin embargo, lo suficiente explícita para que el auditorio comprenda que es Lillah quien conduce la escena.

“MISS MCCARTHY. Gerald: come off it. I shall never make a Shakespearian actor of you. (*She leads him ignominiously from the stage*)”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. p. 623).

A pesar de inducir al espectador a pensar, al comienzo del sketch, que contempla una tradicional producción de la obra jacobina, a continuación se romperá con sus expectativas al revelar que el misterio que envuelve esta obra no es tanto la puesta en escena de otra Lady Macbeth sino el efecto que este personaje produce en Lillah en oposición a las impresiones que ocasiona en Gerald el papel de Macbeth.

De lo cual se beneficia el autor, por una parte, para restar importancia al papel que se le había atribuido durante décadas a la heroína shakesperiana en espectaculares producciones, críticas, ensayos, etc. y, por la otra, para acentuar su condición de personaje teatral; de hecho, de acuerdo con Shaw, a lo largo del siglo XIX la mayoría de críticos y directores teatrales trataban erróneamente a las creaciones dramáticas del aclamado dramaturgo jacobino como si de personas reales se tratase.

Con el propósito de deslucir esta idea entre el público de su época, en 1910, Shaw presentaba el sketch sarcástico titulado “*A Dressing Room Secret*” donde el legendario Shakespeare, que revivía temporalmente, manifestaba algunos detalles sobre sus héroes. Respecto al personaje de Lady Macbeth, por ejemplo, Shakespeare admitía el grotesco parecido de esta heroína con su propia esposa y la frustración de no haber logrado desplegar para ella una mentalidad homicida fidedigna:

‘Dont worry about it,’ said the Bard. **‘You are another of my failures. I meant Lady Mac to be something really awful; but she turned into my wife, who never committed a murder in her life -at least not a quick one’.**
‘Your wife! Ann Hathaway!! Was she like Lady Macbeth?’

'Very', said Shakespear, with conviction. 'If you notice, Lady Macbeth has only one consistent characteristic, which is, that she thinks everything her husband does is wrong and that she can do it better. If I'd ever murdered anybody she'd have bullied me for making a mess of it and gone upstairs to improve on it herself. Whenever we gave a party, she apologized to the company for my behaviour. Apart from that, I defy you to find any sort of sense in Lady Macbeth. I couldnt conceive anybody murdering a man like that. All I could do when it came to the point was just to braxen it out that she did it, and then give her a little touch of nature or two -from Ann- to make people believe she was real.'²²⁷

Un modo burlón de describir a esta protagonista shakesperiana que, al igual que ocurre en el sketch que nos ocupa, cuestiona la imagen convencional que se había creado de ella a raíz de aquellas producciones que encumbraban a este y otros personajes shakesperianos porque se sospechaba movían las pasiones del público.

Shaw, por el contrario, sostenía que, a parte de su credibilidad como auténticas personas, estos personajes eran muñecos sin religión, ni política, ni esperanza, convicciones o consciencia de algún tipo; con dificultad, por lo tanto, podrían entusiasmar. Del personaje de Lady Macbeth exponía las siguientes ideas en una carta a la actriz Patrick Campbell fechada el 13 de enero de 1921 y recogida en el compendio que publica E. Wilson (1961:142):

"If you want to know the truth about Lady Macbeth's character, she hasn't one. There never was no such person. She says things that will set people's imagination to work if she says them in the right way: that is all. / know: I do it myself."

De modo semejante, la figura de Lady Macbeth que Lillah representa en este sketch se muestra al receptor como un personaje ficticio, una marioneta creada por un conjunto de versos y ubicada en una situación límite de ambición descomunal que la conduce a promover el regicidio del monarca al que debería amparar.

Lillah, por el contrario, experimenta inquietudes más cercanas a aquellas que inquietan a las personas que le rodean en el patio de butacas. Como ellos, se ha de labrar un futuro. A pesar de que ambiciona similarmente, en este caso, ser una buena actriz, su situación personal no parece ser tan extrema como la de la protagonista que interpreta.

No obstante, esta intérprete no deja de admirar, enaltecer y honrar, al igual que hiciesen durante siglos otras célebres actrices predecesoras, el legendario texto

²²⁷ *A Dressing Room Secret*. Publicado en E. Wilson (Ed) (1961:254).

que recita y mítico personaje que interpreta. Y lo hace sin aparente necesidad de preocuparse de que éste estimule o no razonamientos cercanos a los intereses del auditorio. Tratándose de un clásico, su aprobación popular se encuentra legitimada por anticipado.

Es más, la fascinación e inclinación incondicional que Lillah siente hacia el original shakesperiano se manifiesta en diferentes ocasiones. Su actitud resulta impasible e intolerante cuando, durante la intervención de su compañero, intenta convencer a Gerald (al mismo tiempo que como Lady Macbeth pretende que su esposo asesine al rey) no sólo de que el texto que ambos ensayan es fundamental sino de la importancia de convertirse en un buen “actor shakesperiano”.

De tal manera que, sin dejar de producir los versos de su personaje jacobino, Lillah ignora las dudas de Gerald sobre determinados aspectos de la tragedia que ensayan, recita ella misma el fragmento que correspondería al héroe para que no se pierda el ritmo del ensayo e, incluso, imposibilita que el actor exponga sus propias conjeturas.

“LADY MACBETH. What beast was't then
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more than the man.

MACBETH. Look here: I dont follow this.

LADY MACBETH. Nor time nor place
Did then adhere, and yet you would make both, and
They have made themselves, and that their fitness
now

Does unmake you. I have given such, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash's the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.”

(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.621).

Lillah, al representar un personaje hasta tal punto aureolado ansia formar parte de la leyenda shakesperiana. Sabe que podrá contribuir a la misma con su particular personificación de la heroína escocesa y, al mismo tiempo, beneficiarse del prestigio social y artístico que envuelve a este personaje trágico. En consecuencia, respaldada por la situación mítica del original que pone en escena,

esta actriz, en su defensa del mismo, adquiere una cierta situación de autoridad sobre Gerald que se despliega durante todo el sketch.

Por último, su fidelidad al mito es tal que, al término del sketch, y, por vez primera, con sus propias palabras, muestra hacia su compañero cierta actitud de menosprecio. Una actitud que justifica con la idea del que él no logrará percibir la tragedia de *Macbeth* tal y como ella lo hace, y, por consiguiente, no conquistará la mención de “buen actor shakesperiano”.

En conclusión, Shaw, por medio de algunos versos shakesperianos de escenas del primer acto de la obra de *Macbeth* nos presenta a un nuevo personaje: Lillah McCarthy. Una actriz que, a pesar de caracterizarse por inquietudes distintas y muy lejanas a las de la heroína que representa, pretende escenificar, siguiendo las convenciones de la época, otra distinta, pero a su vez, repetida imagen de Lady Macbeth por la que siente gran admiración y respeto. Desde su punto de vista, es primordial ser reconocida una buena actriz y para ello parece conveniente saber poner en escena heroínas shakesperianas.

Sin embargo, como observaremos a continuación, Lillah despliega una actitud que Gerald no compartirá. A través de su compañero, los versos que la dama con tanta fascinación recita se desmitifican hasta convertirlos en simples palabras. Palabras que, si bien aclamadas durante siglos por los más prestigiosos directores y críticos teatrales, para este actor no parecen argumentar la lógica necesaria para que una persona de principios del siglo XX se sienta retratada.

5.3.3.2. El personaje de Gerald y una nueva visión del mito.

A pesar de que, en apariencia, las escenas que se reproducen recuerdan otra tradicional adaptación teatral del clásico jacobino que nos ocupa, Shaw incorpora en la figura de Macbeth, interpretado en este sketch por otro personaje: Gerald Du Maurier, una serie de matices peculiares. Detalles que desglosaremos a continuación.

Frente al respeto y admiración de Lillah MacCarthy hacia el texto que recita, el personaje de Gerald muestra sus desavenencias desde su primera intervención. A su modo de entender, por una parte, se utiliza un estilo de expresión excesivamente

formal y arcaico comparado con su familiar manera de comunicarse, y por la otra, se describen hechos con los que es poco probable que se enfrente un corriente ciudadano, como él, de principios del siglo XX.

Por consiguiente, este personaje, amparado por Shaw en todo momento, se aventura a desafiar un discurso tan acreditado en su época como podría serlo cualquier tragedia shakesperiana. Para ello, con cierta ironía y desaire, al representar su papel de héroe clásico, reemplaza parte de los versos del original por su propia manera de expresarse: emplea la prosa como medio de expresión, locuciones y vocablos pertenecientes a un estilo coloquial de habla, expone de un modo directo su falta de entendimiento y dudas sobre algunos elementos léxicos del contenido jacobino, ridiculiza algunos de los versos que recita su compañera mediante una gesticulación exagerada y, por último, propone sus propias opciones para alcanzar una función teatral de acuerdo a sus intereses. Observemos todas estas novedades con detenimiento:

5.3.3.3. Uso de un estilo coloquial de habla.

Las intervenciones del personaje de Gerald en su papel de Macbeth contrastan con las de su compañera por el uso de un lenguaje coloquial similar al que se emplea en situaciones domésticas. De tal manera que se deja la versificación del original jacobino a un lado y, como se muestra en los siguientes ejemplos, Gerald recurre a vocablos tan comunes como: “girl”, “darling” y “old girl” para referirse a la dama, “Johnnies” para aludir a los escoltas de Duncan y “old man” para mencionar a este monarca.²²⁸

“MACBETH: My **dearest girl**;
I am never tired of hearing you (...)”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.619).

“MACBETH: Never heard of it. Your language is
beyond me, my **dear girl**.”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.623).

²²⁸ Para más información sobre aspectos de la lengua característicos de este período véase: S. Romaine (Ed) (2001) *The Cambridge History of the English Language*. Cambridge. C.U.P. Vol. IV.

“MACBETH: Capital! Just how I wanted to turn it. As I understand you, the two **Johnnies** who sleep in the room with Duncan (...)”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v.p.622).

“MACBETH: Tomorrow: so the **old man** says.”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.619).

“MACBETH: The **old man** has been fearfully good to me;”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.622).

Del mismo modo, la mayor parte de su diálogo contiene frases hechas y locuciones usuales en el habla común y muy lejanas, por lo tanto, del lenguaje formal con el que el espectador de obras clásicas se encontraba familiarizado. Expresiones como: “To put it in your style”(620), “As I was saying” (620), “ in short” (620), “chuck it” (620), “It sounds all right” (621), “What the devil is (...)?” (622), “hang me if” (622), etc. El siguiente fragmento incluye, en únicamente cuatro líneas, varias de ellas:

“MACBETH: We will proceed no further in this business -- **you see, deary**, I am trying **to put it in your style**, though its **rather out of my line**. We will, **as I was saying**, proceed no further in this business --**in short, chuck it**. The old man has been fearfully good to me; and ever since I cut that man in two in the war, every body has been uncommonly kind to me (...)”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.620).

Asimismo, sorprende el uso de frases parentéticas, interjecciones, y otras marcas típicas de la comunicación oral como por ejemplo: “I know” (620), “you understand” (621), “well” (621) e incluso formas que resultaban descorteses en algunos círculos sociales: “what?” (620). Frases donde algunos elementos oracionales han sido omitidos: “Never heard of it” (621), “suppose we fail” (621) así como el aprovechamiento continuado de adverbios de intensidad acabados en “ly”: “fearfully” (620), “really” (620), “uncommonly” (620) que, junto a los rasgos anteriores, dotan la parla del personaje de Gerald de la espontaneidad, naturalidad y sencillez que distinguía al actor con este mismo nombre en otras representaciones a principios del siglo XX.²²⁹

²²⁹El actor Gerald Du Maurier destacó en obras como *The Choice* de Alfred Sutro donde sorprendía por la naturalidad con la que representaba sus papeles. Una tendencia que influyó en otras representaciones de los años 20: “In this decade of contradiction and paradox, acting in London became quieter, more naturalistic, more casual, until, in some West End comedies, it almost faded away. Young men, **basing themselves on the dangerous ease of Gerald du Maurier -and overlooking the precise, detailed technique that his nonchalance masked-** spent their time in tapping cigarette cases, flicking out the monosyllables (‘what

“MACBETH: No you wouldnt, darling. It sounds all right; but one doesnt do these things, believe me. Besides, Duncan wont behave in that way: he was weaned about 75 years ago. Suppose we fail?” (*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.621).

De manera semejante, el enfrentamiento entre este estilo llano con el discurso elaborado del texto shakesperiano que el personaje de Lillah McCarthy recita se recalca desde el propio diálogo cuando Gerald, en varias ocasiones, y algunas de ellas con una fuerza irónica descomunal, así hace mención de ello:

“MACBETH: (...) **I am tired of hearing you Express yourself in that magnificent way.**” (*Macbeth Skit* de G.B. Shaw. I.v.p.619).

“MACBETH: We will proceed no further in this business ___**you see, deary, I am trying to put it in your style.**” (*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.620).

“MACBETH: Never heard of it. **Your language is beyond me,** my dear girl (...)” (*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.621).

En conclusión, asistimos a un antagonismo desmedido entre el lenguaje poético del original de Shakespeare y el lenguaje que el personaje de Gerald introduce, mostrado como medio natural de comunicación entre ambos actores. De forma análoga, se crea cierta contraposición entre el efecto de encandilamiento que Lillah muestra hacia el lenguaje formal y distinguido que recita y la sensación de incomprensión y artificialidad que experimenta Gerald hacia el mismo, que resulta opuesta a la convención establecida por aquellos actores que representaban a héroes shakesperianos.

De tal manera que, como estudiaremos con detenimiento en los siguientes apartados, la naturalidad y espontaneidad con la que Gerald se manifiesta y sus reflexiones sobre los versos que entona su compañera pone de manifiesto los inconvenientes de tener que enfrentarse a un lenguaje tan elaborado.

bandage! What repartee!’ as they say in Sydney Grundy’s Victorian farce) and in keeping deliberately under-toned, carefully careless, matter of fact” J. C. Trewin (1951:140).

5.3.3.4. Dudas.

Otro de los recursos de los que Shaw se beneficia para desautorizar y burlarse de la complejidad implícita del texto shakesperiano es un protagonista que lo cuestiona de un modo directo en escena. Gerald no sólo varía el lenguaje que desde el texto jacobino se le propone sino que, al mismo tiempo, interrumpe su representación en diferentes ocasiones para satisfacer su falta de entendimiento hacia el significado de las frases que ha de recitar.

Por ejemplo, discernir el significado de la frase shakesperiana que encierra la referencia a un proverbio vetusto como “letting ‘I dare not’ wait upon ‘I would’, / Like the poor cat i’ the adage?”(I.vii.44-45) le resulta dificultoso:

“LADY MACBETH Wouldst you have that
Which thou esteem’st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting ‘I dare not’ wait upon ‘I would’,
Like the poor cat i’ the adage?
MACBETH. Like what?
LADY MACBETH (*louder*) Like the cat.
MACBETH. Oh, the cat. In the what, did you say?
LADY MACBETH. In the adage.
MACBETH. Never heard of it.”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw .I.v. p.620).

Del mismo modo, el uso del vocablo “limbec” en una elaborada descripción metafórica sobre la embriaguez origina una cierta desorientación para Gerald: el hecho de que aparezca escrito ortográficamente y pronunciado tal y como sucedía en los siglos XV y XVII y no en la forma plena “alembic” que lo reemplazó hacia el siglo XVIII²³⁰ causa los siguientes razonamientos en este personaje:

MACBETH. (*reflecting*) A limbec must be an alembic, and an alembic is the sort of thing you see in an apothecary’s shop---a sort of illicit still” (*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.622).

Idénticas reflexiones prosiguen sobre la palabra “quell”, ya que al ser mencionada en ese mismo discurso de Lady Macbeth con el antiguo significado de “asesinar” resulta ininteligible al inquieto actor:

²³⁰ Para más información véase Onions C.T. ed. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. O.U.P 1985. página 24.

“MACBETH. (...) But hang me if I know what you mean by this great quell”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.622).

En definitiva, Shaw nos presenta a un personaje habituado a un modo de expresión próxima al uso cotidiano de habla de comienzo de siglo XX por lo que el arcaico, elaborado y complejo lenguaje shakesperiano, sin despreciar su excelencia, le resulta distante: entenderlo supone un sobreesfuerzo personal de investigación filológica en detrimento de la atención que este personaje o el espectador pueda prestar a las ideas que esas mismas afirmaciones transmiten; por consiguiente, de acuerdo con este autor, puede ocurrir que empobrezca el proceso de identificación del auditorio con el texto que escucha.

En consecuencia, el personaje de Gerald, puesto que no llega a comprender este lenguaje que su compañera reproduce, resolverá, como observaremos a continuación, ridiculizarlo y ponerlo en tela de juicio.

5.3.3.5. Se desautoriza el texto shakesperiano.

El 2 de Enero de 1897, Shaw comparaba a Shakespeare con Bunyan en la crítica teatral a una puesta en escena de “The Pilgrim’s Progress”. De los personajes y texto de las obras jacobinas consideraba lo siguiente:

“Shakespear wrote for the theatre because, with extraordinary artistic powers, he understood nothing and believed nothing. Thirty-six big plays in five black verse acts, and (as Mr Ruskin, I think, once pointed out) not a single hero! Only one man in them all who believes in life, enjoys life, thinks life worth living, and has a sincere, unrhetorical tear dropped over his head-bed; and that man -Falstaff! What a crew they are- these Saturday to Monday athletic stockbroker Orlandos, these villains, fools, clowns, drunkards, cowards, intriguers, fighters, lovers, patriots, hypochondriacs who mistake themselves (and are mistaken by the author) for philosophers, princes without any sense or public duty, futile pessimists who imagine they are confronting a barren and unmeaning world when they are only contemplating their own worthlessness, selfseekers of all kinds, keenly observed and masterfully drawn from the romantic-commercial point of view.” (Citado en Wilson: 238).

Con idéntica firmeza y parecer que su creador, el protagonista del sketch que nos ocupa se mofa irónica e, incluso, ofensivamente en diversas ocasiones y por medio de diferentes procedimientos de los personajes y argumento de la obra shakesperiana que ensaya con Lillah. Éste, al igual que Shaw, no acepta la descripción de hechos que la dama intenta modelar, demasiado inverosímiles para un ciudadano coetáneo.

De tal manera que, junto a su personal manera de expresarse, Gerald generará situaciones de tirantez y perturbación en las que su obstinación en contra de la naturaleza de los personajes shakesperianos y en contra del modo en el que se supone un actor debe representar este tipo de héroes se incrementará. Como consecuencia, el descontento de su compañera aumenta hasta provocar el desenlace final. Situaciones tan dispares como la ridiculización por medio de la mímica y algunas muecas de las palabras que Lillah recita, la manifestación caricaturesca de pasiones extremas por medio de la gesticulación, la exageración burlesca de algunos de los episodios, contenido semántico de monólogos o peculiaridades de los personajes de la historia shakesperiana, etc.

Por ejemplo, este personaje shaviano satiriza mediante la mímica parte de un célebre discurso de Lady Macbeth en un momento en el que la historia del rey escocés transcurre con considerable incertidumbre.

“LADY MACBETH. O, never
Shall sun that morrow see!
Your face, my thane, is as a book where men
May read strange matters. to beguile the time,
Look like the time; bear welcome in your eye,
Your hand, your tongue: look like the innocent flower,
But the serpent under't. He that's coming
Must be provided for: and you shall put
This night's great business into my dispatch;
Which shall to all our nights and days to come
Give solely sovereign sway and masterdom.
*During this speech Macbeth tries to play up to it.
When he says, "Look like the time" he takes out a
Turnip watch; bears welcome in his eye and hand and
tongue; looks like the innocent flower and then like the
serpent under it.*” (Macbeth Skit de G. B. Shaw. I.v. p.620).

Asimismo, presenciamos una ruptura entre el texto del original jacobino que Gerald recita y el lenguaje verbal con el que lo acompaña. Con ironía, gesticula de modo trágico ante versos a los que no corresponde un lenguaje verbal tal y se mofa

del propio discurso shakesperiano al asociar el significado de dos palabras homófonas: “feat” (excesivamente formal para Gerald) y “feet” (más habitual en la parla de un corriente ciudadano).

“LADY MACBETH. Who dares receive it other
As we shall make our griefs and clamour roar
Upon his death?
MACBETH. (*tragically*) I am settled (I mean Duncan is)
And buck up each___each___each___
LADY MACBETH. Each corporal agent to this terrible
feat___
MACBETH. Yes___give us a chance, old girl___
(*again tragically*)
Each corporal agent to these terrible feet___Look here; what’s wrong with my feet?”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.623).

De manera análoga, Shaw, a través del personaje de Gerald, exagera de un modo grotesco actuaciones y características de otros personajes de *Macbeth*. De Duncan afirma que pasa la mayor parte del tiempo durmiendo:

“MACBETH. The old man cant keep awake for ten minutes at any hour, even when you are talking to him. All I have to do is to stick their dirks into him. ...”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.622).

Y de sus escoltas nos informa de que, desde niños, se acuestan cada noche en un estado ebrio:

“MACBETH. Capital. Just how I wanted to turn it. As I understand you, the two Johnnies who sleep in the room with Duncan will be drunk. By the way, you neednt trouble to make them drunk: you can depend on them for that: they havnt been sober after nine o’clock since they were children.”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.622).

Por último, se ridiculiza el plan de Lady Macbeth para asesinar a Duncan, de sobra ingenuo para que pueda resultar verosímil:²³¹

²³¹Recordemos que críticos de la tragedia shakesperiana de *Macbeth* como A. C. Bradley insistían en la escasa credibilidad de este plan. Para más información véase: A. C. Bradley (1904) *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London. Macmillan and Co. (p. 330).

“MACBETH. By George, it's immense! How do you think of such things? Every body'll say they (los escoltas) did it. Eh? What?”
(*Macbeth Skit* de G. B. Shaw. I.v. p.622).

En definitiva, el espectador asiste a un proceso de desautorización inagotable del material shakesperiano, no sólo por la formalidad de su expresión artística, sino por las inquietudes que estremecen a unos personajes desligados de la realidad social de los actores y una descripción de acontecimientos similarmente distanciada.

Se trata de ilustrar, tal y como afirma Shaw en su introducción a *Saint Joan* (2001:43), que las figuras del aclamado dramaturgo jacobino resultaban demasiado individualistas, centradas en exclusivo a sus asuntos personales, sin responsabilidades públicas. Y las historias reflejaban luchas agonizantes de seres sin esperanza, difícilmente susceptibles de contribuir al progreso de la sociedad moderna.

Junto a este conjunto de críticas se propone, como concretaremos a continuación, algunas propuestas de cambio en relación a un nuevo modo de entender la representación teatral coetánea.

5.3.3.6. Sugerencias para la presentación de una obra de teatro más cercana al espectador.

Las reprobaciones que Gerald expone sobre la representación en la escena contemporánea de tragedias como *Macbeth* emergen, a su vez, acompañadas de insinuaciones relacionadas con la difusión teatral de ideas próximas a las inquietudes diarias del público moderno.

En parte de un ensayo titulado *Tolstoy: Tragedian or Comedian?*, recopilado por E. Wilson (Ed) (1961:242-243 y 259-60), Shaw comparaba la aplaudida obra de Shakespeare con las propuestas de Ibsen. Y concluía que los personajes y las tramas dramáticas de las composiciones shakesperianas deberían beneficiarse de algunas de las características de la obra de este último: héroes que sucumben sin esperanza u honor, cuya existencia y caída no purifica las convulsiones del alma de pena y horror sino que despliegan en escena protestas, desafíos, reprobaciones e

insinuaciones dirigidas a enriquecer la sociedad y al espectador como un constituyente votante de esa sociedad.

Similarmente, en el prólogo de *Man and Superman* (2001:10), este autor de procedencia irlandesa consideraba que los protagonistas trágicos agonizan en un vacío de venganzas, crímenes y homicidas melodramáticos ficticios; personajes sin responsabilidades públicas, que no caminan con sus pies en el suelo con viveza y lucidez.

De manera análoga, distinguimos en el sketch que nos ocupa cierta invitación hacia la idea de circunscribir en las producciones teatrales contemporáneas una temática afín al universo diario y familiar del espectador. A diferencia de “Macbeth”, Gerald es un personaje que encarna a un actor esforzándose por lograr cierta identificación, junto a su público, con la historia que reproduce. Lejos del conflicto que viven estos héroes trágicos, Gerald se desenvuelve en un entorno de innovación caracterizado por un modo distinto de entender los asuntos políticos y de Estado; donde no impera la necesidad de mostrar valor ni de asesinar para conquistar sus ambiciones. Donde existen leyes, ciudadanos que las cumplen o las incumplen y un sistema organizado que exige practicarlas.

“MACBETH. If you want to know what I am afraid of, I'm afraid of the police. I dare do all that may become a man--- a law-abiding man, you understand---without getting him into trouble. Who dares do more is---well, he isn't me.
(*Macbeth Skit* de G.B. Shaw. I.v.p.621).

En conclusión, los héroes trágicos de la obra shakesperiana de *Macbeth*, a pesar de su condición real y pomposidad histórica, traspasan en este sketch su protagonismo a dos corrientes personajes conocidos por su labor como esmerados actores. Por una parte, Lillah, quien, a su vez, encarna el papel de Lady Macbeth y por la otra, Gerald, quien trata de representar el del héroe de la leyenda shakesperiana. De tal manera que, mientras la primera figura como un compendio de las ideas de aquellos actores-directores y críticos que a principios del siglo XX entendían el teatro como un arte del que se disfrutaba al glorificar textos clásicos en sus particulares creaciones, Gerald, en su representación de Macbeth, sin embargo, personifica una conspiración ante este modo de proceder y, al mismo tiempo, una serie de ideas refrescantes e innovadoras relacionadas con la producción teatral europea de este período.

Dos protagonistas de cualidades enfrentadas que se oponen a distintos niveles en escena. Su intervención crea una serie de conflictos que originaran el ambiente propicio para que Shaw pueda desarrollar una forma personal de escritura condimentada con grandes dosis de ironía y burla hacia la popularidad social de una tragedia, a su modo de pensar, añeja como *Macbeth*.

5.4. CONCLUSIÓN

La historia de *Macbeth* nos ofrece la oportunidad de visitar, en esta ocasión, a través de la reescritura de Shaw, peculiaridades del universo teatral del período en el que este dramaturgo prosperaba vinculadas a la particular concepción que éste defendía sobre la popularidad que se le otorgaba a la obra shakesperiana.

Observamos a finales del siglo XIX y comienzos del XX el largo camino que las tragedias y comedias de Shakespeare habían recorrido hasta llegar a legitimarse como un emblema en el entorno de la producción dramática, una tradición y, asimismo, industria de grandes intereses en el mundo teatral coetáneo. Su notoriedad era tal que, según Shaw, eclipsaba posibles genios y creaciones venideras: obras destacadas por un estilo distinto a las del aclamado autor jacobino y caracterizadas por la exhibición de realidades de mayor proximidad a un grupo social particular; nuevas creaciones que incorporaban opiniones referentes a temas relacionados con pormenores de la sociedad y política moderna junto a argumentos y personajes que experimentaban conflictos afines a los que se enfrentaba el espectador en su experiencia diaria.

Los cuantiosos reestrenos de la, según Shaw, anacrónica doctrina que desplegaba la obra shakesperiana le condujo hacia su posición de imperecedero censor de la reputación de este tipo de historias en los escenarios de la época. Una serie de reprobaciones divulgadas a través de diferentes escritos tales como críticas teatrales publicadas en revistas, párrafos en los prefacios a sus obras, cartas a actores y actrices, sketches satíricos, etc. La obra de estudio de este capítulo es otro más de estos documentos cuya finalidad era la desautorización de la popularidad coetánea de la leyenda shakesperiana.

Macbeth Skit reescribe parte de la historia de *Macbeth* con el propósito de deshonorar expresamente el renombre que durante siglos se había originado entorno a esta obra jacobina. En ella Shaw platea el conflicto que experimentan, no ya los héroes tradicionales de esta ficción, sino dos actores conocidos en su época: Gerald Du Maurier y Lillah McCarthy. Dos actores que se enfrentan a la sufrida tarea de erigir su presencia en el entorno teatral, ganarse su público y contribuir al contexto cultural de la época. Para ello tendrán que optar por dejarse enfundar por las convenciones dramáticas ya establecidas o, como en el caso del protagonista, rebatirlas para poder aportar su exclusivo tributo.

Lillah escoge el camino que numerosas actrices de celebridad han labrado durante décadas y aspira a adquirir el reconocimiento social contemporáneo de una “buena actriz shakesperiana” y, con ello, el prestigio que esta calificación conlleva. Gerald, no obstante, mostrará que la obra shakesperiana, observada con detenimiento, puede presentar ciertos inconvenientes al actor que la interpreta y el espectador que la recibe; y concluirá que la creación dramática debe de ser algo diferente a un héroe de un sistema gubernamental que ya no existe, preocupado por su ambición personal. Un héroe que experimenta una problemática en la que con poca probabilidad se encontraría un ciudadano británico de comienzos del siglo XX y se expresa a través de un conjunto de estrofas en “blank verse” invadidas de arcaísmos y complejidad retórica.

6. A MACBETH. CHARLES MAROWITZ.

“DUNCAN. Look how our partner’s rapt?

LADY MACBETH. Are you a man?

MACBETH. (Fiercely) Ay, and a bold one.

LADY MACBETH. Ay, in the catalogue ye go for men
As hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
Shoughs, water-rugs and demi-wolves are clept
All by the name of dogs.

BANQUO. I dreamt last night of the three weird sisters.
To you they have showed some truth.

MACBETH. (To BANQUO) I think not of them.

(To LADY MACBETH)

We will proceed no further in this business.

LADY MACBETH. I have given suck and know
How tender ‘tis to love the babe that milks me.

I would, while it was smiling in my face,
Have puck’d my nipple from his boneless gums
And dash’d the brains but had I so sworn.

MACBETH. Prithee peace.”

(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.85).²³²

²³²Las citas de este capítulo se han obtenido de la edición: Ch. Marowitz (1978) *The Marowitz Shakespeare*. Nueva York: Drama Book Specialists.

young "A very remarkable company"
(BBC Scotland)
PLEASANCE

'A MACBETH'

by Charles Marowitz



23
DOME
PLEASANCE
0131 556 6550
www.pleasance.co.uk

Aug 12 to 25 - 15.45 - Pleasance Dome 1

Young Pleasance presents:

"A MACBETH"

by Charles Marowitz

Theatrical alchemy from our own
"very remarkable company"
(BBC Scotland)

A gripping, edgy and atmospheric
all-female production with 2 Lady
Macbeths, 13 witches and 3 Macbeths
- this is Shakespeare's thriller as
you've never seen it before....

"Best-to-see ensemble"
(The Scotsman - Fringe 2002)

"Compellingly skilful young actors"
(Mail on Sunday)

Aug 12 to 25 @ 15.45
Venue 23

Pleasance Dome 1
Box Office: 0131 556 6550
www.pleasance.co.uk

Photography: Nancy Clark

Cartel que anuncia una producción de *A Macbeth*. Festival de Edinburgo de 2003.
Dirigida por Helen Adie y Emily Hobbs.

6. A *MACBETH*. CHARLES MAROWITZ.

6.1. INTRODUCCIÓN.	364
6.2. UNA NUEVA MANERA DE SUMERGIRSE EN EL MITO SHAKESPERIANO.	365
6.2.1. Hacia la experimentación de los clásicos consagrados.	365
6.2.2. Charles Marowitz y la experiencia shakesperiana.	369
6.3. A <i>MACBETH</i> . LOS ENTRESIJOS DE SU MAGIA.	372
6.3.1. Una historia misteriosa.	372
6.3.2. El enigma que envuelve las figuras shakesperianas.	373
6.3.2.1. Macbeth. Indefenso como un hombre en una pesadilla.	374
6.3.2.2. La supremacía del mal en las damas de la tragedia.	382
6.3.2.3. Lady Macbeth.	383
6.3.2.4. Las tres brujas.	386
6.3.3. Una experiencia de maldad absoluta.	389
6.3.3.1. Un entorno de pesadilla.	390
6.3.3.2. El universo desestructurado de un sueño.	391
6.3.3.3. A través de los ojos de Macbeth.	394
6.3.3.4. Efectos visuales y asesinatos en escena.	399
6.3.3.5. Efectos acústicos.	410
6.3.3.6. Un entorno de ritos cristianos y paganos.	413
6.3.3.7. Referencias al cristianismo.	420
6.3.4. Otros recursos para la experimentación con el medio dramático.	422
6.3.4.1. La técnica del “collage”. Un desafío al texto shakesperiano.	422
6.3.4.2. Un “collage” a distintos niveles de composición textual.	424
6.3.4.3. Un “collage” repleto de coherencia.	430
6.3.4.4. El teatro dentro del teatro.	433
6.4. CONCLUSIÓN.	437

6.1. INTRODUCCIÓN.

“How can we surprise our audiences, keep them from guessing what comes next; how can we give them ‘something new’ ?” (Charles Marowitz 1978:26).

Ante la necesidad cardinal de adentrarse con una nueva mirada en las obras de Shakespeare, en busca de nuevas sensaciones y significados, el director y dramaturgo Charles Marowitz reactiva con su reescritura *A Macbeth* (1968) la leyenda del mítico rey escocés. La acomoda a un auditorio moderno, que, a pesar de habitar un mundo repleto de eventos muy diferentes a los que se digerían en siglos anteriores, se siente atraído por aquellos misterios de la vida a los que esta historia alude que todavía son inexplicables.

A partir de esta inquietud y ubicados en esta ocasión en la producción teatral experimental que se desarrolló durante los años sesenta del siglo XX, nos adentraremos en otra versión sobre la historia ya consagrada del rey medieval de Escocia. Una reescritura que resulta ser, por una parte, infrecuente y personal²³³ pero que, a su vez, logra repercutir con atrevida intensidad en aquellos espectadores que, con interés, se acercan a ella.

Una visión inédita donde cada uno de los elementos que la integran: personajes, espectáculo, trama, estructura textual, etc. afloran coordinados como los diferentes instrumentos de una orquesta con el objetivo común de una extraña melodía. Para ello, se utilizan una serie de técnicas comunes a otras producciones contemporáneas, y que describiremos a continuación, en un intento de desvelar los secretos que esta nueva obra oculta para hacernos vivir, desde el patio de butacas, una experiencia única.²³⁴

²³³“What I love best in Shakespeare” escribe Marowitz “are the facets of myself and my world that I find there”. Ch. Marowitz (1978:11).

²³⁴El análisis que se propone parte del efecto que, como espectador, percibí durante la producción de esta obra en el festival de Edinburgo de Agosto de 2003 por la compañía “Young Pleasance” bajo la dirección de Helen Adie y Emily Hobbs.

6.2. UNA NUEVA MANERA DE SUMERGIRSE EN EL MITO SHAKESPERIANO.

Durante la década de los sesenta, época que vió nacer *A Macbeth*, se acostumbraba a incluir, en un cuantioso número de versiones de clásicos shakesperianos, modos de interpretación relacionados con la trascendencia de estas leyendas en el público contemporáneo; de hecho, se tenía en gran consideración lo que tales historias podrían aportar al espectador en aquel momento de desarrollo social y tecnológico y la manera en la que tal aportación resultaría eficaz.

Versiones que habían dejado atrás la tradición de varios siglos en escenificación de estas obras para encontrar una manera original de sumergirse en el mito shakesperiano. Una ilusión a través de la experimentación personal de sus historias. Profundizaremos brevemente en algunas de las peculiaridades de autores que producían la obra jacobina desde esta perspectiva.

6.2.1. Hacia la experimentación con los clásicos consagrados.

Lejos ya de aquellos monumentales espectáculos de enraizados directores-actores estrella a finales del siglo XIX y principios del XX en teatros de prestigio londinenses o en los actos conmemorativos de la figura shakesperiana en Stratford, un sector destacado de directores teatrales y críticos sobre este tipo de obras tales como Nigel Playfair, Barry Jackson, Gordon Craig, Max Reinhardt, Peter Hall, Peter Brook... impulsó cierta revolución motivada por una inquietud e interés intenso en redescubrir el Shakespeare auténtico en escena.

El comienzo de nuevas tendencias, en parte, se debió a los ataques a la tradición, a los que se hacía referencia en el capítulo anterior por su concierto con Shaw, de directores como W. Poel y Granville Barker. Su demanda hacia el rescate del texto shakesperiano íntegro y sin cortes que beneficiasen al actor estrella de la producción, el requerimiento de una escenificación simplificada cercana al modelo de teatro renacentista, por ejemplo, son algunas de las ideas originarias que

evolucionaron a lo largo de los años hacia un intento de demoler en un número poderoso de escenificaciones de obras jacobinas el concepto de teatro como ilusión de la “realidad”.²³⁵

La visita en Gran Bretaña de compañías teatrales como “Berliner Ensemble” en 1956, “Laboratory Theatre” en 1968, etc. ligadas a algunos dramaturgos innovadores de la época en Europa tales como Bertolt Brecht o Jerzy Grotowski, ejerció una importante influencia. Asimismo, el ensayo de técnicas procedentes de las teorías de Antonin Artaud en los eventos que se celebraron en 1964 en Londres sobre su “Teatro de la Crueldad” tuvo cierto efecto sobre las preferencias a la hora de entender y escenificar de nuevo un clásico shakesperiano²³⁶.

Ahora, a parte de liberar estas obras de la esclavitud del naturalismo, se indagaba sobre el efecto teatral y la vivencia que habría producido la representación inicial de cada uno de estos textos en el auditorio de los siglos XVI y XVII. Y se pensaba que el significado se encontraba en la experimentación por parte del público actual de experiencias similares.

Descubrimos un retorno, por consiguiente, a una aproximación al modo isabelino y jacobino de representación: con simplificación escénica, sin los añadidos pedánticos de la tradición en cuanto a escenografía...y se intentaba lograr un equilibrio entre la libertad que proporciona un texto shakesperiano y la responsabilidad de capturar y traducir para un nuevo receptor el temperamento del original.

Según Peter Brook (1990:96), la simplificación escénica permite al dramaturgo no sólo vagar por todo el mundo, sino, igualmente, un pasaje espontáneo desde el universo de la acción a aquel de las emociones más profundas. Emociones vitales incluso para un receptor moderno que ha resuelto misterios desconocidos en la época renacentista y barroca.²³⁷

²³⁵Para más información véase: M. Grazia y S. Wells (Ed) (2001) *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge. C.U.P. p. 213; S. Trussler (2000) *The Cambridge Illustrated History. British Theatre*. Cambridge. C.U.P. p.321-345; M. Dodsworth (Ed) (1994) *The Penguin History of Literature. The 20th Century*. London. Penguin. p. 375-382; M. Wynne-Davies (1994) *Guide to English Literature*. Britain. Bloomsbury Publishing Limited. p.543; J.L. Stylan (1977) *The Shakespeare Revolution. Criticism and Performance in the 20th Century*. Cambridge. C.U.P. p.1-10; Ch. Marowitz (1961) (Ed) *New American Drama*. London. Penguin. p.1-15.

²³⁶“John Barton, John Bury, Peter Brook, William Gaskill, Peter Hall and Joan Littlewood were heavily influenced by Brecht and Grotowski’s acting and staging techniques. (...) Peter Hall was so taken with the quality of Brecht’s company that he organized the Royal Shakespeare Company along the same lines as the Berliner Ensemble” D. Kennedy (1933) *Looking at Shakespeare*. Cambridge. C.U.P. p. 179.

²³⁷Antonin Artaud apoyaba asimismo en sus manifiestos sobre el teatro contemporáneo este modo de escenificación más lejana de una ilusión de la realidad y, al mismo tiempo, defendía la utilización de técnicas que

Del mismo modo, para atraer una sensibilidad inédita en un auditorio contemporáneo con obras escritas hace cuatrocientos años, la intención de estos directores en repetidas ocasiones, y para desazón de aquellos que no obstante protegían producciones más arraigadas a la tradición, era no una interpretación literal del pliego que se reescribía sino de “abstracciones”, esencias, y posibles contradicciones contenidas en su texto. El argumento, sin la necesidad de respetar los límites naturales impuestos por el original, se modificaba, se fragmentaba, condensaba, se creaba collages... el tiempo trascendía discontinuo, inestable... de tal manera que las ideas sumergidas en la obra primaria lograsen alcanzar la superficie para poder ser exploradas con inocencia, siguiendo las mismas claves que había facilitado Shakespeare.

Nuevas versiones de este clásico que resultaban, por consiguiente, novedosas, populares y experimentales. Entre ellas destacan, entre tantas otras, *Troilus and Cressida*, llevada a escena por Peter Hall y John Barton en 1960, *As you Like It* (1964) o *The Wars of the Roses*, de Peter Hall, la versión de *Lear* que Peter Brook dirigió en 1964...

Charles Marowitz, en Gran Bretaña por motivos de estudio desde 1956, entraría en esta descripción de hechos al participar junto a Peter Brook, entre otros proyectos teatrales relacionados con la “Royal Shakespeare Company”, en la dirección de un ciclo que se realizó en la Academia de Música y Arte Dramático de Londres en 1964 donde se exploraba la teoría de Antonin Artaud conocida como el “Teatro de la Crueldad”.

Un cometido que, si a Brook le condujo a la controvertida versión de la obra de Peter Weiss: *Marat-Sade* (1964), producción que albergaba características de Brecht y Artaud, a Marowitz le guiaría hacia una serie de reproducciones de obras shakesperianas empleando la técnica del “collage”, entre ellas: *Hamlet* (1965), *A Macbeth* representada en 1968 por vez primera, *The Shrew* (1974) o *Measure for Measure* (1975).

Al mismo tiempo, en 1968, el mismo año en el que Marowitz emprendió su tarea como director en el teatro “Open Space”, la derogación definitiva de los

sorprendiesen la sensibilidad del auditorio: “Il n’y aura pas le décor. Ce sera assez pour cet office des personnages hiéroglyphes, des costumes rituels, des mannequins de dix mètres de haut représentant la barbe du Roi Lear dans la tempête, des instruments de musique grands comme des hommes, des objets à forme et à destination inconnues.” A. Artaud (1964) *Le Théâtre et Son Double*. Paris. *idees/gallimard*. Suivi de *Le Théâtre de Séraphin*.

poderes del “Lord Chamberlain” para censurar o incluso prohibir la representación de obras teatrales promovió, por una parte, mayor emancipación en relación al contenido y estilo de cada trabajo, y por la otra, una dramaturgia de mayor libertad visual, donde podía incluirse sin temor a reprimenda ejercicios de improvisación.²³⁸

Ante la posibilidad de nuevas perspectivas, se reconsideró la naturaleza de la escenificación de clásicos a través de aquello que, entre otros, Antonin Artaud denominaba una exploración del lenguaje no verbal escénico. Se ponderaría ahora en la interpretación del texto teatral por parte del director y equipo de actores la expresión física y estética a través de diferentes recursos no verbales: lenguaje corporal espontáneo, mimos, danza y espectáculo en general que se mezclaba con sorprendentes juegos de luces y sonido.

Aparte de esta complementación del texto dramático con la teatralidad extensiva de la puesta en escena, se buscaban nuevos modelos de transferencia de ideas, se insertaba el texto original en nuevos contextos de comunicación, se usaban diferentes técnicas para asombrar, involucrar e incluso desafiar al auditorio, etc.²³⁹ Se consideraba, como consecuencia, que cada representación teatral era un evento impredecible con vida propia y, por lo tanto, encerraba la vivencia de emociones como la sorpresa, el horror, el desasosiego, etc. Ir al teatro, revivir los clásicos, y en especial a Shakespeare, se había convertido, en gran número de ocasiones, en la peregrinación hacia una experiencia desconocida.²⁴⁰

²³⁸“Before 1968 it was in effect impossible to improvise on the British stage, because improvisation could not be submitted to the censor; thus work that relied on spontaneous invention by performers, or more particularly participatory interchange between performers and spectators, and in addition work that relied mainly on physical articulation (the use of mime, physical *gestus*, movement, dance, rhythm, sound and so on) could not legally be presented, though it was often tolerated. Hence one of the most significant post-1968 developments in Britain is the increasing public presence of such work.” R. Yarrow and A. Frost (Ed) (1992) *European Theatre 1960-1990. Cross-Cultural Perspectives*. London and New York. Routledge. p.222.

²³⁹De hecho, Jerzy Grotowski hablaba del teatro como una trasgresión, el desafío que se lanza al espectador para violar los estereotipos de nuestra visión del mundo, los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio, los tabús... Para más información véase: J. Grotowski (1970) *Teatro Laboratorio*. Barcelona. Tusquets Ed. Vol 3. p. 19.

²⁴⁰“What we most want now from Shakespeare is not the routine repetition of his words and imagery, but the Shakespearean Experience. And today, ironically, that can come only from dissolving the works into a new compound, and creating that sense of vicissitude, variety, and intellectual vigor with which the author himself confronted the seventeenth century.” Charles Marowitz (1991) *Recycling Shakespeare*. London. Macmillan. p. 48.

6.2.2. Charles Marowitz y la experiencia shakesperiana.

“Our job is to retrace, rediscover, reconsider and re-angle the classics –not simply regurgitate them. ‘I re-think therefore I am’, said Descartes –or at least he should have.” (Charles Marowitz 1991:24).

Los años que separan la época de Charles Marowitz como director-dramaturgo de aquella en la que regían directores-actores-estrella y/o empresarios ha traído consigo en gran número de casos disimilitudes significativas sobre la manera de entender la reposición de una obra shakesperiana para un auditorio coetáneo. La antigua hegemonía que existía a comienzos del siglo XX como continuación de períodos anteriores evolucionó, como se ha comentado, hacia una variedad más extensa de modos de trabajar con este clásico que ahora funcionaba no únicamente en recintos establecidos para ello sino además en otras situaciones y parajes transitorios. En ellos, estrenaban directores que habían pasado de ser actores de tradición a universitarios llenos de ideas para interpretar y experimentar.²⁴¹

Entre estos últimos, Marowitz (1991:2-30) defiende que el director que produce las obras de autores clásicos es no sólo la persona que impone orden sobre subordinados artísticos para expresar el significado del dramaturgo sino alguien quien, al igual que el actor, deja su huella en el material que “recicla”. Es el maestro del subtexto del mismo modo que el autor lo es del texto. Crea una obra de arte que vuelve a situar el original en un nuevo marco de interpretación. Lo adapta, por una parte, a una nueva era y, al mismo tiempo, mantiene un parecido intrínseco con su progenitor.

Dada la imposibilidad de autores como Shakespeare de hablar por sí mismos al público moderno y puesto que la sensibilidad contemporánea es muy diferente de aquella de la época isabelina, sus escritos retomarán vida cuando la imaginación de un actor, en coordinación con el director/ adaptador, los resucite,

²⁴¹“The arrival of interpretative directors was decisively a step up –a form of artistic maturity which produced the eye-opening productions of artists like Vakhtangov, Tairov, Reinhardt, Guthrie, Vilar, Strehler, Mnouchkine, Kazan, Grotowski, Brook, Sellars, etc. What the work of these directors confirmed was that a play, like a piece of music, could be made to mean different things when assembled from different viewpoints.” Charles Marowitz (1991:67)

redescubra o reconsidere. Cuando se genere una experiencia inesperada en aquellos que se acerquen a ella:

“We need not be Shakespeare to duplicate the Shakespearian Experience, but we do have to find the artistic resources in ourselves to duplicate his impact; and to do this, we must cut the umbilical cord that ties us to his literary tradition. To create the Shakespearian Experience, we have to re-imagine his themes and reconstitute his fables.” (Charles Marowitz 1991:31).

Es necesario, según Marowitz (1968:24), tres requisitos para reinterpretar una obra clásica de este tipo: primero el adaptador, ya sea director o dramaturgo, ha de tener un mensaje específico y propio que transmitir. Segundo, el material inicial ha de poseer la elasticidad necesaria para poder ser acoplado a las nuevas perspectivas y, tercero, se ha de saber reconocer que cuando las ideas del texto de partida no son compatibles con la obra resultante es más lícito cambiar el original que producir incompatibilidades.

Siguiendo tales ideas, *A Macbeth*, tal y como el título indica, resulta ser un material dramático donde Marowitz, como dramaturgo además de director, nos ofrece su particular experiencia del clásico shakesperiano de *Macbeth*. Una reestructuración de la historia de este personaje mítico para un auditorio actual:

“The fascination of *Macbeth* today is that there is a character trapped in a diabolical universe of spells and witchcraft which connects up to our own obsessions with astrology and satanism, to the ubiquitous psychotic state that we encounter every day in modern urban sanatoria, in the exploits of people as dissimilar as Charles Manson, Jim Jones, Richard Nixon and L. Ron Hubbard”. (Charles Marowitz 1991:58).

Una reescritura donde, además, se incorpora, para cautivar al receptor potencial, un cuantioso número de creencias contemporáneas entorno a la difusión de emociones e ideas a través del género teatral. Algunas de ellas aparecen en el estilo dramático de otros estudiosos y autores coetáneos británicos y foráneos, entre ellos, Peter Hall, Peter Brook, Samuel Beckett, Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, etc.

Observamos en *A Macbeth*, por ejemplo, un mundo sin lógica y sin Dios, fundado en el desbarajuste y con ciertos tintes de irracional, similar al que se aprecia en obras de Ionesco y Beckett. En él, el espectador se ve forzado a reconsiderar lo que ya conocía de antemano al enfrentarse a un argumento central, en apariencia

incoherente, con escenas interrumpidas abruptamente al modo, en cierta manera, de las obras brechtianas creadas con la técnica de “la distanciaci3n”.²⁴²

Del mismo modo, al igual que proponía Artaud en sus manifiestos sobre la expresi3n dramática, se retorna al teatro del mito y el ritual. Se enfatiza el espacio de entre sueños y alucinaciones en un universo donde los aspectos más importantes de existencia son aquellos sumergidos en el inconsciente. Un mundo lleno de espectáculo y teatralidad con una puesta en escena donde se incluyen gritos, quejas, apariciones prodigiosas, ritmos, sonidos extraordinarios, etc. y se bombardea al auditorio con diferentes estímulos sensoriales que tambalean y alteran su conciencia.²⁴³

Descubriremos a continuaci3n, por consiguiente, los pormenores de una narraci3n dramática insólita, retadora y sorprendente que transfiere la historia que ya conocíamos del monarca escocés medieval a un paraje de ideas y técnicas modernas. Para ello, profundizaremos en las peculiaridades de su nuevo argumento, las motivaciones de unos personajes restaurados para las nuevas circunstancias y, en especial, en todas aquellas estrategias que contribuyen a que esta sea toda una experiencia desafiante de maldad absoluta.

²⁴²Es posible que Charles Marowitz entendiese el concepto de “Verfremdung” tal y como Peter Brook lo define en su obra crítica *The Empty Space*: “The moment when the illogical breaks through our everyday understanding to make us open our eyes more widely (...) Alienation can work through antithesis; parody, imitation, criticism, the whole range of rhetoric is open to it (...) it is the possible device of dynamic theatre in a changing world, and through alienation we could reach some of those areas that Shakespeare touched by his use of dynamic devices in language” Peter Brook (1990) *The Empty Space*. London. Penguin. p.82/101. Para más informaci3n sobre las teorías teatrales de Brecht véase: J. Willet (Ed) (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York. Hill and Wang. y G. Hartung (2004) *Der Dichter Bertolt Brecht – Zwölf Studien*. Leipzig. Leipziger Universitátsverlag.

²⁴³Para más informaci3n sobre el teatro de Antonin Artaud véase: A. Artaud (1964) *Le Théâtre et son double; suivi de, Le Theatre de Séraphin*. Paris. Gallimard.

6.3. A *MACBETH*. LOS ENTRESIJOS DE SU MAGIA.

6.3.1. Una historia misteriosa.

La reescritura del mito shakesperiano que Marowitz nos ofrece presenta, a través de distintas reproducciones de la misma confabulación, la historia de un asesinato y sus consecuencias, el asesinato del sueño, de la divinidad y la propia conciencia de un general supuestamente justo, leal y devoto.

La primera parte de la obra nos enreda en una serie de imágenes simbólicas y misteriosas que giran entorno al héroe y predicen, a modo de una especie de visión profética o sueño premonitorio, su trágica predestinación. Asistimos en primera persona a la coacción tormentosa y posesión maléfica que Lady Macbeth, amparada por tres brujas marrulleras, ejerce sobre su esposo... cómo corrompe su espíritu moral casto. Presenciamos el regicidio imaginario de Duncan y Banquo y, sorprendentemente, el desenlace final.

De improviso, y una vez Macbeth parece haber asimilado la necesidad del homicidio de Duncan, esta corriente de imágenes arrebatadas de la mente del héroe se ve truncada para hacernos aterrizar en un episodio del comienzo de la historia de la obra shakesperiana: justo después de que Banquo y Macbeth se hayan entrevistado por vez primera con las tres hermanas hechiceras.

Desde aquí se narrarán, de nuevo, los pormenores de una trama que transcurre paralela a la historia de la tragedia jacobina, si bien, en este caso, centrada en el interior del protagonista y su progresiva e inevitable carrera hacia la degradación y desmoronamiento moral. Una historia ubicada en un entorno de endemoniada pesadilla y donde el resto de personajes o acontecimientos asoman con el mero propósito de recomponer las distintas fases por las que pasa la mentalidad de una persona teóricamente virtuosa y apreciada para convertirse, conducido por las fuerzas del mal, en un sanguinario asesino.

6.3.2. El enigma que envuelve a las figuras shakesperianas.

Se observa, en general, cierta reducción de todos aquellos personajes secundarios insignificantes para el desarrollo del argumento y su sustitución continuada por personajes centrales que se despliegan en distintas entidades. Ello les permite desenvolverse en un amplio abanico de situaciones.

El fraccionamiento del personaje de Macbeth en tres entes, por ejemplo, permite que dos de ellos: 2nd y 3rd Macbeth suplante el papel de otros nobles en la obra shakesperiana como Ross, Lennox, Angus, etc. y el de sirvientes o mensajeros. La triple personalidad de las brujas, por su parte, reemplaza, en ocasiones con un valor simbólico añadido, a personajes como Lady Macduff y su hijo, el médico y la dama de compañía, etc. Y, de este modo, únicamente once actores (tres brujas, tres Macbeths, Lady Macbeth, Duncan, Banquo, Malcolm y Macduff) son necesarios para relatarnos esta nueva historia.²⁴⁴

Al mismo tiempo, el vínculo interno que existe entre ellos obedece a la oposición bipolar que se manifiesta en la obra entre las figuras endemoniadas que maquinan la tragedia y las víctimas de las anteriores. Diferenciaremos, en consecuencia, por una parte, a Lady Macbeth y las tres hermanas hechiceras y, por la otra, a Macbeth que, asaltado por una confabulación cruel y traidora, aparece junto al resto de personajes, afectados igualmente por la sucesión de acontecimientos.²⁴⁵

Puesto que la acción se centra, en exclusiva, en el protagonista y su progresivo perfeccionamiento hacia la degradación íntegra y personal, exceptuando a Lady Macbeth y las brujas, la breve aparición del resto de personajes se relega a la específica funcionalidad que cada uno de ellos pueda desempeñar en tal proceso. Los versos de Duncan y Banquo, por ejemplo, asoman al principio de la obra como pinceladas destellantes en un cuadro confuso emplazado en la conciencia del

²⁴⁴A. Artaud o J. Grotowski, de hecho, ya incluían en su teoría sobre la producción teatral contemporánea la idea de obras con un número reducido de actores que, a su vez, pudiesen interpretar diversos papeles. Véase A. Artaud (1964:110) o J. Grotowski (1970:12-13).

²⁴⁵Otros críticos de esta obra shakesperiana han percibido similarmente cierta relación maternal, femenina y maléfica entre las brujas y Lady Macbeth. Véase, por ejemplo, el artículo de Janet Adelman "Escaping the Matrix: The Construction of Masculinity in Macbeth" publicado en J. Adelman (1992) *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*. London. Routledge. p. 130-47. O las anotaciones del decimonónico W. Hazlitt al respecto en su artículo "Characters in Macbeth" publicado en R. S. Miola (2004-223-224).

héroe exteriorizan una imagen de inocencia y bondad que contrasta con las ideas seductoras de poderío ubicadas ya en la mente de Macbeth.

Una vez cometidos los asesinatos, estos personajes vuelven a mostrarse en intervenciones concretas, como en el episodio donde Macbeth conoce las últimas predicciones de las brujas o en un círculo humano final que rodea al héroe como símbolo de las atrocidades que ha originado su posesión maligna. Y, del mismo modo, solo al final de la historia localizaremos a Malcolm y Macduff, cuando restablezcan la autoridad que equilibrará de nuevo la situación social que el héroe, desde su particular alucinación, ha desestabilizado.

En los siguientes subapartados, por consiguiente, se centrará el estudio en aquellos personajes esenciales para la trama. Se observa, por un lado, la contienda espiritual que sobrelleva el héroe en su enfrentamiento al empuje maligno de Lady Macbeth y las tres brujas y, por el otro, la manera en la que estas últimas han ejercido su poder.

6.3.2.1. MACBETH: indefenso como un hombre en una pesadilla.

“Helpless as a man in a nightmare. (...)He is lonely, endures the uttermost torture of isolation (...) living in an unreal world, a fantastic mockery, a goulish dream”
(G. W. Knight 1972:127)

Señalada por Wilson Knight, ésta constituye otra más entre las diferentes ideas que Shakespeare sugiere en su obra con relación al héroe. Una propuesta que concuerda con la imagen de este personaje en la que Marowitz ha determinado sumergirse en busca de nuevos significados en su experiencia con este clásico. Con su reescritura, este dramaturgo contemporáneo nos invita a conocer a “un Macbeth” que personifica al valiente soldado para quien los atentados militares han sido una forma de vida pero que, en esta ocasión, se ha de enfrentar al significado existencial del propio acto del asesinato. Su protagonista se ve obligado a consumir uno de los crímenes más ultrajosos jamás imaginados, el homicidio contra un ser inocente que encarna a una divinidad y, a través de él, el asesinato de “Dios”.

Desafortunadamente, ha sido predestinado como presa humana de ciertos poderes diabólicos y, víctima de sus redes, una vez escogido, todo en su mundo de noble estrategia se subordina al designio del mal. Ha de resignarse a una extraña manipulación endemoniada hacia un regicidio ilegítimo y el castigo divino que una atrocidad de tal tipo conlleva, la condena al infierno de una conciencia abatida.

Atrapado, por consiguiente, en un universo de conjuros y brujería, su naturaleza inocente y sencilla sufrirá la presión maléfica de Satán comisionada por tres brujas y su propia esposa. Éstas ya desde el principio de la obra, sirviéndose de una efigie que simboliza su persona, le arrebatan su visión racional del entorno que le rodea en una especie de ritual vudú. Y esta ceguera le ofusca imperativamente hasta su infortunado desenlace. De hecho, en ningún momento de la obra llega a descubrir las causas de su desventura.

Su insignificante conocimiento personal se extiende al mundo visible y al final de su vida sabe que ha naufragado en su intento de dirigir el país, que debe de pagar por sus atentados, por los asesinatos y su tiranía. Tiene entendimiento político suficiente para adivinar que Malcom está maquinando contra él y que su corona es insegura. Sin embargo, puede visualizar enemigos públicos pero no la fuerza satánica que le conduce a su ruina: en modo alguno sospecha que las fuerzas endiabladas que lo asedian han introducido la ejecución de tales actos infames en su naturaleza originariamente virtuosa al igual que las agujas que se hincan en una muñeca vudú.

Por el contrario, al auditorio se le ofrece un punto de vista omnisciente garantizando su acceso al desarrollo de las diferentes presiones que el héroe digiere: asistimos al caos que experimenta su conciencia entre su anhelo de poder y los escrúpulos que le supone ser un súbdito infiel y regicida a través de las conversaciones entre los tres personajes (Macbeth, 2nd Macbeth y 3rd Macbeth) en los que se ha dividido su individualidad.

A través de ellos y como si presenciáramos únicamente esos momentos en los que en la obra shakesperiana Macbeth reflexiona por separado, sus meditaciones se ponen de manifiesto en el escenario. Se desnuda, por lo tanto, sin reservas, lo más intrínseco de su espíritu: primero, su lucha íntima originada por tendencias opuestas que se debaten entre una ambición perversa y la más dulce honestidad, segundo, la opresión y triunfo de aquellos pensamientos que le

conducen al asesinato y, en tercer lugar, la manera en la que éstos últimos le subyugan.

“MACBETH. (*Lamely rationalizing*)
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man
That function is smothered in surmise.
2ND MACBETH. (*Washing hands of him*)
Go prick thy face and over-red thy fear,
Thou lily-livered boy!
3RD MACBETH. (*Reasoning*)
Present fears are less than horrible imaginings.
2ND MACBETH. (*still ill-tempered*)
Blood hath been shed ere now.
(MACBETH *hesitates. MACBETHS 2 and 3 close in.*)
3RD MACBETH. Laugh to scorn
The power of man.
2ND MACBETH. For none of woman-born
Shall harm Macbeth.
(*Daggers are placed into his grip.*)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.96-97).

De no haber caído en las redes maléficas que lo envuelven, sus aspiraciones al trono de Escocia a costa de la traición a su monarca posiblemente se hubiesen disipado a través de los canales convencionales: Macbeth hubiese acabado sus días viviendo una placentera ancianidad como un general reconocido por Malcolm.

De hecho, el protagonista de Marowitz no parece anhelar la soberanía del Estado. Ni siquiera le satisface el ensayo de coronación que reproducen las brujas durante el espejismo que se muestra al comienzo de la obra:

“(While this is chanted, the WITCHES beat a tattoo on their sides. It is repeated until MACBETH is crowned in a mock-coronation ceremony)
1ST WITCH. Hail to thee Thane of Glamis.
2ND WITCH. Hail to thee, Thane of Cawdor.
3RD WITCH. All Hail Macbeth.
LADY MACBETH. (*kneeling before him*)
That shalt be king hereafter.
MACBETH. (*Breaking ceremony, to LADY MACBETH*)
If we should fail.
LADY MACBETH. We fail.
2ND MACBETH. (*Ralling him*)
But screw your courage to the sticking place
3RD MACBETH. And we’ll not fail.”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 87).

No obstante, muestra insuficiente disconformidad a viajar por ese pasadizo abobinable que deshonrará su integridad espiritual y personal. Sus reflexiones fluctúan y a pesar del abatimiento que le supone el saber que se aleja de un honorable porvenir de concordia y armonía se ha de entregar a la ingente presión que lo rodea: por una parte, Lady Macbeth, poseída por el mal, le instiga a cometer el regidio como un deber moral y, por la otra, esta obligación se confunde de modo paralelo con aquellos augurios que, provenientes de seres de ultratumba, le proponen un futuro prometedor como próximo monarca de Escocia. Incluso la participación de Duncan y Banquo le invita a delinquir:

“MACBETH. We will proceed no further in this business.

LADY MACBETH. Thou shalt be what thou art promis'd.

BANQUO. You shall be king.

1ST WITCH. And Thane of Cawdor too.

MACBETH. (*To WITCH*)

The Thane of Cawdor lives; a prosperous gentleman.

1ST WITCH. Go pronounce his present death.

2ND WITCH. And with his former title greet Macbeth.

MACBETH. Why do you dress me in borrowed robes?

WITCHES. Hail to thee, Thane of Glamis

Thane of Cawdor.

All hail Macbeth.

LADY MACBETH. That shalt be king hereafter.

MACBETH. To be king

Stands not within prospect of belief

More than...

DUNCAN. Is execution done of Cawdor?

MACBETH. (*Limply*) To be Cawdor.”

(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.84).

Por consiguiente, la coacción endiablada que se ejerce sobre los sentimientos vaporosos de compunción que Macbeth pueda mostrar en un principio es tal que aquella parte del héroe que resta todavía fiel, inocente y honesta encuentra la súplica como única escapatoria y suplica una conciencia tranquila, en paz, junto a un futuro sereno.

“DUNCAN. (*To BANQUO*) There's no art

To find the mind's construction in the face.

He was a gentleman on whom I built

An absolute trust.

MACBETH. (*To LADY MACBETH*) **Prithee peace:**

I dare do all that may become a man

Who dares do more is none.

2ND MACBETH. What beast was't then

That made you break this enterprise to me?
 When you durst do it, then you were a man,
 And to be more than what you were you should
 Be so much more the man. (...)
 LADY MACBETH. I have given suck and know
 How tender 'tis to love the babe that milks me.
 I would, while it was smiling in my face,
 Have pluck'd my nipple from his boneless gums
 And dash'd the brains but had I so sworn.
 MACBETH. **Prithee peace.**"
 (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.85).

Pero la que él sigue resulta ser una ruta perversa hacia la degradación sin salida. Las tres mensajeras de Satán y Lady Macbeth saben confabularse y predisponer de los recursos necesarios para vencer todos los escrúpulos que puntualmente obstaculicen su empresa. Por ejemplo, la envidia que le produce a Macbeth conocer la existencia de un destino más seductor para Banquo, un compañero de rango y virtud semejante en el gobierno de Duncan, le precipita definitivamente a profanar vidas:

"WITCHES. (*By-passing MACBETH perform crowning ceremony on BANQUO*)
 Hail, hail, hail.
 Lesser than Macbeth, yet much happier.
 1ST WITCH. Thou shalt get kings, though thou be none.
 MACBETH. No son of mine succeeding?
 WITCHES. All hail, Banquo.
 MACBETH. The seeds of Banquo, kings?
 2ND WITCH. Lesser than Macbeth...
 MACBETH. A fruitless crown...
 3RD WITCH. Yet much happier...
 MACBETH. A barren sceptre?"
 (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.88).

Asimismo, por si el arrepentimiento le rodea en el momento crucial de cada atentado en el que se ve involucrado, las fuerzas diabólicas que lo dominan ya han designado los embajadores que le acompañarán e impulsarán a cometer las diferentes atrocidades: Lady Macbeth para el asesinato de Duncan y los personajes que triplican su personalidad, 2nd y 3rd Macbeth, para el resto:

Asesinato de Duncan:

"...DUNCAN now roused from sleep, confronts MACBETH, his eyes wild and frightened. MACBETH raises the daggers and then lowers them. Continues staring into DUNCAN's terrified eyes. Raises his daggers again. At that moment, LADY

MACBETH appears, takes hold of MACBETH's hands and drives the daggers into DUNCAN's heart." (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.100).

Asesinato de Banquo:

"...A net is dropped onto BANQUO who is suddenly hoisted up and swung in space. While MACBETHS stab their prey in the trap, WITCHES, at side, tear strips off BANQUO's effigy..." (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.110).

Asesinato de Lady Macduff:

"2ND MACBETH. Where is your husband?

*WIFE. I hope in no place so unsanctified
Where such as thou mayst find him.*

3RD MACBETH. He's a traitor.

SON. Thou liest, thou shag-haired villain!

*3RD MACBETH. What, you egg,
Young fry of treachery!*

(LADY MACDUFF and BABE are stalked then cornered. Then, daggers are thrust into MACBETH's hands and he is forced to stab LADY MACDUFF and SON...)"
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.119).

Al igual que ocurre con el héroe shakesperiano, tras el asesinato de Banquo, ya a la merced del diablo, deja a un lado sus meditaciones éticas y se convierte en un ser tan inhumano como las fuerzas que lo poseen:

*"MACBETH. From this moment
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand"*
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.117).

Engañado por la autoridad que le proporcionan las últimas predicciones de las brujas, experimenta unos momentos de seguridad tan efímeros como la existencia de su esposa. Lamenta el fallecimiento de Lady Macbeth porque, demasiado inocente para sospechar la complicidad de ésta en la trama maléfica, la dama encarnaba aquella imagen en la que se reflejaba para recibir reafirmación y absolución ante la barbarie que genera.

Comienza a percibir que, junto a su compañera, aquellos personajes de su alrededor cuyos consejos había seguido le abandonan igualmente; en especial, su propio aliento a través de los dos Macbeths que lo duplican. Se aísla en ese entorno

de alucinación en el que se ha convertido su universo, si bien todavía le queda entendimiento para aceptar que se ha transformado en un villano y debe de enfrentarse a las consecuencias. En sus lamentos, se acoge a la imagen mental que, con dulzura, guarda de su esposa, pero incluso ésta se desvanece:

“LADY MACBETH. *(As mother)*

Put his night's great business into my dispatch.

MACBETH. *(holding her desperately)*

I have lived long enough; my way of life

Is fallen into the sere, the yellow leaf;

And that which should accompany old age,

As honour, love obedience, troops of friends,

I must not look to have.

LADY MACBETH. Poor prattler, how thou talk'st.

MACBETH. There's nothing serious in mortality.

All is but toys. Renown and grace is dead.

The wine of life is drawn and the mere lees

Is left this vault to brag of.

Naught's had, all spent...

LADY MACBETH. Consider it not so deeply.

MACBETH. I am in blood.

Stepped in so far, that should I wade no more

Returning were as tedious as go o`er.

LADY MACBETH. *(Cuddling him)*

You lack the season of all natures, sleep. (...)

(MACBETH goes to kiss LADY MACBETH. Curiously, she resists; he looks at her quizzically wondering why her tenderness has vanished. LADY MACBETH. Looks him squarely in the eyes. Transforms.)

LADY MACBETH. The queen, my lord, is dead.

(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.127-128).

En el desenlace, la paranoia que le produce la desesperación se representa gráficamente en escena por medio de un círculo simbólico que le rodea formado por todos los personajes de su relato. Un círculo que avanza en su contra (al igual que el bosque de Birnam en la obra shakesperiana) y se estrecha a medida que sus pensamientos le angustian, hasta que, viéndose asediado por todos ellos y amenazado por Macduff, decide jugar su última carta:

“MACBETH. Thou lovest labour.

Let fall thy blade on vulnerable crests,

I bear a charmed life which must not yield

To one of woman born.”

(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.130).

Pero ésta también le falla:

“MACDUFF. Despair thy charm
And let the angel whom thou still hast served
Tell thee Macduff was from his mother’s womb
Ultimately ripped.”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.130).

A diferencia de lo que ocurre con su antecesor jacobino, ni siquiera es capaz de enfrentarse con valor a la que sabe es su hora suprema y, cobarde, fallece injustificado por los mismos asistentes en los que, deslumbrado, había confiado hasta el final.

“MACBETH: Accursed be that tongue that tells me so
For it hath cow’d my better part of man:
And be these juggling fiends no more believed
That palter with us in a double sense
That keep the word of promise to our ear
And break it to our hope. I’ll not fight with thee.

MACDUFF. Then yield thee coward,
And live to be the show and gaze of the time.
We’ll have thee, as our rarer monsters are,
Painted upon a pole, and underwit:
“Here may you see the tyrant!”

(All characters now rise up with their brooms and stalk MACBETH. MACBETH stands frozen and helpless. When he is completely surrounded, all begin to beat him to death with broomsticks. This done, MACDUFF approaches the heap. As he does so, MACBETH’S effigy becomes visible again; beside it, back to the audience, stands LADY MACBETH. As MACDUFF raises his sword over the heap, LADY MACBETH raises her instrument over the effigy’s head. As MACDUFF strikes, LADY MACBETH dashes off the head of the effigy. The tight circle surrounding MACBETH widens and opens. MACBETH is laying in a heap, a black-sack over his head.) (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.131).

En conclusión, en su reescritura de la obra shakesperiana, Marowitz nos propone la historia de “un Macbeth” acosado por la mala suerte y la malevolencia. Martirizado y rodeado por las fuerzas del mal, es forzado a seguir ineludiblemente un camino de destrucción propia y ajena al que el espectador puede asistir desde cerca conociendo todos y cada uno de los sentimientos que lo inducen a ello.

A pesar de cierta huella inicial de pesadumbre y moralidad que parece ahuyentarlo de la desgracia que sabe puede causar, en general se profundiza en todos aquellos aspectos negativos de su naturaleza:

Primero, Marowitz arrincona su supuesta destreza en el campo de batalla ante grandes enemigos y presenta a un personaje en quien prevalece la ceguera,

ingenuidad e inexperiencia hacia los seres sobrenaturales que lo dominan, posiblemente debido al embrujo que se le realiza al comienzo de la obra.

De manera semejante, a pesar de la cooperación en cada acto de Lady Macbeth y los otros dos Macbeths, la participación directa y de un modo cruel en todas las atrocidades que se cometen denota su facilidad a asesinar, y en especial, una vez superados los escrúpulos del primer atentado.

Asimismo, una dependencia anímica e inadvertida hacia los dictámenes de su esposa y las opiniones del resto de personajes revela su personalidad endeble.

En último lugar, su cobardía al final de la obra deshonra su condición de militar experimentado.

En definitiva, como ya apuntaba Wilson Knight del caballero shakesperiano, en esta obra, se vuelve a mostrar, a la vez que se robustece, el lado oscuro de un súbdito honorable que, indefenso como un hombre en una pesadilla donde intervienen elementos sobrehumanos satánicos, se convierte en un despreciable asesino.²⁴⁶

6.3.2.2. La supremacía del mal: Lady Macbeth y las tres brujas.

El carácter misterioso y conexión con elementos esotéricos que identifica a los personajes femeninos en la obra jacobina de *Macbeth* se convierte en un ingrediente atractivo para infiltrarse en este aspecto de la naturaleza de todos ellos y confeccionar la personal lectura que Marowitz nos ofrece. Su incremento en importancia motora para originar destrucción a partir de cierto poderío lóbrego y sobrenatural es tal que esta propuesta se podría equiparar a aquella lectura de la obra shakesperiana planteada por Terry Eagleton de que las brujas son las verdaderas heroínas de la tragedia y Lady Macbeth está íntimamente ligada a ellas en un particular homenaje al poder femenino.²⁴⁷

²⁴⁶Charles Marowitz justifica en su libro *Recycling Shakespeare* la centralización en este aspecto de Macbeth en su reescritura de la obra shakesperiana con la siguiente idea: "A contemporary production of Shakespeare, circumscribed by a directorial interpretation, limits the scope of Shakespeare's work. (...) there is a wide multiplicity of meanings and possibilities in a Shakespearean play, but, when a director gets hold of it, he zeroes in on only one or two and, by so doing, gives us one man's view of the play..." Ch. Marowitz (1991:53).

²⁴⁷T. Eagleton (1986) "The witches are the heroines of the piece..." *William Shakespeare*. Oxford. O.U.P. p.1-8.

En efecto, la obra de Marowitz, supone una incursión en su esencia maligna para convertirlas en las promotoras del complot. Ellas son las que establecen, ejecutan y resuelven todos los actos infernales cuyo fin es doblegar la personalidad del héroe hacia su acompasado desmoronamiento. Ellas son las que atestiguan y se confabulan para que se consuma cada uno de los planes maléficos donde Macbeth se ve involucrado y, posteriormente, ellas son las que tutelan a las otras víctimas de esta particular tragedia.²⁴⁸

No obstante, Marowitz las sitúa, asimismo, en un universo del mismo modo susceptible de desvanecimiento y donde podrían sufrir (y, de hecho, Lady Macbeth lo hace) su propia malaventura. Descubriremos a través de estas figuras, por consiguiente, el tramado de ambiciones misteriosas que interactúa y repercute a distintos niveles originando el fallecimiento de la mayoría de personajes.

6.3.2.3. Lady Macbeth.

La heroína de *A Macbeth*, si bien erigida en escena a partir del mismo material poético en “blank verse” que el de su antecesora, presenta una serie de peculiaridades que la distancian de la ambiciosa dama shakesperiana y la emplazan en un ambiente terrorífico al que se siente en gran medida integrada.

La esposa de un general, sin hijos (aunque haya amamantado), a quien la promoción social supone una compensación suficiente para la maternidad es fácilmente poseída por las mismas fuerzas siniestras que han maquinado la destrucción de Macbeth. Y, una vez convertida al mal, el suyo deja de ser un deseo de ambición personal para transformarse en la obligación de cumplir con los compromisos perversos que ha adquirido.

Con el mismo empeño, sus familiares, tres personificaciones de Satán, muestran una ambigua complicidad con este personaje y cierta obediencia al principio como disciplinadas discípulas en cada uno de los rituales que se organizan

²⁴⁸Recordemos que, a pesar del carácter misterioso original de las hechiceras de esta tragedia, durante siglos se ofreció, por el contrario, en numerosas producciones de *Macbeth*, un tratamiento más bien operístico y espectacular de las mismas, con escasa influencia sobre el comportamiento del resto de personajes. Para más información véase: A. R. Braunmuller (Ed) (2001:69)

para persuadir al héroe de la necesidad de asesinar a Duncan. Los mismos rituales que Lady Macbeth dirige en calidad de médium y con ciertas afinidades a Hecate, siendo capaz de conectar el universo endiablado de las brujas con la realidad social de Macbeth.²⁴⁹

A diferencia de lo que ocurre con el personaje clásico de Lady Macbeth, la heroína de Marowitz no muestra escrúpulo ni remordimiento en ningún momento de la historia. Por el contrario, su ferocidad se acrecienta al observarse su intervención directa no sólo en los conjuros y la persuasión moral que transforma a su marido, sino, asimismo, en la organización y ejecución del asesinato de Duncan.

De manera semejante, se manifiesta desalmada cuando demuestra que sabe guardar las apariencias y, como una excelente anfitriona, recibe y enaltece a aquel cuyo asesinato está maquinando o esconde la consternación de su esposo ante los invitados cuando éste se encuentra con el fantasma de Banquo en el banquete.

No obstante, su condición de dirigente inquebrantable resulta ser efímera ya que el entorno maléfico que habita incluye sus propios riesgos. Marowitz nos invita a conocer a una dama de emociones intensas que camina por terreno resbaladizo con cierta soltura hasta que ella misma se ve involucrada en un destino similar a aquel que había contribuido a generar para su cónyuge.

Tras el asesinato de Duncan, su papel de gobernadora y mediadora ante las fuerzas del mal pasa a un segundo plano y Lady Macbeth pierde el poder de atracción que ejercía sobre las brujas. Éstas, valiéndose de los mismos rituales vudú que han modificado las actuaciones de Macbeth, le ocasionan un hiriente estado de locura seguido del final de su vida.

Y, a pesar de que asistimos a sus funerales, vuelve a reaparecer en las últimas escenas de la obra como componente indispensable de la paranoia que

²⁴⁹Peter Stallybrass observa asimismo en su lectura de *Macbeth* una relación similar entre Lady Macbeth y las brujas: “The Witches open the play, but they appear in only the first and third scenes of the first Act. In the fifth and seventh scenes, the ‘temptress’ is Lady Macbeth. In other words, scenes in which female figures champion evil alternate with public scenes (...) And the public scenes, with the exception of the last, are exclusively male. In this foregrounds the female figures, Lady Macbeth is also equated with the Witches in more specific ways. As Mark Rose says, ‘the third scene opens with the Witches alone, after which Macbeth enters and they hail him by his various titles. The fifth scene opens with Lady Macbeth alone, practising witchcraft... And when Macbeth enters she, too, hails him by his titles.’ Moreover, Lady Macbeth and the Witches are equated by their equivocal relation to an implied norm of femininity. (...)” Peter Stallybrass “Macbeth and Witchcraft” publicado en A. Sinfield (1992:25-38) Para más información sobre la relación maléfica en *Macbeth* entre las brujas y Lady Macbeth, de nuevo, hacemos referencia al artículo de Janet Adelman “Escaping the Matrix: The Construction of Masculinity in Macbeth” publicado en J. Adelman (1992:130-47).

atraviesa Macbeth antes de su muerte. Una última etapa en la que la imagen que conocemos de esta dama se destapa ahora para acentuar dos matices contrapuestos en relación con el protagonista. Por una parte, encarna la ternura y afecto de una madre o esposa que consuela, como a un hijo, a un esposo sumido en la desesperación y, por la otra, reproduce el perfil de una persona fría e insensible incluso ante el desamparo de quien reconforta.

“MACBETH. (*Held tight in LADY MACBETH's arms*)

It will have blood, they say; blood will have blood.
Stones have been known to move and trees to speak;
Augurs and understood relations have,
By maggot-pies, and choughs and rooks brought forth
The secret'st man of blood.

LADY MACBETH. (*Consoling*)

What's done is done.

MACBETH. (*Suddenly turning*)

Canst thou not minister to a mind diseased,
And with some sweet, oblivious antidote
Cleanse the stuffed bosom of that perlous stuff
Which weighs upon the heart.

LADY MACBETH. These deeds must not be thought

After these ways, so it will make us mad. (...)

(*MACBETH goes to kiss LADY MACBETH. Curiously, she resists; he looks at her quizzically wondering why her tenderness has vanished...*)”

(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.128-129).

Imagen que ya reconocíamos en la heroína shakesperiana a partir del monólogo (I,v,47-59) donde, al afirmar ser capaz de asesinar al bebé que amamanta si así lo ha prometido, se confrontaba su dulzura de madre y esposa con su penetrante crueldad.

En definitiva, Marowitz nos presenta a un personaje en quien se ha acentuado, frente a su antecesora jacobina, la concordancia con las misteriosas fuerzas maléficas que la envuelven. Poseída por éstas ya anteriormente a que haya comenzado la historia, presenciamos una figura catequizada para conseguir, con la ayuda de las brujas, el objetivo que se le ha confiado. Al obviar todas aquellas situaciones en las que la Lady Macbeth que conocíamos sufría la invasión de remordimientos, esta nueva heroína resulta perversa y cruel a ojos del espectador y se desarrolla entregada íntegramente al mal hasta que, víctima de las mismas redes que ella ha contribuido a extender, éste la destruye.

6.3.2.4. Las tres brujas.

Se trata de los personajes más íntimamente ligados al empuje maléfico que rodea la obra. Aparecen en ritos vudú donde se maquina la destrucción de otros personajes, en encantamientos siniestros, conjuros, misteriosas predicciones futuras, etc. y envuelven el ambiente de sobresalto junto a aliados fantasmas y otras imágenes de ultratumba.

Desde una perspectiva omnipotente, controlan, conocen y parecen dominar los movimientos del resto de personajes a pesar de que al principio, de mutuo acuerdo por la unanimidad de propósito, siguen las directrices de Lady Macbeth.

Asoman en la mayoría de escenas ya sea protagonizándolas, desde un segundo plano contribuyendo con sus rituales diabólicos al ambiente de terror o inspeccionando, desde una posición disimulada, el cumplimiento de sus designios. Y, en especial, las encontramos involucradas en cada una de las atrocidades que se cometen para ocasionar la destrucción no sólo del héroe y su moral sino asimismo de Lady Macbeth, Duncan, Banquo, Lady Macduff, etc.

Son los únicos personajes capacitados para entrar y salir de la historia de los Macbeth y sus semejantes por medio de unas máscaras que, en ocasiones, se colocan. Éstas les permiten el control de la situación al tiempo que interpretan el papel de algunos personajes secundarios o, como se muestra, la parodia directa ante lo que sucede:

“3RD WITCH. (*parodying MACBETH*)
I have done the deed.
(2ND WITCH *blows raspberry*)
3RD WITCH. Dist thou not hear a noise?
1ST WITCH. I hear the owl scream and the cricket cry.
Did you not speak?
2ND WITCH. When?
1ST WITCH. Now.
2ND WITCH. As I descended?
1ST WITCH. Ay (*Giggles.*)
(*All laugh together*)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 104).

Su hegemonía llega a adquirir una dimensión tal que, al final de la historia, manifiestan su preponderancia no únicamente sobre lo que ocurre a los infortunados

personajes que observamos en las tablas del escenario, sino, asimismo, sobre lo que podría ocurrir al propio espectador; de hecho, ¿quién le asegura que no será él otra ignorante víctima de una desventura similar a la de Macbeth en un próximo encuentro que al final de la obra aseguran tendrán?:

"...All exit but three WITCHES. WITCHES silently commune with each other then slowly come downstage and take off their stocking-masks)
1ST WITCH. *(Simply, conversationally)*
When shall we three meet again ?
In thunder, lightning or in rain?
2ND WITCH. When the hurly-burly's done,
When the battle's lost and won.
3RD WITCH. That will be 'ere the set of sun.
(WITCHES stand motionless. The battery of lights that line the back of the stage slowly come to full then fade to black.)"
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 131).²⁵⁰

De todos modos, ellas también han de saber conquistar y mantener el dominio que ostentan debido a que, de vez en cuando, emergen ciertos conflictos y su unión no siempre se muestra sólida. Una lucha por la soberanía que resulta paralela a la temática expuesta en la obra jacobina si bien elevada al horizonte de lo sobrenatural.

La organización estratificada con desigualdad de poderes del universo de las hermanas hechiceras ya se observaba en la antecesora shakesperiana con la intervención del personaje de Hecate. En la obra de Marowitz, sin embargo, esta situación se robustece y llega a generar un argumento paralelo a la trama general. Un argumento en el que se advierte, en un primer grado, una situación de conflicto entre Lady Macbeth y las tres brujas y, en un segundo, desavenencias a nivel interno.

La obediencia y complicidad inicial de estos tres seres espectrales en los actos que Lady Macbeth dirige desaparece una vez se observa que el propósito de las cuatro ha sido encauzado y, tras el asesinato de Duncan, las siguientes atrocidades que Macbeth comete se forjan sin la participación de Lady Macbeth o las brujas.

²⁵⁰El próximo reencuentro que las brujas proponen al final de la obra haría referencia, a su vez, al propio acto dramático y a un posible reencuentro de cada una de las actrices con el espectador en quizás la representación de la misma o de otra obra.

Cuando la naciente reina, que al comienzo parecía sustituir la posición de Hecate en la obra shakesperiana, reacciona a esta inesperada pérdida de poder, sus supuestas asistentes, más doctas en el universo de la malignidad, se confabulan con eficacia y logran engendrar un estado de locura en su nueva víctima que le conducirá a la muerte.

“(Blackout. LADY MACBETH discovers WITCHES removing LADY MACDUFF gear.)

LADY MACBETH. (*Angrily*)

Beldams,
Saucy and over-bold? How did you dare
To trade and traffick with Macbeth
In riddles and affairs of death,
And I, the mistress of your charms,
The close contriver of all harms,
Was never called to bear my part,
Or show the glory of our art?
Thou shalt make amends; now get you gone.

(Exits)

1ST WITCH. Come, let's make haste; she'll soon be back again.

(1ST WITCH, using twig, draws a circle on the ground. 2ND and 3RD WITCHES place effigy of LADY MACBETH in centre. WITCHES then chant the following, reinforced with tape in background...) (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 120).

Sin embargo, a pesar de la superioridad sobrenatural que estas tres hermanas hechiceras muestran sobre el resto de personajes, se manifiesta cierta amenaza hacia la armonía de su alianza: en el momento en el que Lady Macbeth ha fallecido, la inquietud de una de ellas por la autoridad que podría prestar la corona real de la dama provoca un enfrentamiento interno que descubre la inestabilidad que el poder puede ejercer incluso sobre los que lo cultivan.

En conclusión, al igual que observábamos con el personaje de Lady Macbeth, se ha incrementado el peso escénico de estas tres nuevas heroínas, causantes directas de la tragedia de Macbeth y el resto de personajes. Su carácter cruel, no obstante, se despliega difuminado ante el espectador por todos los efectos que contribuyen a su personalidad misteriosa, sobrenatural, desafiante y ajena al sufrimiento del resto. Llegan a resultar, hasta cierto punto y desde esta perspectiva inédita, seductoras.

A continuación observaremos cómo esta configuración insólita y cercana al entorno de terror y sobresalto que caracteriza los personajes de esta reescritura se

consolida en escena con toda una serie de técnicas empleadas para crear el apropiado ambiente de pavor, pesadilla y misterio.

6.3.3. Una experiencia de maldad absoluta.

“Nous voulons faire du théâtre une réalité à la quelle on puisse croire, et qui contienne pour le coeur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie.” A. Artaud (1964:6).

En este apartado desglosaremos el modo en el que Marowitz logra reactivar el mito de *Macbeth* al convertir la obra jacobina que tratamos en toda una experiencia de maldad absoluta. Para ello, advertiremos cómo, en numerosas ocasiones, se emplean algunas de las teorías extraídas de ideas contemporáneas como los manifiestos sobre el teatro que Antonin Artaud había propuesto durante el primer tercio del siglo XX, publicados en su libro: *Le théâtre et son double*.

Con anterioridad a la reescritura que nos ocupa, la crítica shakesperiana ya había señalado la estampa de una apariencia lóbrega en relación a esta tragedia jacobina:

“...Shakespeare’s most profound and mature vision of evil”²⁵¹

Es, por ejemplo, una frase que G. W. Knight escribía sobre *Macbeth* en su artículo “Macbeth and the Metaphysic of Evil” treinta y nueve años antes de la propuesta de Marowitz. En tal artículo, se señalaba la oscuridad angustiosa que envuelve una trama donde se multiplican las dudas, los rumores e incertezas, donde todo es confuso y desconcertante y donde concurren unos personajes oprimidos por un sentimiento general de desconfianza que en ciertos momentos aflora acompañado del terror análogo al que se vive en un espejismo siniestro.

²⁵¹G. W. Knight. (1972) *The Wheel of Fire*. OUP. London. Originariamente publicado en 1930 y reeditada en numerosas ocasiones: 1949, 1964, 1968, 2001, etc. Otros críticos enfatizan este aspecto de la obra de *Macbeth*: véase: L. C. Knights (1959) “Some Contemporary Trends in Shakespearean Criticism” publicado en J. Wain (1978: 221-244); A. C. Bradley (1904:332); C. Spurgeon (1935:138), etc.

De manera semejante, en su obra, Marowitz nos invita a viajar por sensaciones muy relacionadas con esta percepción del clásico jacobino, si bien, desde un emplazamiento más cercano: se logra trasladar aquellas mismas inquietudes alarmantes e intranquilizadoras que, según Knight, respiran las figuras shakesperianas hasta el propio patio de butacas con el impacto inusitado y emocional que ello conlleva para el espectador.

Observaremos a continuación hasta qué punto se ha intensificado la esfera de misterio que rodea la obra originaria en esta nueva exploración del mito. Para ello nos adentraremos en las técnicas más sobresalientes a las que se ha recurrido con el objetivo de lograr que nuestra sensibilidad se vea envuelta en un inacabable ambiente de pesadilla y donde se entremezclan una serie de ritos paganos y cristianos que aluden a un número de creencias todavía indescifrables en la actualidad.

6.3.3.1. Un entorno de pesadilla.

“ ...here the murk and nightmare torment of a conscious hell.” (G.W. Knight 1972:126).

El entorno de pesadilla que Knight descubre en la obra shakesperiana de *Macbeth* se proyecta directamente con intensidad mayúscula en todo el recinto teatral en el que se interpreta *A Macbeth* a través de una brisa de estremecimiento escalofriante que resuella desde el mismo comienzo de la obra.

Shakespeare lograba transmitir al espectador este ambiente de delirio que apesadumbraba a sus personajes por medio de una serie de procedimientos que su texto reunía tales como:

- a) Presencia de imágenes literarias relacionadas con el tema de la oscuridad a lo largo de toda la obra.
- b) Alusiones a situaciones insólitas de anormalidad, confusión, desorden en el entorno cercano al desarrollo de la acción.
- c) Utilización de simbolismo animal para, en parte, producir alarma.

- d) Personajes afectados por una sensación envolvente de amenaza.
- e) Encantamientos, hechizos, maldiciones, seres sobrehumanos, etc. que intervienen en un mundo fragmentado entre lo real e irreal.

Este mismo texto de comienzos del siglo XVII cargado de alegorías que suscitan un ambiente de misterio es el que Marowitz rehabilitó para su particular modelo de alucinación. Para ello se ampliaron los recursos shakesperianos con otros procedimientos representativos de la producción teatral de la época de este reescritor y encaminados a promover cierta conmoción en la sensibilidad del auditorio. Se lograba, con ello, que el mismo material textual produjese en el espectador moderno un eco más profundo.

A continuación se penetrará en aspectos como el hecho de que la nueva obra se narre siguiendo la estructura de un sueño aciago, que se presencie el proceso mental de una víctima doblegada por fuerzas diabólicas, que se acentúe la presencia de actos perversos, etc. Y, al mismo tiempo, se observará cómo se incrementa la presencia de efectos visuales y acústicos cargados de una significación simbólica añadida y relacionada con la historia.

6.3.3.2. El universo desestructurado de un sueño.

“(Le théâtre...) Et dans l'homme il fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plainpied avec la vie” (A. Artaud 1964:186).

Una de las características de *A Macbeth* que intensifica la experimentación de la acción en comparación con aquella de la obra shakesperiana es el hecho de que se introduzca al espectador, a través de distintos procedimientos y desde el propio comienzo, en una trama cuya estructura se podría equiparar al universo desestructurado de un sueño.

Así como el auditorio percibía un entorno de desorden y caos en la tragedia jacobina por medio del parlamento de sus personajes, la reescritura de Marowitz transfiere esta misma sensación a su público no ya a través de figuras en escena

sino de una nueva experiencia: el consabido texto shakesperiano se trocea y vuelve a unir formando un ingenioso collage donde se ha desarticulado distintos segmentos, ya sea fragmentos de escenas, estrofas o versos del original, para formar una nueva estructura que encierra al público en un horizonte laberíntico de desorganización y desconcierto ininterrumpido hasta el fin.

Además, esta situación anormal de desorden que impacta en el espectador se acrecienta al emplazar al comienzo de la acción una especie de sueño imaginario o pesadilla encajada dentro de la pesadilla general. En ella, la técnica del collage se exprime al máximo formando un misterioso poema que encierra momentos fundamentales de las próximas intervenciones.

Se trata de un sueño imaginario en el que Macbeth visitará episodios que le ocurrirán con posterioridad. Episodios como sus conversaciones con su esposa, los asesinatos de Duncan y Banquo, el conocimiento de las predicciones de las brujas y su propia muerte. Todos enmarañados en un mismo momento y lugar.

“LADY MACBETH. I have given suck and know
How tender 'tis to love the babe that milks me.
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums
And dash'd the brains out had I sworn.
MACBETH. Prithee peace.
BANQUO. Good sir, why do you start and seem to fear
Things that do sound so fair?
WITCHES (*Overlapping BANQUO's last word*)
Is foul and foul is fair
Glamis-Cawdor-King-All.
MACBETH. (*To himself*) This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good.
If ill,
Why hath it given me earnest of success
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor.
WITCHES. And shalt be King hereafter!
2ND MACBETH. Oftentimes, to win us to our harm
The instruments of darkness tell us truths;(...)
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 85-86).

Una primera parte constituida, al igual que en una pesadilla, por una sucesión de escenas breves, inacabadas y sin comienzo, donde se repiten frases clave en la conciencia de un desasosegado héroe y se sigue la lógica organizativa de la alucinación que este personaje sufrirá durante todo el proceso de su vida en

escena. Se origina, como consecuencia, cierta angustia que se acentúa por la rapidez que ocasiona la miscelánea de escenas, ideas, locuciones...encadenadas todas ellas y asaltando la conciencia de un protagonista inquieto e incapaz de poder reflexionar, ya desde el principio, con sensatez, ante los eventos que le rodean.

1ST WITCH. Hail to thee Thane of Glamis.
2ND WITCH. Hail to thee, Thane of Cawdor.
3RD WITCH. All Hail Macbeth.
LADY MACBETH. (*kneeling before him*)
That shall be king hereafter.
MACBETH. (*breaking ceremony, to LADY MACBETH*)
If we should fail.
LADY MACBETH. We fail.
2ND MACBETH (*ralling him*)
But screw your courage to the sticking place
3RD MACBETH. And we'll not fail.
DUNCAN. (*Insistently*) Is execution done on Cawdor?
MACBETH. (*Defensively*) The Thane of Cawdor lives.
WITCH And shalt be king hereafter.
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.87).

Esta alucinación inicial nos desembarca en aquel mismo instante de la obra jacobina en el que comienza el conflicto interno en el héroe shakesperiano, es decir, tras la primera predicción de las brujas. Tras ello, paulatinamente, el espectador podrá seguir a un ritmo más lento la historia sombría que ya hemos conocido con anterioridad. La mezcla de la percepción de una cierta huella de inocencia en un personaje a cuya futura destrucción asistimos ya desde el comienzo suscitará en el auditorio un sentimiento de impotencia que se arrastrará durante toda la obra.

En suma, una reconstrucción textual que, por consiguiente, atrapa los sentidos al quebrantar la norma del orden y asentarse en el desorden como norma requiriendo del espectador un doble esfuerzo mental: relacionar, por una parte, la nueva sucesión de acontecimientos y, por la otra, encontrar, al igual que ocurre en un sueño insólito, un sentido propio a los mismos. Todo ello conlleva a una experimentación más directa de aquello que se percibe.

6.3.3.3. A través de los ojos de Macbeth.

“Le Théâtre ne pourra redevenir lui-même, c’est-à-dire constituer un moyen d’illusion vraie, qu’en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.

En d’autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c’est-à-dire de l’homme, considéré métaphysiquement.” (A. Artaud 1964:104).

Otra de las razones por las que en *A Macbeth* se experimenta la acción de un modo penetrante es el hecho de poder viajar a través de idénticos episodios a los que se suceden en el clásico jacobino desde un lugar privilegiado: el interior psíquico y moral del héroe. Emplazados en su conciencia, nos vemos afectados, al igual que Macbeth, de ciertos estímulos ininteligibles que atraen nuestro intelecto.

El desglose al modo freudiano de la personalidad de Macbeth (bien que sin abandonar el texto del original jacobino) en tres entidades: Macbeth, 2nd Macbeth, y 3rd Macbeth permite al personaje principal de la obra, entorno a quien gira toda la trama, debatir consigo mismo y, ante el espectador, cada uno de los acontecimientos en los que se ve envuelto.

De tal manera que se ha complementado sus intervenciones (ahora compartidas entre tres sujetos) con versos que pertenecían no únicamente al héroe de la tragedia jacobina sino asimismo a otros personajes shakesperianos como Lady Macbeth, las brujas, los asesinos e, incluso, Banquo y Duncan. El efecto resultante será la constitución en el interior de esta compleja figura triplicada la convivencia de posturas antagónicas que se manifiestan sin interrupción a lo largo de la historia.²⁵²

Al comienzo de la obra, la presencia de esta triple individualidad asoma cuando el héroe se incorpora a escena rodeado de dos seres duplicados que

²⁵²Parte de la crítica señala en sus análisis sobre la tragedia jacobina el aspecto interno de conflicto que el protagonista experimenta y que Marowitz trata de trasladar al espectador: “We see *Macbeth* as the most intensely inward of Shakespeare’s plays, in which much of the action seems to take place within Macbeth’s head, or as a projection of his fears and fantasies.” S. Orgel *Shakespeare Survey* 52. Cambridge. C.U.P. p.151. “his soliloquizing is central to the play, as he considers intentions, casts suspicions, registers hallucinations, coerces his conscience, balances hope against fear, and gives thought to the unspeakable –all this while sustaining the most energetic role in the most intense of Shakespeare’s plays.” H. Levin “Two Scenes from *Macbeth*” publicado en R. S. Miola (2004:266).

susurran, como dos sombras de un único espectro, las mismas palabras con las que éste se presenta al auditorio.

“(Lights up, MACBETH surrounded by MACBETHS 1 and 2 dash downstage together and begin the next speech. MACBETHS 1 and 2 whisper the words MACBETH speaks.)

MACBETH. *(Breathlessly)*

*If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success – that but this blow
Might be the be-all and the end-all! –here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come.”*

(Ch. Marowitz, A Macbeth p. 82).

Su misión como acompañantes y confidentes de Macbeth se observa en los momentos anteriores a los dos primeros asesinatos: estos dos nuevos personajes servirán para exteriorizar los razonamientos y especulaciones que atraviesa un candoroso asesino antes de perpetrar sus actos fatídicos. Del mismo modo que, cuando el agresor abandona sus reflexiones y se convierte en un hombre de acción, le escoltarán, e incluso, conducirán a la ejecución de otros crímenes.

Previo al asesinato de Duncan y Banquo existe un prolongado debate entre las tres entidades de este personaje donde se devoran ciertos momentos de incertidumbre y angustia. Para ello, los versos con los que se han elaborado los personajes de 2nd y 3rd Macbeth que se corresponden con aquellos que pertenecían a las damas (brujas y Lady Macbeth) de la tragedia shakesperiana invitan al héroe a olvidarse de su conciencia ética para obtener la deseada distinción real máxima. Al mismo tiempo, aquellos versos apropiados de los personajes jacobinos de Banquo y Duncan muestran el deseo de aplacar el apetito de un poder ilícito con tenues pinceladas de dignidad moral. Pensamientos por parte de ambas tendencias incluídos en la figura central de Macbeth que se contraponen de distintos modos y personifican tres aspectos que ya reconocíamos en el héroe shakesperiano: el temeroso, el ambicioso y el malvado.

El debate preliminar al asesinato de Duncan comienza con una conversación entre los tres Macbeths elaborada a partir del monólogo de la obra shakesperiana: “If it were done, when 'tis done, then 'twere well...” (I.vii.12-25). En éste, se observa cierta aprensión a las consecuencias de cometer un acto ilegítimo,

descubriendo ante el espectador, con la celeridad que supone un texto dialógico frente al soliloquio, pensamientos vagos de trascendencia moralista.

“MACBETH. (*Reasoning*) He's here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself.
2ND MACBETH. (*Facetious*) Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued against
The deep damnation of his taking-off;
3RD MACBETH. And Pity, like a naked new-born babe
Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind.
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 95).

No obstante, esta temprana disposición honorable se descompone vertiginosamente cuando el entendimiento del héroe se ve asaltado por ideas infames. Ideas que, desenterradas de aquella escena de la obra shakesperiana donde Malcolm simula ante Macduff ser un futuro rey perverso (IV.iii.55...), nos transportan de un extremo pundonoroso a meditaciones malignas. Tras ellas, de nuevo, y sirviéndose ahora de parte del primer monólogo de Macbeth en la obra shakesperiana (I.iv.50), reconocemos intentos de mitigar deseos de ambición y crueldad recónditos.

“3RD MACBETH. (*To 2ND MACBETH*)
Were I king,
Your wives, your daughters
Your matrons and your maids could not fill up
The cistern of my lust.
2ND MACBETH. I should forge
Quarrels unjust against the good and loyal,
Destroying them for their wealth (...)
MACBETH. (*Trying to blot out the thoughts of MACBETHS 2 and 3*)
Stars, hide your fires,
Let not light see my black and deep desires,
The eye wink at the hand; yet let that be
Which the eye fears, when it is done, to see.
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.95-96).

Prosiguen, conjuntamente, rotundas y persuasivas ideas, extraídas en este caso de los versos jacobinos de Lady Macbeth (I.v) y las brujas (IV.i), que resucitan el valor del héroe y le confunden con el futuro fructuoso que las hechiceras le han pronosticado.

“3RD MACBETH. Thou woldst be great,
Art not without ambition, but without
The illness should attend it.
Wouldst not play false,
2ND MACBETH. And yet would wrongly win,
Thou’dst have great Glamis
That which cries `Thus thou must do’ if thou have it,
And that which rather thou dost fear to do
Than wishest should be undone....
3RD MACBETH. Laugh to scorn
The power of man.
2ND MACBETH. For none of woman-born
Shall harm Macbeth.
(Daggers are placed into his grip.)
MACBETH. *(Quietly)*
Thou marshall’st me the way I was going
And such an instrument I was to use (...)
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 96-97).

De tal manera que el auditorio observa, en el transcurso de segundos, prontitud que a su vez incrementa la excitación del momento, el inquietante y angustioso debate interno del héroe entre razonamientos comprometidos completamente opuestos.

De modo análogo, se nos facilita la asistencia a las reflexiones del reciente rey de Escocia que anteceden el asesinato de Banquo. Un momento en el que la ligereza del diálogo entre los tres Macbeths frente al monólogo que se nos presentaba en la obra shakesperiana (III.i.48-72) hace que la trama se apresure, de nuevo, desafiando e invalidando la capacidad de meditación del héroe ante las situaciones que lo asedian.

“MACBETH. To be thus...
2ND MACBETH. is nothing!
3RD MACBETH. But to be safely thus!
2ND MACBETH. Our fears in Banquo
Stick deep; and in his royalty of nature
Reigns that which would be afeared.
3RD MACBETH. Tis much he dares,
And to that dauntless temper of his mind
He hath a wisdom that doth guide his valour

To act in safety.
 2ND MACBETH. He chid the sisters
 When they first put the name of king upon thee
 And bade them speak to him.
 3RD MACBETH. Then prophet-like,
 They hailed him father to a line of kings.
 2ND MACBETH. Upon thy head they placed a
 fruitless crown
 And put a barren sceptre in thy grip
 Thence to be wrenched with an unlineal hand
 No son of thine succeeding.
 MACBETH. If it be so
 For Banquo's issue have I filed my mind,
 For them the gracious Duncan have I murdered,
 Put rancours in the vessel of my peace,
 Only for them; and mine eternal jewel
 Given to the common enemy of man.
 2ND MACBETH. To make them kings.
 3RD MACBETH. The seed of Banquo, kings.
 MACBETH. Rather than so, come fate into the list
 And champion me to the utterance.
 (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.105-106).

De hecho, tras este segundo homicidio, Macbeth renuncia a seguir reflexionando: "From this moment / The very firstlings of my heart shall be/ The firstlings of my hand" (p.117). Y los dos personajes que calcan su identidad se desligan de su misión como consejeros para convertirse en interventores de los deseos de su dueño; junto con Macbeth, 2nd y 3rd Macbeth acuchillan a Banquo,²⁵³ atacan el castillo de Macduff para asesinar a su esposa e hijo, etc.

Sin embargo, el favor de estos cómplices resulta tan efímero como la firmeza de este supuesto triunfador. Durante el desenlace, cuando macbeth parece lamentar la situación que sus actos ha generado y se muestra abiertamente el desafío del resto de personajes a su persona, estos colaboradores, parte de su propio YO, le abandonan del mismo modo para participar en la conjura que ocasiona su destrucción final.

En conclusión, la introducción de estos dos personajes inéditos que triplican la identidad de Macbeth permite que la trama se transforme en un reflejo de sus vivencias internas. Se facilita la difusión en primer plano de las especulaciones personales que preceden los actos fatídicos que este personaje comete. A su vez, esta técnica contribuye a la vivacidad de la acción ya que posibilita la conversión de

²⁵³Resolviéndose de esta manera en la reescritura de Marowitz el polémico misterio por el tercer asesino de Banquo en la obra shakesperiana, ya comentado en el primer capítulo de la tesis.

monólogos (aquel elemento textual que permitía al autor jacobino revelar pensamientos íntimos) en ágiles diálogos que incrementan la celeridad de los acontecimientos y, por consiguiente, la atormentada impotencia del héroe, y con él su público, a poder deliberar con sosiego.

6.3.3.4. Efectos visuales y asesinatos en escena.

“Les mots parlent peu à l’esprit; l’étendue et les objets parlent; les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. Mais l’espace tonnant d’images, gorgé de sons, parle aussi, si l’on sait de temps en temps ménager des étendues suffisantes d’espace meublées de silence et d’immobilité.” (A. Artaud 1964:133)

La seducción del auditorio del siglo XX requería particularidades cercanas al contexto sociocultural de un receptor que ha conocido la magia de la imagen y el sonido a través, por ejemplo, del cine. En consecuencia, el ambiente de misterio, pesadilla y fatalidad que asedia a los personajes de la historia jacobina florece en la obra de Marowitz acentuado por medio de una serie de efectos visuales y acústicos modernos que impactan en el intelecto.

A continuación destacaremos efectos visuales casi cinematográficos como la incorporación de contrastes de luz, números de mímica donde se da expresión corporal a fragmentos del propio texto shakesperiano, la aparición repetida de figuras, colores y disposición escénica sólidamente vinculada con la trama, etc. Se estudiará el impacto emocional que produce la descripción detallada de actos de violencia y la presencia de efectos sonoros como coros, música de fondo y voces en off que contribuyen al entorno de terror que envuelve la obra.

Vinculados a los distintos acontecimientos que el héroe vive, los efectos visuales mencionados se encuentran distribuidos a lo largo de toda la trama. Consideraremos los siguientes: contrastes de luz, simbología visual e imágenes de asesinatos en escena.

En cuanto a los primeros, observamos, entre los manifiestos de Artaud, la importancia que este crítico teatral concedía a los efectos de luz junto a la gama de colores que se desplegaban en el espacio escénico.

“L’action particulière de la lumière sur l’esprit entrant en jeu, des effets de vibrations lumineuses doivent être recherchés, des façons nouvelles de répandre les

éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu. La gamme colorée des appareils actuellement en usage est à revoir de bout en bout. Pour produire des qualités de tons particulières, on doit réintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc." (A. Artaud 1964:145)

La historia shakesperiana de Macbeth se asienta sobre una combinación de imágenes antagónicas condensadas en la oposición del bien frente al mal. Imágenes que se reiteran, en parte, a través de confrontaciones como la luz frente a la oscuridad, el día frente a la noche, el sol frente a la luna, etc. manifestadas a través de alusiones en los parlamentos de los personajes.²⁵⁴

La obra de Marowitz, anclada en el siglo XX, ha podido disponer de una tecnología más avanzada para señalar tales antítesis y otros aspectos del argumento por otros medios a parte del de la voz de los actores. De tal modo, este reescritor y director se beneficia de tales métodos modernos para convertir el mencionado contraste de ideas en, a su vez, oposición de percepciones visuales que van estrechamente vinculadas a la trama.

Destaca, por ejemplo, la inclusión en numerosas ocasiones del "black out" o "Cut:to"; técnicas cinematográficas que permiten, a través de la iluminación, un cambio súbito de escena o situación dramática acelerando la progresión de los hechos de esta particular pesadilla.

Del mismo modo, descubrimos contrastes de luz, por ejemplo, durante el propio comienzo de la obra. Éstos evidencian el enfrentamiento entre una imagen lóbrega generada por el rito vudú que acabará con la visión racional del héroe y la resplandeciente y apacible llegada de Duncan y Banquo al castillo de los Macbeth.

"Lights come up on effigy of MACBETH. In front of it, back to audience, stands LADY MACBETH. (...) The lights fade. (...) Lights up. Enter DUNCAN, BANQUO, MALCOLM and MACDUFF. The stage is filled with a pleasant, summery glow. Birds are chirping in the background." (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 81).

Al encuentro de la sensibilidad de la audiencia, las luces juegan un papel importante en los asesinatos a los que asistimos ya sea para iluminar o ensombrecer las víctimas o agresores, ya para superponer episodios, ya con un sentido simbólico al final de la representación, etc.

²⁵⁴En el capítulo dedicado a la tragedia shakesperiana se ha comentado el análisis de estas imágenes que proponen críticos como Caroline Spurgeon, G. Wilson Knight, Cleanth Brooks, M. M. Mahood, L. C. Knights, Kenneth Muir, A. R. Braunmuller, etc.

“(WITCHES Stand motionless. The battery of lights that line the back of the stage slowly come to full then fade to black.)” (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 130).

De este modo intimidan paulatinamente los sentidos del público y contribuyen a la huella imborrable de haber vivido una experiencia de sobrecogimiento.

Al igual que ocurre con las luces, Marowitz se vale de la imagen, acompañada de las palabras que conocemos de la obra shakesperiana, para afianzar el impacto que las ideas de esta historia ejercen sobre el auditorio. Obsérvese la importancia que Artaud daba a este aspecto en otro de sus manifiestos:

“Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d’en permettre, et d’en favoriser le développement. (...) Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l’étendue, c’est-à-dire l’espace, et en l’utilisant, à le faire parler: je prends les objets, les choses de l’étendue comme des images, comme des mots, que j’assemble et que je fais se répondre l’un l’autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies.” (A. Artaud 1964:167-68)

En *A Macbeth* podemos observar una serie de efectos creados a partir de figuras escénicas, representaciones visuales, colores, disposición particular de actores que aparecen relacionados con la trama y que frecuentan de modo repetitivo la progresión de acontecimientos. Éstos anticipan, en algunas ocasiones, consolidan, en otras, los momentos cardinales del argumento y el ambiente de estremecimiento enigmático del que hablábamos con anterioridad.

Percibimos, por ejemplo, cómo las brujas se sitúan con frecuencia en el fondo de la mayoría de escenas recalcando su supremacía y control sobre el resto de personajes. Del mismo modo, la inercia del héroe hacia los eventos que le suceden se observa cuando es trasladado por los otros dos Macbeths sentado en su trono, sus pies colgando y con imagen de inocencia en su cara.

“MACBETH is rolled downstage in an oversize throne pushed by MACBETHS 1 and 2. His feet dangle without touching the floor. He looks like a baby in a high-chair.” (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 105).

Entre estas representaciones visuales se subrayará la incesante aparición de efigies de aquellos personajes que sufren los infortunios del mal. Se trata de

figuras que emergen rodeadas de las brujas como principal elemento conductor de la desgracia, el color rojo simbolizando la muerte, el negro la lóbreguez y, en ocasiones, incluidas en ritos aparentemente vudú.

Junto a la efigie de Macbeth, que abre y cierra la obra para vaticinar y afianzar la desdicha que rodea a este personaje, algunas de las víctimas que su proceder genera o la propia Lady Macbeth se ven asimismo representadas en el momento de su perecimiento por efigies de color negro que las brujas lentamente descortezan para descubrir un color rojo-sangre en su interior (los colores propios del vudú en Haití).

“(They attack BANQUO. A net is dropped onto BANQUO who is suddenly hoisted up and swung in space. While MACBETHS stab their prey in the trap, WITCHES, at side, tear strips off BANQUO’s effigy revealing bright red colouring underneath.(...)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.111).

Del mismo modo, a parte de mostrarse en los versos que se toman prestados del original shakesperiano, los colores rojo-sangre y negro preponderan como emblema que alimenta el sentimiento de tormento y muerte en otras imágenes que descubrimos en escena. Por ejemplo, durante y tras el asesinato de Duncan:

*“(Macbeth, with **bloody hands**, slowly enters the chamber...)”*
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.99).

*“(...Macbeth approaches door, opens it, **a bloody DUNCAN** -in shroud- appears on threshold...)”* (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.103).

*“(...Thunder. IST APPARITION. Dead DUNCAN is raised up. Eyes **cavernous-black**...)”* (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.114).

Junto a estas estampas visuales aparecen otras que derivan en una alegoría en el escenario. Desde el momento en el que aterrizamos en la historia lo hacemos en una estructura donde se involucra tanto a personajes como a espectadores en una órbita sin opción a desembocadura. Un círculo endemoniado sin salida que conduce a la destrucción del héroe, sus allegados y demuestra que el mal existe.

La estructura circular de la que hablamos se manifiesta, por ejemplo, en idéntico comienzo y final de la trama con una imagen que se repetirá en otras dos ocasiones: las brujas *rodeando* de manera omnipotente la efigie de un héroe al que ya en el preámbulo sabemos que abatirán. La historia continua con un sueño

imaginario de ese mismo héroe en el que se muestran los distintos pasos que le llevan a la mencionada ruina para comenzar, de nuevo, en la primera de las circunstancias (el efecto que tiene en Macbeth la primera predicción de las brujas) que lo conducirán a ese destino fatídico sin opción alguna a escapar del anillo maléfico en el que se ve envuelto.

Una estructura, por lo tanto, circular y reiterativa. A su vez, se repite en numerosas ocasiones la aparición en escena de figuras visuales o una disposición especial de los personajes vinculada a esta misma percepción. Por ejemplo, las brujas, en su posición de preponderancia, siempre se dejan ver rodeando a aquellos personajes a los que someten:

“(A sepulchral bell begins to toll in the distance. LADY MACBETH and WITCHES congregate around around MACBETH who stands transfixed with daggers.)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.97).

Del mismo modo, la imagen de una corona se exhibe en varias ocasiones ligada asimismo a la idea de poder y los peligros que ello conlleva, como la propia destrucción. En la pesadilla inicial del protagonista, el ensayo premonitorio de la coronación de Macbeth nos lleva a pensar en su final fatídico:

“(While this is chanted, the WITCHES beat a tattoo on their sides. It is repeated until MACBETH is crowned in a mock-coronation ceremony.)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 87).

La corona se muestra ligada de manera semejante a los cadáveres de Banquo y Lady Macbeth e, incluso, es un elemento capaz de destruir la armonía de las brujas, aquellos únicos personajes que intervienen unidos.

“(Dead Banquo with crown is now thrust before MACBETH
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.116).

“(A funeral procession. A coffin carrying the corpse of LADY MACBETH enters and is set downstage.(...) After a moment, the 1ST WITCH bends down to take up LADY MACBETH’S crown. The others struggle with her for a moment. She pushes them away. Then very slowly she places the crown onto her head and gazes imperiously out towards the audience. The other two WITCHES keep their eyes riveted on her. The lights slowly fade out.)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth*. p.123-124).

De modo análogo, la estructura orbital de la que hablamos se representa simbólicamente en el escenario en diferentes circunstancias por medio de una corona circular humana formada por todos los personajes de la obra. En general, un círculo que generará una estructura asfixiante y estremecedora y que amenaza el supuesto bienestar del héroe. Ésta puede observarse ya al final del sueño premonitorio que descubrimos como arranque de la historia:

“(All circle MACBETH, LADY MACBETH, with effigy, spell-casting in Background)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 91).

Antes de finalizar la historia, esta corona humana de personajes se muestra ahora en un fresco siniestro formado por las cabezas de todos ellos. Un fresco que simboliza la conciencia apesadumbrada de Macbeth:

“(...MALCOLM and MACDUFF on two platforms above. In centre, MACBETH is seated on throne. He looks straight out, fear in his eyes. Clustered around the throne is a fresco of heads - all the characters of the play. They intone a dull, smouldering sound - barely audible- while MALCOLM’s and MACDUFF’s speeches are played out.)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.124).

Por último, la estructura paranoica, sin escapatoria, que persigue al protagonista desde el principio, se convierte en una armada circular humana que rodea al héroe en una órbita que se estrecha retadoramente y encarna la llegada del bosque de Birnam a Dunsinane:

“(On lights up: All are circled around the perimeter of the stage facing outward- like pillars of a human fortress. They all hold witches’ brooms as if they were spears. MACBETH, with sword, in centre. During the next dialogue, each actor turns downstage centre to deliver his line. It is shouted out as if it were a message being called out from a great distance.)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.126).

“(The circle which had been facing up-stage, slowly turns downstage to face MACBETH. Each character holds a witch’s broom. There is a long, electric pause as circle confronts MACBETH. Then they begin to tighten around him. MACBETH draws one of his daggers. As each character comes forward, he strikes at his broomstick; the character drops broom and retires. (...) MACDUFF suddenly turns to confront MACBETH. He, unlike all the others in the circle, holds a sword.” (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.127).

Por último, a parte de todas estas imágenes simbólicas, se exprime la posibilidad de comunicar emociones a través de efectos visuales durante la escena en la que Macbeth demanda conocimiento sobre su futuro a las brujas. En ella, se sustituyen las tres apariciones que, ya en la obra jacobina, sorprendían a este personaje por figuras de víctimas que atormentan su conciencia.

En la primera aparición, en lugar de una cabeza armada, descubrimos, por consiguiente, el cadáver de Duncan sin ojos. En la segunda, en lugar del niño ensangrentado con el que estábamos familiarizados, descienden los restos de Banquo y, por último, el niño coronado con un árbol en la mano se convertirá en la figura del Segundo Macbeth cubriendo su cara con una máscara de Macbeth.

En definitiva, la producción de Marowitz incrementa, frente al original shakesperiano, la posibilidad de conmover al auditorio no únicamente con la voz sino, asimismo, a través de imágenes simbólicas y efectos visuales relacionados con la forma, la posición de los actores, los colores, etc. Pormenores que reforzarán ideas fundamentales como la del enclaustramiento de los personajes, en especial, Macbeth, el entorno perverso en el que se desarrolla la obra, la muerte, el poder maléfico de las brujas sobre el resto de individuos, etc.

Por otra parte, así como la obra shakesperiana trataba de eludir la imagen del supuesto inocente héroe asesinando a sus tres primeras víctimas y presentaba en su lugar los remordimientos que éste sentía antes y después de tales agresiones, en *A Macbeth*, obra anclada en un entorno más cruel y cercana a ciertas directrices de Artaud,²⁵⁵ se optará no sólo por recrearse en la ejecución en escena de estos actos violentos, sino asimismo por la repetición, en distintos momentos de la historia, de algunos de ellos.

El delirio ficticio que experimentamos al comienzo de la obra a través de su protagonista, por ejemplo, atrapa al espectador con dos espejismos inesperados donde se recapitulan, a modo de profecía, aquellos episodios inhumanos de crímenes que, curiosamente, todavía no hemos conocido.

²⁵⁵ “En un mot, nous croyons qu’il y a dans ce qu’on appelle la poésie, des forces vives, et que l’image d’un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l’esprit quelque chose d’infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé” (A. Artaud 1964:131).

El primero presenta una ubicación estratégica: tras la escena idílica donde aparecen las ingenuas víctimas celebrando los deleites de un entorno agradable junto a los futuros agresores. Y nos sorprende con un doble asesinato:

“KING. Where is the Thane of Cawdor?
We coursed him at the heels and had a purpose
To be his surveyor; but he rides well,
And his great love, sharp as his spur, hath holp him
To his home before us.
Fair and noble hostess,
We are your guest tonight.
LADY MACBETH. Your servants ever
Have theirs, themselves, and what is theirs, in compt,
To make their audit at your highness' pleasure,
Still to return your own.
KING. Give me your hand;
Conduct me to mine host. We love him highly,
And shall continue our graces towards him.
(Others pass through door, but as DUNCAN and BANQUO are about to enter, MACBETH suddenly appears. He stabs DUNCAN. LADY MACBETH stabs BANQUO. WITCHES quickly spirit away DUNCAN, BANQUO and LADY MACBETH. blackout.)(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.86).

Del mismo modo, segundos más tarde, observamos un procedimiento idéntico: después de contemplar la benevolencia de la víctima, sobreviene otra alegoría anticipatoria que pronostica, de nuevo, el asesinato de Banquo; lo que contribuirá a predisponernos para la pesadilla que se avecina:

“DUNCAN. *(With BANQUO)*
Noble Banquo
That hast no less deserv'd, nor must be known
No less to have done so, let me enfold thee
And hold thee to my heart,
MACBETH. For Banquo's issue have I filed my mind.
DUNCAN *(To MACBETH, agreeing)*
True, worthy Banquo.
MACBETH. For them the gracious Duncan have I murdered?
BANQUO. *(Holding out hand)* It will be rain tonight.
2ND MACBETH / 3RD MACBETH: Then let it come down
(MACBETH issues signal; BANQUO dies. MACBETHS 2 and 3 remove the static figure of BANQUO as if it were a store-dummy)”
(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.87-88).

Todo esto sucede todavía cuando nos encontramos en los primeros minutos de la representación, en un confuso sueño anterior a que Macbeth haya escuchado

las primeras predicciones de las brujas, que Banquo haya insistido en conocer su futuro y Duncan haya anunciado que visitará la morada de los Macbeth. Preparados, por lo tanto, para una acción llena de crudeza y sobresaltos, las siguientes atrocidades perpetradas en escena, siempre con el texto original shakesperiano de base, se cargan de simbolismo, misterio y crueldad.

El regicidio de Duncan, por ejemplo, se convierte en una apología del crimen. Como si de una ceremonia para el encumbramiento maléfico de Macbeth se tratase, cada movimiento ha sido organizado con detalle por las brujas con la ayuda de Lady Macbeth. Descubrimos un solemne y, a su vez, nefasto acto donde las palabras del texto shakesperiano (I,vii,60-72) se emplean de música de fondo a la que se adereza con imágenes sórdidas e infernales.

“(Lights fade up dimly on Duncan’s chamber. MACBETHS i and 2 play DUNCAN’S grooms) (GROOMS are discovered dicing at foot of DUNCAN’s bed. WITCHES arrive, lure the GROOMS to drink. When GROOMS topple over drunk, WITCHES circle DUNCAN’s bed and take up formal positions. During this opening action, the VOICE of LADY MACBETH has been heard (on tape) speaking the accompanying speech. VOICE OF LADY MACBETH
When Duncan is asleep,
Whereto the rather shall his hard day’s
journey
Soundly invite him- his two chamberlains
Will I with wine and wassail so convince
That memory, the warder of the brain,
Shall be a fume, and the receipt of reason
A limbeck only; when in swinish sleep
Their drenched nature lie as in a death,
What cannot you and I perform upon
The unguarded Duncan? What not upon
His spongy officers, who shall bear the
guilt
Of our great quell.” (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p. 98).

Las brujas, en su posición legendaria alrededor del ser atormentado, entonan una oración de muertos (II.ii.27-42 del original shakesperiano), la imagen de sangre en las manos del protagonista, la candidez de Duncan durmiendo junto a los guardas que imploran la bendición del supuestamente noble pero homicida Macbeth, la advertencia de melodías estremecedoras, gritos descorazonadores... todo contribuye a un ambiente de malignidad desproporcionado.

“(When the witches are in position around the bed, they begin chanting a prayer for the dead, the text of which is alongside. the speech is on tape as well as whispered during the scene.) Witches’ Prayer
One cried ‘God bless us’ and ‘Amen’ the
other
As they had seen me with these
hangman’s hands.
Listening their fear I could not say ‘Amen’
(MACBETH, with bloody hands,

slowly enters the chamber. He stands hesitating for a moment, then proceeds towards the bed. The drunk GROOMS stir. He stops. Waits. Then moves forward again. One of the GROOMS, having a nightmare, suddenly shakes himself awake with a cry which rouses the other. both now awake, confront MACBETH and stare at his hands. Then strangely calm, in no way surprised by MACBETH's presence in the chamber, they kneel and begin to pray. MACBETH watches them for a moment, and then blesses them...."

When they did say 'God bless us'
 But wherefore could not I pronounce
 'Amen'?
 I had most need of blessing, and 'Amen'
 Stuck in my throat.
 Methought I heard a voice cry 'Sleep no
 more'
 Macbeth does murder sleep- The innocent
 sleep
 Sleep that knits up the ravelled sleeve of
 care,
 The death of each day's life, sore labour's
 bath,
 Balm of hurt minds, great nature second
 course,
 Chief nourisher in life's feast.
 Still it cried 'Sleep no more' to all the
 house;
 'Glamis hath murder'd sleep and therefore
 Cawdor Shall sleep no more,
 Macbeth shall sleep no more'."
 (Ch. Marowitz, *A Macbeth*, p. 99).

Una situación inigualable para, conducido por las arpas de la historia, poder celebrar la ejecución de aquella atrocidad a la que el héroe parece estar destinado desde el comienzo de la obra.

No restablecidos todavía de estas escenas desapacibles, el autor nos propone enfrentarnos a una composición similar con el asesinato definitivo de la figura de Banquo. Después de mostrarnos a la víctima conversando confiadamente con su futuro asaltante, la escena se prepara para el próximo ejercicio de villanía:

"MACBETH exits. WITCHES congregate around LADY MACBETH and take up formal positions." (Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.109).

Tras ello, se ejecuta un crimen en el que, a diferencia de lo que ocurría en el original shakesperiano, el protagonista se ve implicado en su triple personalidad. Éste se agrega a los otros dos asesinos, representados por el Segundo y Tercer Macbeth:

"(The two MACBETHS suddenly appear illuminated. They beckon to MACBETH who joins them.)" (p.109. *A Macbeth*. Ch. Marowitz).

Se resuelve de esta manera el polémico misterio por el tercer asesino de Banquo en la obra shakesperiana.

Después de paralizar la breve y dulce existencia de Lady Macduff y su hijo en la historia, la siguiente conspiración funesta que se introduce en escena para acabar con la vida de un personaje, de nuevo, soberanamente elaborada, es la que tendrá como objetivo la destrucción de Lady Macbeth. Asistimos, en esta ocasión, a un lúgubre ritual vudú que nos dirige hacia el perecimiento que el destino, timoneado por las brujas, ocasiona a esta dama.

(...WITCHES, at side, deal with LADY MACBETH effigy throughout scene. LADY MACBETH wears transparent nightdress. Carries a long taper.)

LADY MACBETH.

Out, dammed spot! Out I say.
One: two: why then, 'tis time to do't.
Hell is murky- Fie, my lord, fie. A
Soldier and a'feared?- What need we
fear who knows it, when none can call
Our power to account?- Yet who
Would have thought the old man to
have so much blood in him?
The thane of Fife had a wife; where
is she now? -What, will these
hands ne'er be clean. ...
All the perfumes of Arabia will not sweeten this
little hand. Oh! Oh!Oh!
Wash your hands; put on your nightgown; look.
not so pale. I tell you again, Banquo's buried;
he cannot come out on's grave

(Resisting slightly)
There's a knocking at the gate."

(Ch. Marowitz, *A Macbeth* p.122-123).

WITCHES

Fillet of a fenny snake
In the cauldrom boil and
bake
Eye of new and toe of frog,
Wool of bat, and tongue of
dog,...

Ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh
(Sympathetic cry turns shrill
and cruel.)

(Taking her round.)
To bed, to bed.

Come, come, come, come,
give me your hand.
What's done cannot be
undone.
To bed, to bed, to bed.
(They shroud her over in
their costumes, snuff out her
light, and carry her away)"

Por último, la caída de Macbeth, la más esperada de toda la historia, se representa, del mismo modo, con un gran y ceremonial despliegue de personajes. Éstos se sitúan en posición alegórica rodeando al héroe en un círculo vicioso capaz de anular su existencia. Un cortejo que resulta ser, a su vez, una repetición,

elaborada con mayor solemnidad, del desplome que Macbeth sufre en el sueño imaginario que se nos propone al principio de su aventura en escena.

De un modo perseverante, por consiguiente, y a diferencia de lo que ocurría en el original shakesperiano, frecuente la presencia en escena de asesinatos, regicidios, homicidios, desgracias, ataques humanos... en episodios que, paradójicamente, trascienden con gran solemnidad y fastuosidad. Éstos contribuyen, junto al efecto producido por un continuo de imágenes simbólicas en escena y los contrastes de luces, a un entorno de elaborado desasosiego y pesadumbre que se respira de principio a fin.

6.3.3.5. Efectos acústicos.

“donc un spectacle qui ne craigne pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse, avec des rythmes, des sons, des mots, des résonances et des ramages, dont la qualité et les surprenants alliages font partie d'une technique qui ne doit pas être divulguée. (A. Artaud 1964:133).

Las diferentes estampas visuales que se nos ofrecen se complementan de un componente sonoro que asaltarán en paralelo nuestro sentido de la audición. Éste emerge, con frecuencia, formado por coros, música de fondo, gritos, quejas, voces en off, susurros... cargados de significación. Se recurre como base al texto shakesperiano y se refuerza el ambiente de misterio.

Por ejemplo, observamos cómo monólogos fundamentales en la historia despuntan del resto al recitarse con un doble elemento resonante que repiquetea en la conciencia del espectador. Éstos puede ocurrir que se transmitan a través de una doble voz a modo de coro que proviene de algún o algunos de los personajes en esos momentos en escena, con una voz en off, etc. Y se escuchan como un eco en consonancia con la emisión de la pieza. Generan el efecto de susurro interior o, pronunciado a distinto ritmo, suscitan una sensación de desorden.

El primer parlamento de Macbeth, por ejemplo, se consolida con la repetición del mismo a modo de susurro por parte de los otros dos Macbeths y se exterioriza, desde ese primer momento, una personalidad fragmentada. De la misma manera, se

muestra el poder de las brujas sobre Lady Macbeth cuando, rodeándola, murmuran, junto a ella, a modo de invocación el siguiente monólogo:

*“(During this speech, WITCHES come forward and take hold of LADY MACBETH. They whisper the words she speaks.)
(Formally, as invocation)
Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood;...”
(Ch. Marowitz A Macbeth. p.92)*

Asimismo, la técnica del susurro se utiliza para mostrar de modo directo al público la confusión de ideas que, paulatinamente, se forjan en la mente del héroe:

(LADY MACBETH and BANQUO, speaking simultaneously, repeat the words of their scene. Pouring them, like liquid, into MACBETH’s ears.)

BANQUO	LADY MACBETH
I dreamt last night of the three weird sisters. To you they have showed some truth Yet when we can entreat an hour We would spend it in some words upon that business If you grant the time. Good response the while	I will acquaint you with the perfect spy o’the time The moment on’t for it must be done tonight. Put this night’s great business into my dispatch It shall make honour for your. Leave all the rest to me.” (Ch. Marowitz A Macbeth. P.94)

Por otra parte, durante el asesinato de Duncan, se utiliza la voz en off de Lady Macbeth y, a continuación, la de las brujas. Se crea un mayor impacto hacia la sensibilidad del auditorio cuando las damas recitan, en orden y mientras se reproducen las imágenes del siniestro evento, parte de la séptima escena del primer acto y segunda del segundo acto del original shakesperiano. Una técnica similar se emplea durante el delirio terminal de Lady Macbeth, en el que las brujas susurran con diferentes voces y timbre una cierta locución sobrenatural creando el ambiente maléfico adecuado:

*“‘Double, double, toil, trouble
Fire burn, cauldron bubble’
This is endlessly repeated as WITCHES, facing effigy, twitch thumbs in repeated
rhythm and slowly kneel before it.” (Ch. Marowitz A Macbeth. p.121).*

De manera semejante, todos los personajes de la obra, al final de la historia, ocupan el escenario formando un fresco de cabezas y entonando cierto ronroneo chispeante y a su vez monótono que aumenta lentamente de volumen hasta estallar en un gemido caótico:

“(MALCOLM and MACDUFF on two platforms above. In centre, MACBETH is seated on throne. He looks straight out, fear in his eyes. Clustered around the throne is a fresco of heads –all the characters of the play. They intone a dull, smouldering sound –barely audible- while MALCOLM’s and MACDUFF’s speeches are played out.)(A Macbeth. Ch. Marowitz p. 124).

La desazón a la que contribuye la presencia de susurros perversos y resonancias misteriosas se acrecienta de modo similar al percibir sonidos que relacionamos con escenas de terror y sobresalto. Previo al asesinato de Duncan, el lúgubre tintineo de unas campanas nos preparan y acompañan hacia las imágenes nefastas que continúan. Tras su expiración, un repiqueteo tétrico en la puerta se sucede aumentando gradualmente de intensidad y en las últimas escenas de la obra todos los personajes golpean alrededor de Macbeth las tablas del escenario con palos de escoba sembrando el ambiente de un colérico retumbo, etc.

Por último, descubrimos en numerosas ocasiones sonidos humanos de profundo sollozo y desolación. Durante el regicidio, por ejemplo, se escucha procedente de los guardas un grito doliente fruto de una pesadilla; Duncan emite un chillido descorazonado antes de perecer que posteriormente repiten las brujas cuando lo muestran envuelto en un sudario; la ceremonia de desmadejamiento y destrucción de Lady Macbeth incluye un aullido compasivo que se torna cruel y desalmado, etc.

Se trata, por consiguiente, de un componente sonoro que, en compañía de la representación visual de imágenes, aparece vinculado al argumento tétrico de la obra. El resultado es toda una serie de elementos acústicos madurados en exclusiva para invadir el ambiente de esta reescritura de misterio, desasosiego y sobresalto.

En conclusión, se ha observado hasta qué punto, frente al original que conocíamos, esta nueva versión del mito shakesperiano ha sido elaborada con el propósito de causar un cierto grado de desapacible desconcierto entre el patio de butacas. Reparamos en cómo se ha pretendido transferir a cada espectador la experimentación de sensaciones semejantes a las que vivían los personajes jacobinos a través de distintas técnicas: una estructura textual que asume el

desorden como elemento organizador y combina una sucesión de acontecimientos similar a la que se nos presenta en una pesadilla. Pesadilla que, a su vez, se percibe desde el interior de la propia víctima como consecuencia del despliegue en el escenario no tanto de las pericias de los personajes de esta historia sino de la figuración en la conciencia del héroe de cada una de sus vivencias con el resto de figuras escénicas.

Y todo ello acrecentado con la conmoción que produce una serie de imágenes y elementos sonoros que despiertan emociones relacionadas con la cultura del miedo y el terror. Sin embargo, descubrimos asimismo otra serie de recursos que contribuyen a hacernos sentir la historia jacobina desde este ambiente tan destemplado. Como se verá a continuación, ronda la historia un número de peculiaridades que conectan todos los recursos expuestos hasta el momento por su naturaleza misteriosa con el mundo mágico de la hechicería y, en oposición a ésta, el cristianismo.

6.3.3.6. Un entorno de ritos cristianos y paganos.

“En outre, les grands bouleversements sociaux, les conflits de peuple à peuple et de race à race, les forces naturelles, l'intervention du hasard, le magnétisme de la fatalité, s'y manifesteront soit indirectement, sous l'agitation et les gestes de personnages grandis à la taille de dieux, de héros, ou de monstres, aux dimensions mythiques, soit directement, sous la forme de manifestations matérielles obtenues par des moyens scientifiques nouveaux.” (A. Artaud 1964:187).

La tragedia shakesperiana de *Macbeth*, producida en el siglo XVII, subsistió en un período en el que prevalecía la predisposición a considerar con cierta naturalidad temas relacionados con el diablo. Fue una obra, por consiguiente, creada para un auditorio de criterio diferente al que se dirige la reescritura que tratamos. No obstante, a pesar de una distinta perspectiva, es innegable que el culto a los demonios con el cristianismo como antítesis todavía forma parte de la cultura de los países desarrollados de los siglos XX y XI. Tal es la curiosidad contemporánea por temática de este tipo que ha llevado a autores como Marowitz a indagar sobre este tipo de cuestiones en una nueva obra.

Esta reescritura introduce, junto a un argumento cargado de contenido diabólico, un conjunto de rituales de la cultura cristiana por una parte y pagana, por la

otra, que contribuyen al ambiente de ocultismo, sobresalto y misterio que se ha observado hasta el momento. A continuación penetraremos en el uso que se ha realizado de estos elementos y el efecto que producen al añadirse a las peculiaridades desglosadas en subapartados anteriores.

A *Macbeth* es una historia donde se enfatizan los cimientos de magia negra y elementos religiosos que dan soporte a parte de la trama de su antecesora jacobina; de hecho, muestra una encarnizada lucha entre el bien y el mal en la que interviene cierta presión maléfica desbordante sobre un ser de naturaleza simple, supuestamente bueno, valiente y de educación cristinana. Y todo esto ocurre en un universo donde el satanismo controla a éste y otros seres, en apariencia, inocentes hasta poseerlos para proporcionarles una destrucción pavorosa.

Se exterioriza, asimismo, por una parte, la imposibilidad de escapar a las tentaciones del mal sobre el individuo y, por la otra, se subraya la impotencia ante un castigo infernal. Un castigo que, en este caso, se centraliza en la condena que corresponde a atentar contra la naturaleza divinizada, personificada por los personajes de Duncan, un monarca real y representante, por lo tanto, del “Dios cristiano” en la Tierra y Banquo, semilla de soberanos futuros.

Macbeth, en esta historia, representa, en consecuencia, al personaje desventurado al que, sin que él lo sospeche, las fuerzas del mal convierten en objeto de intención diabólica. Una vez es escogido, se somete irremediabilmente a su designio en un tunel sin salida hacia su devastación final.

Los personajes de las brujas, por otra parte, se transfiguran en una versión triplicada de un angel maléfico en directo contacto con el diablo. Frente a las traviesas figuras shakesperianas de poderes limitados, estas tres hermanas de Satán no dudan en poseer, manipular e incluso, si es necesario, exterminar, a todos aquellos personajes que puedan obstaculizar el éxito de su propósito pecaminoso. Y en la galería quedan Duncan, Banquo, Lady Macduff y la propia Lady Macbeth, bautizada al inicio como el medium que vinculará y embelesará a la presa hacia el camino que lo conducirá a su destino escabroso. Sin embargo, se trata de un camino diabólico en el que encontraremos los impedimentos tradicionales a una manipulación de este tipo: aquellos remordimientos de conciencia de una persona cristianamente virtuosa.

“LADY MACBETH. Was the hope drunk

Wherein you dress'd yourself. Hath it slept since?
And wakes it now to look so green and pale?
MACBETH. I am his kinsman and his subject
Strong both against the deed.
LADY MACBETH. Wouldst thou be afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire?
MACBETH. His virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued against
The deep damnation of his taking-off.
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p. 83).

Remordimientos que persisten y que, por consiguiente, entorpecen los designios malévolos de las brujas durante gran parte de la historia.

MACBETH. (*suddenly turning*)
Canst thou not minister to a mind diseased,
And with some sweet, oblivious antidote
Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff
Which weighs upon the heart.
LADY MACBETH. These deeds must not be thought
After these ways, so it will make us mad.
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p. 128).

Un argumento, por lo tanto, cargado de temática diabólica y salpicado de tintes de cultura cristiana en un entorno en el que, como se observará a continuación, rituales paganos procedentes del mundo de la magia negra se entrelazan con ceremonias y peculiaridades de influencia católica creando un desacostumbrado ambiente de incertidumbre y perplejidad.

La obra de Marowitz se encuadra sobre multiplicidad de rasgos procedentes del entorno folklórico de la hechicería, la magia negra y los rituales vudú. De tal modo emerge, junto a varios ceremoniales de culto espiritual, todo un despliegue formal de conjuros, maleficios, evocaciones a seres sobrenaturales, posesión diabólica de individuos, sacrificios humanos, etc.

La obra sorprende e involucra al espectador desde el comienzo en una ceremonia con pinceladas de ritos vudú que parece extenderse del principio al final de la historia. En ella descubrimos cómo tres hermanas hechiceras emparentadas con las que habíamos conocido en la obra shakesperiana consuman un embrujamiento perverso sobre una efigie negra de Macbeth. Una efigie que se manipula al modo de aquellas muñecas mágicas de las prácticas vudú mientras

Lady Macbeth, poseída, entona las palabras sagradas de un encantamiento insólito creado a partir de texto extraído del original jacobino: (I.i.18-23).

“Lights come up on effigy of MACBETH. In front of it, back to audience, stands LADY MACBETH. On a signal, the three WITCHES enter and surround the effigy. Each adds bits to it until it clearly resembles MACBETH. After a pause, LADY MACBETH begins to intone an incantation.

LADY MACBETH. I'll drain him dry as hay
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his penthouse lid
He shall live a man forbid.
Weary seven-nights nine-times-nine
Shall he dwindle, peak and pine.

*(One of the WITCHES hands LADY MACBETH a smoking poker. With it, she slowly obliterates the wax eyes of the effigy. The lights fade.)”
(Ch. Marowitz A Macbeth p. 81).*

Este tipo de rito, con su enorme componente prodigioso, resulta familiar a medida que avanza el argumento: en aquellas ocasiones a las que asistimos al desenlace final de distintos personajes presenciamos un ritual similar donde dichas hermanas nigromantes, lenta y minuciosamente, arrancan a tiras la superficie negra de efigies similares y descubren un brillante color rojo sangre en el interior. Ambos, como se ha comentado con anterioridad, colores propios del vudú en Haití.

Entre ellos, aquel rito que aparece en escena exhibiendo un mayor número de detalles relacionados con las prácticas vudú es la ceremonia que tiene lugar para arrancar los últimos minutos de vida del personaje de Lady Macbeth. Podemos observar en esta celebración funesta, aparte de la acostumbrada efigie en negro y rojo-sangre, la interpretación musical de un encantamiento maldito donde se repite, a modo del repiquetear rítmico de unos tambores, versos extraídos del original que se reescribe:

*(1ST WITCH, using twig, draws a circle on the ground. 2ND and 3RD WITCHES lace effigy of LADY MACBETH in centre. WITCHES then chant the following, einforced with tape in background:
'Double, double, toil, trouble
Fire burn, cauldron bubble'
This is endlessly repeated as WITCHES, facing effigy, twitch thumbs in a repeated rhythm and slowly kneel before it. (Ch. Marowitz A Macbeth p. 120).*

Escena que nos conduce al popular acto en el que se clavarán grandes agujas en la figura representativa del ser que se desea sacrificar para, finalmente, descomponerla a tiras.

On a signal, they abruptly end their chant. Each WITCH, taking her turn, jabs a sharp, silver knitting-needle into the effigy's head. Pause. The perforated effigy sways gently for a moment in its frame. Then the 1ST WITCH tears off a piece of the effigy's heart revealing blood-red colouring underneath. 2ND WITCH tears off another strip from the effigy's leg. Blood-red colouring revealed again. 3RD WITCH tears off a strip from effigy's head. Blood-red colouring revealed again. Pause. WITCHES stand silently watching the torn effigy swaying in its frame. (Ch. Marowitz A Macbeth p. 120-121).

Al mismo tiempo, abundan en la obra otra serie de prácticas pertenecientes al manual de la magia negra incluidas, algunas, en la antecesora shakesperiana. Destacaremos entre ellas los sacrificios humanos, la aparición de personajes poseídos por el mal, la simulación de la muerte de aquellos seres a quienes se pretende destruir, la presencia de seres de ultratumba y la invocación de espíritus malignos con diferentes fines.

Los sacrificios que localizamos en *A Macbeth* no son tanto de animales, como ocurre en algunas ceremonias vudú, sino de personajes: Duncan, Banquo, Lady Macduff, Lady Macbeth, etc. Toda una serie de expiraciones en distintos ceremoniales que impregnan la trama de sangre inocente derramada por aquel personaje que, a su vez, resulta ser otra víctima del embrujamiento.

Del mismo modo, encontramos, en diferentes ocasiones, momentos en los que uno de los protagonistas, poseído por algún espíritu maligno, transfiere directamente al espectador palabras que contribuyen a activar la tragedia:

(MACBETH exits. WITCHES congregate around LADY MACBETH and take up formal positions. During following invocation, WITCHES whisper LADY MACBETH's words.)

LADY MACBETH. Come, seeling night
Scarf up the tender eye of pitiful day,
And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to pieces that great bond
Which keeps me pale.(...)
(Ch. Marowitz A Macbeth p. 109).

La propia Lady Macbeth, seducida por el mal, se convierte durante la mayor parte de la obra en el señuelo que conduce el vuelo de su esposo hacia las garras

del diablo, del tal manera que, una vez éste ha sido totalmente dominado, se procede a la propia aniquilación de la joven.

Sin embargo, por si esto no fuese suficiente, como se aprecia en la siguiente cita, Macbeth requerirá igualmente ser poseído en diferentes situaciones para poderlo guiar hacia la trayectoria infortunada que las hechiceras le han consignado.

“(WITCHES begin whispering into MACBETH’s ears.)
MACBETH. We have scorched the snake, not killed it;
She’ll close and be herself, whilst our poor malice
Remains in danger of her former tooth,
But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer
Ere we will eat our meal in fear, and sleep
In the affliction of these terrible dreams
That snake us nightly; better be with the dead
Whom we, to gain our peace, have sent to peace,
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy. Duncan is in his grave;
After life’s fitful fever he sleeps well;
Treason has done his worst. Nor steel, nor poison,
Malice domestic, foreign levy, nothing
Can touch him further.
LADY MACBETH. Come on,
Gentle my lord, sleek o’er your rugged looks,
Be bright and jovial among your guests tonight.
MACBETH.
O, full of scorpions is my mind, dear wife.
(WITCHES abruptly stop whispering.)”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p. 108).

Por otra parte tropezamos en diferentes momentos de la historia, al igual que ocurre en rituales de magia negra, con escenas donde se simula el desenlace final de aquellos seres cuya vida se pretende arruinar: asistimos a la ficción que anticipa el asesinato de Duncan en una ocasión y dos a la del homicidio de Banquo. De la misma manera, las brujas, disfrazadas de Lady Macduff y su hijo, simulan el ataque desalmado a esta familia como si fuese una de aquellas obras moralistas representativas del teatro de la Inglaterra del siglo XVI.

“(WITCHES, taking masks, assume characters of LADY MACDUFF and CHILD. LADY MACDUFF takes babe in her arms. Scene is played out like an old-fashioned Morality play – in a crude, artificial style.
WIFE. Sirrah, your father’s dead.
And what will you do now? How will you live?
SON. As birds do, mother.
WIFE. What, with worms and flies?
SON. With what I get, I mean; and so do they.

My father is not dead, for all your saying.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p. 122).

Descubrimos, de modo análogo, la presencia del espectro tétrico de personajes ya fallecidos para predecir el futuro de los que siguen con vida. Señalaremos en primer lugar, entre estas apariciones, la del cadáver de Duncan justo después de su fallecimiento. Éste señala la culpabilidad imborrable del protagonista. En segundo lugar, la de los personajes de Duncan y Banquo en relación a las tres últimas profecías de las hechiceras sobre el futuro supuestamente salvaguardado del héroe y, por último, la representación fúnebre de un fresco que observa los movimientos de Macbeth al final de la obra. Un fresco constituido, entre otros, por las cabezas de difuntos como Duncan, Banquo o Lady Macbeth.

Por último, respecto al original shakesperiano, se multiplica en los personajes de las brujas y Lady Macbeth, el número de invocaciones a los espíritus del mal. Las damas imploran antes de cada fallecimiento para obtener los beneplacitos de sus allegados:

*“(During this speech, WITCHES come forward and take hold of LADY MACBETH. They whisper the words she speaks.)
(Formally, as invocation)
Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood; (...)”*
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p. 92).

*“WITCHES congregate around LADY MACBETH and take up formal positions. During following invocation, WITCHES whisper LADY MACBETH’s words.
LADY MACBETH. Come, seeling night
Scarf up the tender eye of pitiful day,
And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to pieces that great bond
Which keeps me pale. (...)”*
(Ch. Marowitz. *A Macbeth*. p.110).

En definitiva, toda una serie de alusiones al mundo de la hechicería, el vudú y la magia negra que contribuyen al ambiente enigmático, oculto y fatídico que envuelve toda la obra.²⁵⁶

²⁵⁶ Otras recreaciones de *Macbeth* han interpretado la tragedia enfatizando el componente de magia negra que su argumento incorpora. Véase, por ejemplo, la versión teatral de Orson Welles *Voodoo Macbeth* (1936). En ella la historia se sitúa en Haití en el siglo XIX.

6.3.3.7. Referencias al Cristianismo.

En oposición a todas las prácticas paganas que acabamos de mencionar descubrimos una serie de episodios conectados con capítulos de tradición cristiana. Por ejemplo, el hecho de que Lady Macbeth, poseída por el diablo, seduzca a Macbeth a dejarse guiar por los atractivos del poder y olvidar su trayectoria de discípulo leal de Duncan (Dios en la Tierra) rememora la historia de Adán, Eva y la manzana maldita.²⁵⁷ De la misma manera que la acumulación de trinidades (tres brujas, tres personalidades de Macbeth, tres asesinos de Banquo, tres apariciones, etc.) enlaza con la sagrada trinidad en el entorno apostólico.

La escena del banquete que aparece en el original jacobino se reescribe en *A Macbeth* incluyendo ciertas referencias a la “última cena” de la tradición bíblica. A ella asisten, además de los protagonistas y las brujas, el alma en pena de Banquo recién resucitado, quien, al igual que Jesucristo hizo en señal de redención en la citada conmemoración, ofrece una copa con su propia sangre a su Judas particular: Macbeth.

*“(Enter the GHOST OF BANQUO and sits in MACBETH’S place. All at table become strangely still, smiling knowingly at each other.)(...)
MACBETH. (Attempts to ignore the GHOST)
I do forget.
Do not muse at me, my most worthy friends:
I have a strange infirmity, which is nothing
To those that know me. Come, love and health to all!
Then I’ll sit down. Give me some wine; fill full!
(BANQUO empties his blood into goblet and proffers it to MACBETH. All freeze into tableau) (Ch. Marowitz *A Macbeth* p.113).*

Por último aquellos rituales de cultura pagana a los que se hacía referencia con anterioridad se complementan con otros de tradición cristiana igualmente sombríos y pavorosos donde se incluyen oraciones y señas características. Destaca la intentona de velatorio que las brujas comienzan ante el cadáver de Duncan, pero que se convierte en una cruel parodia:

²⁵⁷Stephen Orgel señala en su artículo “Macbeth and the Antic Round” la influencia de este episodio de tema cristiano en la tragedia shakesperiana: “Macbeth’s marriage is a version of the Adam and Eve story, the woman persuading the man to commit the primal sin against the father. But the case is loaded: surely Lady Macbeth is not the culprit, any more than Eve is –or than the witches are. What she does is give voice to Macbeth’s inner life, release him the same forbidden desire that the witches have called forth.” R. S. Miola (2004:354).

“(Knocking persists. MACBETH approaches door, opens it, a bloody DUNCAN- in shroud- appears on threshold. Blackout. On DUNCAN’s appearance, the WITCHES emit a fearful but exaggerated cry of fright and, on Blackout, come downstage –sans stocking masks.)

2ND WITCH. *(of DUNCAN)*

What bloody man is that?

(All laugh)

3RD WITCH.

Who would have thought the old man had so much blood in him. *(All laugh)”*

(Ch. Marowitz A Macbeth p.103).

O el entierro de Lady Macbeth, organizado, como ocurre con otro tipo de ceremonias en la historia, con el mayor despliegue de solemnidad y detalle:

“(A funeral procession. A coffin carrying the corpse of LADY MACBETH enters and is set downstage. Surrounding the bier are the WITCHES, MACBETH and a PRIEST. After a moment’s mumbled prayer, the PRIEST comes forward and delivers the eulogy.)

PRIEST. Tomorrow and tomorrow and tomorrow

Creeps in this petty pace from day to day

To the last syllable of recorded time

And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death. Out, out, brief candle

Life’s but a walking shadow; a poor player

That struts and frets his hour upon the stage

And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury

Signifying nothing.

The PRIEST crosses himself.”

(Ch. Marowitz A Macbeth p.123-124).

En conclusión, se ha observado la puesta en práctica de algunas de las teorías de Artaud en un logrado intento de intensificar aquellos aspectos diabólicos que ya aparecen en la obra jacobina por medio de una condensación de elementos escénicos. Cada escena se muestra, por consiguiente, repleta de combinaciones de imágenes, tonalidades sonoras, colores, susurros, vibraciones, repeticiones de ritmos, gritos, etc. que favorecen el sobresalto de las emociones y un ambiente de misterio, terror e incertidumbre inigualable.

A su vez, por medio de alusiones al universo de la hechicería y la religión, descubrimos una temática de tinte todavía incomprensible para un auditorio actual y, como resultado, una representación que, ante todo, reaviva nuestras pasiones intrínsecas y nos sumerge en toda una experiencia desconocida de maldad absoluta.

6.3.4. Otros recursos para la experimentación con el medio dramático.

Como se ha observado con anterioridad, *A Macbeth* se cimienta, en general, sobre aquellas teorías relacionadas con el medio teatral que consienten al autor la libertad de zarandear cuidadosamente el texto original en busca de amplia multiplicidad de significados. Con ello se crea un espacio donde se pone la imaginación a juego y se promueve vibraciones inesperadas: emociones encaminadas a un planteamiento de aspectos del mundo objetivo y a un trazado interno y externo del universo del espectador.

En este apartado proseguiremos el estudio de la obra desde esta perspectiva y nos adentraremos ahora en dos técnicas que, sumadas a las mencionadas en el apartado anterior, contribuyen, a parte de afectar a nuestra sensibilidad, a la experimentación en el medio dramático con peculiaridades de cultura teatral hereditaria y moderna.

Destacaremos, por una parte, la exploración que se efectúa a los límites auténticos del texto de partida y su potencial de comunicación una vez éste se ha desglosado, desordenado y transplantado a espacios y contextos inesperados y, por la otra, se observará las repercusiones que produce el uso enrevesado de la práctica del teatro dentro del teatro en una compleja red de situaciones que, en ocasiones, atraviesan las fronteras de la historia.

6.3.4.1. La técnica del “Collage”: un reto al texto shakesperiano.

Para asombro del espectador, nos enfrentamos a una regeneración del mito shakesperiano de *Macbeth* que ha sido elaborada aplicando la técnica artística de comienzos del siglo XX conocida como “collage”. En este caso, el material que se adhiere al lienzo de la nueva reescritura se ha extraído de una fuente común: la obra jacobina de *Macbeth*. Ésta se secciona y separa de diferentes modos y se vuelve a recomponer, sin añadir texto de creación propia o de una fuente diferente, para

formar un nuevo cosmos en el que se deja de lado, por su menor importancia para la historia reformada, parte de material procedente del original.

Marowitz argumenta del siguiente modo en su libro *Recycling Shakespeare* las razones de emplear esta técnica en algunas de sus reposiciones de clásicos shakesperianos:

“Theatrical collage (as in *The Marowitz Hamlet*, *A Macbeth*, *An Othello*) combines speed, discontinuity and dramatic juxtaposition. Speed enables it to deliver a maximum amount of information in a minimum amount of time. Discontinuity permits it to express interior meanings that in more conventional structures are revealed through the more plodding movements of unfolding psychology. Dramatic juxtapositions enable it to convey contrast and contradiction in such a way as to provide more dramatic information than is possible through sequential development. The effect of this swift, fragmentary method is to generate a surreal style that communicates experience from a subjective standpoint, thereby shifting the focus of events from an exterior to an interior reality.” (Ch. Marowitz 1991:32).

De manera análoga, en la introducción a *The Marowitz Shakespeare*, se insiste en este tipo de creación dramática y la importancia de su vinculación al nuevo universo conceptual que desde la reescritura se ofrece:

“A collage version of a known play assumes a pre-knowledge of the original and although it tends to cover familiar ground (refers to characters, alludes to situations, comments on themes), it is more concerned with the application of all these things in order to foster another concept. If the old material was not being redistributed for the sake of this other concept, the collage form would simply be another way of cutting meat; (...) a collage must have a purpose as coherent and proveable as any conventional work of art.” (Ch. Marowitz 1978:13)

En *A Macbeth*, el tratamiento fragmentado que se ha dado a la composición del documento ha permitido la plasmación de nuevos significados diferentes a los que se transfieren en la obra de partida. Éstos se observan a distintos niveles de transmisión textual.

En los siguientes subapartados desglosaremos hasta qué punto respecto al original, cuya esencia se distingue en todo momento, la nueva versión se ha visto modificada. En primer lugar, se considerará la transformación de componentes medulares tan esenciales como el argumento, personajes, acción y tempo de la narración y, en segundo lugar, se profundizará en alteraciones concretas que, a su vez, contribuyen a una significación inédita

Asimismo, se detallará la manera en la que este método de creación textual ha sido creativamente ideado para, a su vez, incluir elementos que favorecen la coherencia significativa de la nueva obra.

6.3.4.2. Un collage a distintos niveles de composición textual.

En cuanto a las modificaciones percibidas a nivel general, se observa, al comparar la nueva narración con la de la historia shakesperiana, cómo la técnica del collage se vincula a la trama de terror que Marowitz nos ofrece: por una parte, ésta técnica permite alcanzar un efecto de pesadilla que involucra y desafía la sensibilidad del espectador y, por la otra, se utiliza para ofrecer a través de los ojos de su protagonista, una visión interior de desorden experimentada con celeridad vertiginosa.

Se han seguido varios procedimientos para la segmentación integral del texto jacobino. La primera parte de la obra, a la que hemos denominado en ocasiones anteriores como sueño premonitorio, se elabora mezclando estrofas o versos aislados extraídos de todas aquellas escenas esenciales para el desarrollo de la historia tal y como la experimenta el protagonista desde su interior.

En especial, descubrimos fragmentos de aquellas esferas anteriores al asesinato de Duncan, las que conforman el ataque a Banquo, la relación final entre el protagonista y las brujas y su enfrentamiento con Macduff. Un breve resumen fugaz de la acción que se desarrollará a continuación. Se genera con ello un sentimiento de dinamismo y velocidad extrema. Una sensación inédita que, unida a la seriedad del conflicto que se atraviesa, contribuye a la percepción de precipitación incontrolada de los hechos.

Para el resto de la narración, tras eliminar aquellas escenas de la obra de origen consideradas irrelevantes tales como la victoria inicial, la intervención del portero, etc. el procedimiento que se ha seguido ha sido la preservación, en general, de los acontecimientos cardinales de la historia shakesperiana. No obstante, éstos no han sido distribuidos en actos o escenas para continuar con la similitud a una pesadilla: se han separado ambientes por medio de la suspensión y variación de

intensidad de luces y se han introducido, en general, algunas diferenciaciones. Entre ellas, las más sobresalientes serían las siguientes:

- a) El traslado de fragmentos de escenas que, en la obra jacobina, pertenecen a distintos momentos de la acción.
- b) Ubicación en boca de algunos personajes de los versos que en el original corresponden a otros.
- c) Reducción o transformación en diálogo de algunos de los monólogos habituales en este clásico shakesperiano.
- d) Repetición de fragmentos, estrofas, versos, etc.

Las diferenciaciones clasificadas como “a” y “b” han servido, en general, por un lado, para modificar la acción: aparece el entierro de Lady Macbeth, se configura el círculo simbólico que asedia al protagonista en el desenlace último, etc. y, por el otro, para lograr la personalidad deseada de renovados protagonistas que comparten únicamente el nombre con sus antecesores: Macbeth, por ejemplo, no se muestra tan valeroso porque al inicio no se habla de su valentía y durante su enfrentamiento final con Macduff se elimina aquella estrofa del texto shakesperiano que muestra su bravura para afrontar una muerte segura. Del mismo modo, se exhibe su faceta más negativa al repartir en labios de su triple personalidad parte de una secuencia extraída de aquella escena del original en la que Malcolm prueba la lealtad de Macduff fingiendo que sería un rey perverso (IV.iii. 78-85), etc.

“2ND MACBETH. (*To MACBETH* 3)
Were I king,
I should cut off the Nobles for their lands,
Desire his jewels, and this other’s house,
And my more-having would be as a sauce
To make me hunger more.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth*. P. 95).

Respecto a la tercera diferenciación que se observa, la transformación de monólogos en diálogos ha servido, por una parte, para configurar un desarrollo más dinámico de la sucesión de eventos y, por la otra, para lograr que la realidad que vive el auditorio se muestre más ambigua, cargada de mensajes alarmantes y, por lo tanto, desconcertante.

Por último, el apartado “d” hace referencia al hecho de que se haya introducido, a parte de las que contiene el propio texto shakesperiano, un gran número de otras repeticiones lingüísticas y extralingüísticas que han favorecido una conexión interna coherente en el nuevo orden que se propone.²⁵⁸

Por otra parte, a un nivel más detallado de elaboración textual, este modo de creación a partir de una miscelánea del texto shakesperiano ha facilitado el uso de algunas prácticas que se desglosarán a continuación: en primer lugar, la oportunidad de superponer escenas o momentos que en la obra shakesperiana se exponen en una sucesión temporal lineal y, además, la posibilidad de recrearse con el texto original para, tras modificar la situación de algunos versos, crear diferentes y nuevos recursos literarios como ironía y otros juegos de palabras.

La intercalación en un mismo momento de dos escenas que aparecían continuadas en el original jacobino arrastra una serie de significaciones inéditas añadidas a la ficción que se está narrando en ese instante. Esta estrategia que permite la elaboración textual por medio del collage se utiliza en diferentes ocasiones, algunas de las cuales procederemos a describir.

El tramo de “*A Macbeth*” en el que se presenta la maquinación del asesinato de Banquo entre el protagonista y los dos asesinos (ahora representados por Macbeths 2 y 3) es el primero en el que nos detendremos. Éste resulta a partir de una amalgama de diferentes momentos de la primera escena del tercer acto de la obra de partida en los que se describe, por una parte, una relación cordial entre el reciente rey de Escocia y su compañero así como su compromiso para el banquete de esa noche y, por la otra, la justificación ante los asesinos por parte de Macbeth de la necesidad del atentado contra la vida de Banquo.

De tal manera que, al inmovilizar la figura de aquellos personajes que en ese instante se supone están ausentes, concurren en escena víctima y agresores. Ello conlleva repercusiones simbólicas: se intensifica, por ejemplo, la cualidad de inocencia que se difunde a través de Banquo en contraste a la de crueldad que se aprecia en su monarca. Encontramos versos como “Let your highness /Command upon me, to the which my duties / Are with a most indissoluble tie /Forever knit.” que aparecen en la nueva versión con una carga extra de ironía, etc.

²⁵⁸La presencia de elementos repetidos en la obra y su importancia para la efectividad del “collage” es tal que, posteriormente, se dedicará un apartado en exclusivo al estudio de esta práctica.

"MACBETH. Tonight we hold a solemn supper, sir
 And I'll request your presence.
 BANQUO. Let your highness
 Command upon me, to the which my duties
 Are with a most indissoluble tie
 Forever knit.
 MACBETH. Ride you this afternoon?
 BANQUO. Ay, my good lord.
(Static)
 2ND MACBETH. I am one, my liege,
 Whom the vile blows and buffets of the world,
 Hath so incens'd that I am reckless what I do
 To spite the world.
 MACBETH. And I another,
 So weary with disasters, tugged with fortune,
 That I would set my life on any chance
 To mend it or be rid on't.
(Motion)
 BANQUO. As far my lord, as will fill up the time
 Twixt this and supper. Go not my horse the better,
 I must become a borrower of the night
 For a dark hour or twain.
 MACBETH. Fail not our feast.
 BANQUO. My lord, I will not.
(Static)
 MACBETH. Every minute of his being thrusts against
 My near'st of life. It must be done tonight.
 2ND MACBETH. It is concluded!
 3RD MACBETH. Banquo, thy soul's flight,
 If it find heaven, must find it out tonight.
(motion)
 MACBETH. Hie you to your horse. Adieu.
 Till you return tonight. Goes Fleance with you?
 BANQUO. Ay my good lord; *(pause)* our time does call upon's. (...)"
 (Ch. Marowitz *A Macbeth*. P. 107-108).

Asimismo, descubrimos cierta fusión entre el final de la tercera escena del tercer acto de la obra shakesperiana y el comienzo de la cuarta; es decir, el ataque contra la vida de Banquo y su hijo y el episodio del banquete real. Asistimos a un episodio de considerable salvajismo junto a otro de aparente armonía. De este modo, se refuerza la percepción de violencia del primero al contrastar con la sensación de fraternidad engañosa del segundo.

"3RD MACBETH. A light, a light!
 2ND MACBETH. 'Tis he.
 3RD MACBETH. Stand to't!
 BANQUO. It will be rain tonight
 1ST MACBETH. Let it come down!
 BANQUO. Fly good Fleance. Fly. Fly. Fly.

(*They attack BANQUO. (...)Simultaneously, banquet table is brought out and guests, led by LADY MACBETH, enter in and dance around table. All assemble for banquet, chatting, chatting and laughing. (...)*
MACBETH. You know your own degrees, sit down. At first
And last, the hearty welcome. (...)”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.110-111).

Similarmente, la segunda escena del cuarto acto de la obra jacobina, aquella en la que se perpetra el atentado contra Lady Macduff y su hijo, se entrelaza casi con un efecto cinematográfico de proximidad y agitación con la tercera del mismo acto, en la que Malcolm y Macduff se entrevistan y aunan posiciones respecto al reinado de Escocia. Marowitz deja de lado el extenso diálogo shakesperiano en el que Malcolm confirma la lealtad de su compatriota y presenta el sentimiento de dolor por parte de Macduff ante la noticia del asesinato de su hijo justo, en el momento en el que este último está siendo acuchillado:

“(As dagger enters SON, MACDUFF, in subsequent scene, is heard crying out.)
(Cut to)
MACDUFF. Ahh!
My children too!
MALCOLM. Wife, children, servants, all
That could be found.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.119).

Y, de de este modo, la incorporación de unas escenas en el interior de otras inunda la línea temporal argumental de alarma e incertidumbre. Emerge, al mismo tiempo, cierta carga significativa inexplorada en la obra antecesora con idéntica intensidad.

Por otra parte, la técnica del collage ha permitido igualmente la posibilidad de recrearse con el texto clásico para, tras haber modificado la situación de algunos versos, crear diferentes y nuevos recursos literarios como ironía y otros juegos de palabras. A continuación observaremos algunas muestras:

Localizamos, por ejemplo, el encadenamiento de dos versos pronunciados por distintos personajes tomando como base una palabra de significación esencial en la obra shakesperiana: “fair”:

“BANQUO. Good sir, why do you start and seem to fear
Things that do sound so **fair**?
WITCHES. (Overlapping BANQUO’s last word)

Is foul and foul is **fair**
Glamis-Cawdor-king-All.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.85).

Otros dos versos que en la obra shakesperiana pertenecen a Lady Macbeth aparecen ahora repatidos entre los personajes 2nd y 3rd Macbeth :

“2ND MACBETH. (*Gaily*) Away
3RD MACBETH. And mock the time
2ND MACBETH. with fairest show,
3RD MACBETH. False face
2ND MACBETH. must hide
3RD MACBETH. what the false heart
2ND MACBETH. doth know”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p. 97).

Hallamos versos interrumpidos y retomados más tarde por el mismo personaje de distintas maneras: tras oír información indispensable, como en el ejemplo que sigue:

“MACBETH. To be king
Stands not within prospect of belief
More than...
DUNCAN. Is execution done on Cawdor?
MACBETH. (*Limply*) To be Cawdor.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.84).

Versos que se intercalan enfrentando posiciones opuestas en la trama. A continuación se observan cuatro versos, que aparecen en la primera parte de esta reescritura, donde se contrastan las ideas persuasivas de Lady Macbeth para que su esposo cometa el regidio con una relación de cualidades expuestas por Malcolm para calificar el reciente rey de Escocia:

“LADY MACBETH. Then come,
Bend up each corporal agent to this terrible feat
Spurn fate...
MALCOLM. (*building in volume*)
Bloody, luxurious, avaricious...
LADY MACBETH. Scorn death.
MALCOLM. False, deceitful, sudden, malicious...
LADY MACBETH. Bear your hopes ‘bove wisdom, grace and fear.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.89).

Algunos versos, en su nuevo contexto, resultan sarcásticos. Véase a continuación cómo se juega con el doble sentido de una palabra clave en esta historia: “bloody”:

“(MACBETH. Approaches door, opens it, a bloody DUNCAN – in shroud – appears on threshold....)
2ND WITCH. (*of DUNCAN*)
What **bloody** man is that?
(All laugh)
3RD WITCH.
Who would have thought the old man had so much
Blood in him.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.84).

O la parodia humorística que se logra con el valor polisémico de la palabra “sight” en uno de los momentos en los que las brujas salen de la trama para mostrarnos que estamos presenciando una obra de teatro:

“2ND WITCH. Who lies in the second chamber?
3RD WITCH. Donalbain.
2ND WITCH. (*Peering into 3RD WITCH’s face*)
This is a sorry **sight**.
1ST WITCH. (*irritated.*)
A foolish thought to say a sorry **sight**.
(Peers into 3RD WITCH’s face)
This *is* a sorry **sight**.
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.104).

Y, en general, cada uno de los versos de esta nueva obra, al haber variado la posición que desempeñaban en el universo shakesperiano del que provienen, han adquirido nuevos matices: ironía, humor, resonancias inéditas, etc. En esta dimensión desconocida, se saborean de modo diferente al compararlos con el original que conocemos y se permite, al mismo tiempo, observar con una mirada rejuvenecida aquello con lo que estábamos familiarizados.

6.3.4.3. Un “collage” repleto de coherencia.

La distribución textual enzarzada que nos propone Marowitz en *A Macbeth* rompe con nuestros esquemas del orden cuando se compara con el clásico que la

ha inspirado. Sin embargo, al mismo tiempo, descubrimos que encierra sus propios mecanismos para lograr un encadenamiento coherente a distintos niveles lingüísticos y extralingüísticos en estrecha relación con los objetivos inéditos de la nueva obra.

El elemento textual que impera para lograr la mencionada conexión interna es la repetición. A parte de las que aparecen ya incluidas en el texto shakesperiano, las repeticiones que se introducen pueden ser de diferentes modalidades, asomar a diferentes escalas y se emplean con una pluralidad de funciones. Descubrimos repeticiones de palabras esenciales para la comprensión de la trama, repeticiones de versos, estrofas, contenidos, acciones, imágenes, sonidos, colores, etc. Pasaremos a continuación a describir las más preponderantes y sus distintos cometidos.

Una manera de fijar para el entendimiento del público el desarrollo de una trama renovada ha sido la reiteración de la misma desde tres ángulos desiguales repartidos a comienzo, mitad y final de la función: en primer lugar, la parte inicial de la obra, calificada previamente como sueño premonitorio, introduce al auditorio en una exposición veloz de los hechos que se narrarán con posterioridad, por segunda vez, a ritmo más pausado y con mayor detalle. En tercer y último lugar, se vuelve a recordar los eventos que se han vivido con anterioridad por medio de un círculo final concluyente formado por todos los personajes. Un círculo que amenaza a Macbeth con un resumen de su propia historia como arma.

Del mismo modo, la reposición de episodios parejos incorporados a distintos momentos del desarrollo de la ficción contribuye a generar un nuevo orden. Véase, por ejemplo, la distribución de la trama central en tres etapas equivalentes que incluyen la descripción detallada de cada uno de los asesinatos que Macbeth comete y su preparación mental a aceptar la necesidad de los mismos.

De manera semejante, destaca la multiplicación de algunos actos hasta convertirlos en un hábito. Subrayaremos, por ejemplo, cada uno de los ritos vudú paralelos al fallecimiento de varios personajes o aquellos que, al mismo tiempo, sirven de broche para el comienzo y conclusión de la historia.

Asimismo, la difusión de elementos visuales y sonoros semejantes a lo largo de la obra favorece, a parte de la temática y fuerza expresiva global, una concepción renovada del equilibrio estructural. Cada reincidencia en el color rojo sangre, negro muerte... así como aquellas repeticiones de ritmos, ecos, murmullos... en relación

con determinados momentos de incertidumbre nos familiariza con un determinado ambiente.

“ WITCHES. **A drum! A drum!**

Macbeth doth come.(...*The WITCHES beat a tattoo on their sides*)

(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.86).

WITCHES. **A drum! A drum!** (*With tattoo, as before*)

Macbeth doth come.

MACBETH. Macbeth shall never vanquished be until

Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill

Shall come against him.

(*All circle MACBETH, LADY MACBETH, with effigy, spell-casting in Background*)

WITCHES. **A drum. A drum.**

Macbeth doth come.

MACBETH. I bear a charmed life...

WITCHES. **A drum. A drum.**

Macbeth doth come.”

(Ch. Marowitz *A Macbeth* P.86/90).

Por último, la reproducción iterativa de señalados segmentos del texto shakesperiano en distintos instantes ha contribuido no sólo a la fijación de las nuevas ideas que esta obra ofrece sino, de la misma forma, a su armonía organizativa. Entre ellos subrayaremos la repetición de fragmentos de escenas, estrofas, versos y palabras básicas que se reduplican al contarnos la misma trama en tres ocasiones o en acordados períodos de representación.

En especial, la primera parte de la obra, elaborada por medio de la combinación de versos esenciales para el entendimiento de la tragedia clásica, despliega gran número de este tipo de repeticiones. Se incluyen algunas como las siguientes:

La insistencia, por ejemplo, en el verso: “DUNCAN.(...)Go pronounce his present death” (pronunciado en dos ocasiones en la página 84), convence al desconfiado Macbeth de que él será el futuro señor de Cawdor. La repetición por parte de las brujas del verso: “That shalt be king hereafter” (en tres momentos en la página 87 y una en la 86) facilita a este personaje su aceptación última del futuro real al que está predestinado. Y la reiteración del verso “WITCHES. Lesser than Macbeth, yet much happier” (dos veces en la página 87) le empuja definitivamente al asesinato de Banquo.

Del mismo modo, aparte de las palabras en las que se reincide en la obra jacobina como “death” / “blood”, etc. descubrimos la multiplicación de otras

expresiones esenciales para la historia: por ejemplo, los términos opuestos en significado “foul” y “fair” (p.85/86/105...) se repiten con frecuencia; “Prithee peace” (p. 85/86) se reitera en numerosas ocasiones en la conciencia quebrantada de Macbeth, etc.

En definitiva, un collage elaborado siguiendo un riguroso proceso de combinación de segmentos de texto shakesperiano a distintos niveles de concreción textual. Observamos cómo incluye sus propias técnicas para originar un nuevo orden estructural y el aprovechamiento de la oportunidad que este tipo de creación artística permite de jugar con los límites de un documento clásico.

Todo ello con el objetivo de, en primer lugar, desenterrar de un texto único nuevos significados ya implícitos en sus cimientos y favorecer, al mismo tiempo, una percepción fresca y moderna de su leyenda. Y, en segundo lugar, posibilitar la introducción de innumerables recursos lingüísticos y extralingüísticos frescos que, a su vez, favorecen la conmoción positiva y continua de la sensibilidad del auditorio.

6.3.4.4. El teatro dentro del teatro.

Aspectos de puesta en escena comentados en apartados anteriores como la esmerada elaboración rítmica y sonora de rituales vudú, representación de frescos, mímica, ceremoniales de muerte, etc. además de poseer una significación simbólica, contribuyen a aumentar la percepción de espectáculo de esta nueva reescritura. Espectáculo que interactúa asimismo con una compleja red de episodios que exteriorizan una historia formada por diferentes escalafones y permiten razonar, al modo brechtiano, que hemos sido atrapados, sentados en el patio de butacas, en un universo de ilusión.²⁵⁹ Descubriremos a continuación cómo se expresa la técnica que ya conocíamos en otras obras jacobinas de presentarnos una función teatral donde se encierran otras en un complejo de representaciones dentro de representaciones que desafía los límites entre teatro y realidad.

²⁵⁹Peter Brook, con quien colaboró Marowitz en diversas ocasiones, defendía en sus escritos la importancia de que el espectador percibiese que una obra teatro no es una copia de la realidad y que el teatro es ilusión: “(in theatre) everything is illusion, only some things seem more illusory than others...” P. Brook (1990:88).

Al igual que ocurría en el teatro isabelino y jacobino, destaca en la obra de Marowitz la presencia de múltiples números de mímica que, de manera individual, encierran su propia historia dentro de la trama general.²⁶⁰ Se trata de pantomima que trasciende tan reveladora como cada uno de los monólogos mostrados en la obra shakesperiana, ya que refuerza el argumento central al combinar el poder de la palabra para crear ficción con imágenes que en ocasiones resultan espectaculares, atractivas o desafiantes. Entre ellos destaca cada uno de los rituales vudú a los que asistimos, la elaborada escenografía para cada uno de los eventos tétricos que aparecen como los asesinatos de Duncan, Banquo... el funeral y ritual mortuario de Lady Macbeth, el círculo final que amenaza el bienestar de Macbeth, etc.²⁶¹

Igualmente, otra manera de que el espectador sea consciente de que presencia una representación es al observar cómo personajes como los dos Macbeths compañeros del héroe o las brujas personifican una variedad de papeles secundarios dentro de la historia que se nos cuenta. Se acentúa en las tres hermanas hechiceras su carácter de personajes-actrices que se desenvuelven a distintos niveles de la trama al exteriorizar en escena, en algunas ocasiones, anécdotas de su papel en calidad de actrices. Podemos presenciar esporádicamente aquellos momentos en los que se cambian de ropa para la próxima función:

“(Blackout. LADY MACBETH. Discovers WITCHES removing LADY MACDUFF gear)” (Ch. Marowitz *A Macbeth* p.120).

Crean sus propios momentos de espectáculo dentro de la función general:

“WITCHES. (*piping high*) Ting-a-ling-a-ling.
1ST WITCH. Hear it not Duncan, for it is knell.
WITCHES. (*High*) Ting-a-ling-a-ling.
1ST WITCH. That summons thee to heaven.
WITCHES. (*High*) Ting-a-ling-a-ling.
1ST WITCH. Or to hell.
WITCHES. (*In bass register*) Ting-a-ling-a-ling.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.105).

Se muestra la irritación que causa el hecho de que alguna de ellas se despiste en su entrada al diálogo que escenifican:

²⁶⁰Para más información sobre la mímica en el teatro barroco británico véase: M. Davis (1982:116).

²⁶¹A. Artaud justificaba esta práctica de introducir imágenes como sustitución o complementación significativa de palabras afirmando que el aspecto objetivo del lenguaje de los signos nos afecta de modo más inmediato. (1997:121).

“WIFE. Poor prattler, how thou talk’st

(3RD WITCH as male is cued on by 1ST WITCH -irritably because cue was missed.)

Poor prattler, how thou talk’st.

3RD WITCH. Bless you, fair dame! I am not to you known,
Though in your state of honour I am perfect.
I doubt some danger does approach you nearly.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.118).

O la valoración por parte del resto de hermanas de la calidad de una buena actuación con un aplauso:

“(WITCHES applaud 1ST WITCH’s performance. 1ST WITCH takes a bow....)”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.105).

A su vez, el hecho de que las brujas reproduzcan otros papeles dentro de la representación, en este caso, a través de una parodia que le hacen a los Macbeth tras el regicidio, se resalta al mostrar con cierto sarcasmo una gesticulación desmesurada que recuerda el dramatismo de la puesta en escena de la producción shakesperiana tradicional de siglos anteriores:

“2ND WITCH. *(Banging the ground mock-tragically.)*
I’ll go no more.
I am afraid to think what I have done;
Look on’t again I dare not.
1ST WITCH. Infirm of purpose! Give me the bloody daggers.
(She takes them melodramatically, then focuses as if seeing them for the first time)
Is this a dagger which I see before me.
The handle toward my hand?
Come let me clutch thee.”
(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.104).

De la misma manera, se sugieren significaciones inéditas durante la representación por parte de estos tres personajes del asalto a la morada de la familia de Macduff. Se desenvuelven en esta interpretación de un modo crudo, artificial, al modo de las antiguas obras alegóricas y moralistas del siglo XV en Inglaterra.

“(WITCHES, taking masks, assume characters of LADY MACDUFF and CHILD. LADY MACDUFF takes babe in her arms. Scene is played out like an old-fashioned Morality play- in a crude, artificial style.)

WIFE. Sirrah, your father’s dead.

And what will you do now? How will you live?

SON. As birds do, mother.

WIFE. What, with worms and flies?”

(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.117).

La presencia, por consiguiente, de las tres hermanas hechiceras en distintos estratos de la realidad escénica se extiende a lo largo de toda la obra. Para ello recurrirán, en numerosas ocasiones, al uso de máscaras que facilitan este traslado a nivel interno.

“IST WITCH suddenly notices MACBETH, shushes them, they regain their composure, pull on their masks and quickly depart.”

(Ch. Marowitz *A Macbeth* p.105).

“WITCHES silently commune with each other then slowly come downstage and take off their stocking-masks” (Ch. Marowitz *A Macbeth* p.131).

Pueden llegar a desafiar, incluso, el entorno del espectador cuando, tras el final de la historia de Macbeth, se ausentan de la misma, desprovistas de sus máscaras, y se dirigen cara a cara al público para pactar un amenazante futuro encuentro.

En conclusión, la reescritura que nos ofrece Marowitz propone una concepción del teatro en la que es considerado ilusión, un sueño exteriorizado en escena que asalta nuestros sentidos de distintos modos por medio de efectos de iluminación, sonido, imagen y una estructuración textual y argumental imprevisible. Al mismo tiempo, la representación hace referencia a sí misma al permitir contemplar de manera consciente sus detalles a través de distintos niveles internos. Un entramado complejo de estratos que, por medio de la técnica del teatro dentro del teatro, conecta el universo de la historia a aquel del espectador y subraya la intermediación entre ambos.

6.4. CONCLUSIÓN.

De acuerdo con Marowitz (1991:15), en el acercamiento moderno a obras consagradas por la tradición, en gran número de ocasiones, el dramaturgo, en busca de nuevas posibilidades dramáticas, sensaciones y significados, produce a partir de otros autores como Shakespeare de la misma manera que éste, por ejemplo, reescribía a contemporáneos o clásicos de su época.

A *Macbeth*, por consiguiente, se permite licencias equivalentes a aquellas de las que se valió el autor jacobino para sus creaciones artísticas y resitúa en una época moderna, de manera muy personal, y teniendo en cuenta ciertas inquietudes del auditorio actual, una obra originariamente pensada para el receptor de comienzos del siglo XVII.

Para ello, se sacude el texto de partida hasta desintegrarlo en sus diferentes componentes y se recompone de nuevo restaurando una historia que, a pesar de florecer de la semilla de su antecesora, transmite diferentes efectos:

En primer lugar, y debido a la incorporación de toda una serie de recursos destinados a la seducción de la sensibilidad del espectador, descubrimos una experimentación más intensa de la ficción con la posibilidad de evocar nuevos conceptos e ideas no percibidos en el original.

En segundo lugar, la nueva obra se convierte en un espacio de reflexión respecto a la propia producción teatral. Se experimenta con técnicas dramáticas recientes y tradicionales los límites entre el texto legendario, la representación teatral actual y su trascendencia sobre receptor moderno.

En tercer lugar, y a causa de una nueva reestructuración de la trama, personajes y temática del original, esta reescritura resulta ser otra regeneración más que activa el mito a través de una manera fresca y colmada de ideas inéditas en relación a un clásico, por otra parte, tan familiar.

Y, por último, como su título indica, asistimos a la representación de “un *Macbeth*” más, un particular replanteamiento de la obra jacobina que ya conocíamos, que, a su vez, nos estimula a explorar nuestra propia lectura de la misma.

7. *MACBETH*, UNA LEYENDA AFÍN A SITUACIONES DE SOMETIMIENTO SOCIAL: *uMABATHA Y CAHOOT'S MACBETH*.

'MABATHA. It is done. Did you hear any sound?
KAMADONSELA. I heard the dog howl.
MABATHA. Did you cry out?
KAMADONSELA. When? Now?
MABATHA. As I left the hut.
KAMADONSELA. Who me?
MABATHA. Wait! Who sleeps in the next hut?
KAMADONSELA. Donebane.
MABATHA. Donebane! These hands smell of death.
KAMADONSELA. It is foolish to nurse these thoughts
MABATHA. I heard the sound weeping in the dark,
Then someone cried "The earth is gaping"
KAMADONSELA. The King's sons are both asleep.
MABATHA. They called upon the spirits of their acestors for
help,..."
(W. Msomi. *uMabatha* p.175).²⁶²

"EASY: Blankets up middling if season stuck, after plug-holes
Kettle-drummed lightly A412 mildly Rickmansworth__
Clipped awful this water ice, zig-zaggled__splash quaterly
Trainers as Micky Mouse snuffle__cup__evidentlyknick-knacks
Quarantine only if bacteriologic waistcoats crumble
Pipe__snifle then postbox but shazam!!! Even platforms__
Dandy avuncular Donald Duck never-the-less minty
Magazines!
'MACBETH': Eh?"
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth* p.203).²⁶³

²⁶²Para el corpus de citas de esta obra se ha seguido la edición: D Fischlin y M Fortier (Ed) (2000) *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Londres y Nueva York: Routledge.

²⁶³ Para la obra de Stoppard seguiremos la edición: T. Stoppard (1980) *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Londres y Boston: Faber and Faber.



Representación de *uMabatha* en Johannesburgo en 1995. Imagen de la cubierta de la edición de D. Fischlin y M. Portier (2000).

**7. MACBETH, UNA LEYENDA AFÍN A SITUACIONES DE SOMETIMIENTO SOCIAL:
uMABATHA Y CAHOOT'S MACBETH.**

7.1.	INTRODUCCIÓN.	442
7.2.	<i>uMABATHA</i>	443
7.2.1.	Welcome Msomi y su aventura con la tragedia shakesperiana.	443
7.2.1.1.	Welcome Msomi.	444
7.2.1.2.	<i>uMabatha</i> en escena.	445
7.2.1.3.	El atractivo de una cultura desconocida.	446
7.2.2.	El Macbeth Zulú.	447
7.2.3.	La naturaleza de <i>Macbeth</i> que encontramos en <i>uMabatha</i>	448
7.2.3.1.	Argumento.	449
7.2.3.2.	Los personajes.	451
7.2.4.	Una historia inmersa en la cultura zulú.	454
7.2.4.1.	La leyenda de “Shaka” sobre los cimientos de la obra jacobina.	454
7.2.4.2.	Mabatha: el Macbeth con características de jefe zulú.	456
7.2.4.3.	El universo espiritual y religioso de <i>uMabatha</i>	459
7.2.4.4.	El inyanga.	463
7.2.4.5.	El imbongi.	464
7.2.4.6.	Un despliegue militar en escena.	466
7.2.4.7.	Inmersión lingüística en un nuevo texto.	470
7.2.4.8.	Un espectáculo aborigen zulú.	473
7.2.4.9.	<i>uMabatha</i> : un <i>Macbeth</i> rítmico.	475
7.2.4.10.	Otros rasgos de naturaleza zulú.	478
7.3.	CONCLUSIÓN DE <i>uMABATHA</i>	486
7.4.	<i>CAHOOT'S MACBETH</i>	487
7.4.1.	El <i>Macbeth</i> que se representaba en el comedor de un piso checoslovaco.	488
7.4.1.1.	Por una Checoslovaquia más libre.	489
7.4.1.2.	Un proceso intrínseco de reescritura de obras anteriores.	490
7.4.2.	Argumento.	494
7.4.3.	Un clásico shakesperiano en un contexto social de represión.	496
7.4.4.	El inspector.	501
7.4.5.	Take it <i>Easy</i>	508
7.4.6.	Una exploración auto-referencial del propio evento dramático.	514
7.4.7.	Words can be your friend or your enemy.	520
7.5.	CONCLUSIÓN.	529

7.1. INTRODUCCIÓN.

La práctica de trasladar la célebre historia shakesperiana de *Macbeth* a parajes caracterizados por la presencia de tendencias políticas marcadas ha ocurrido en diferentes ocasiones desde su éxito a comienzos del Barroco. Davenant, por ejemplo, presentaba ya en el último período del siglo XVII una trama politizada y vinculada a la situación administrativa de su entorno. Sin embargo, esta tendencia parece acentuarse dos y tres siglos después. *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, a finales de la etapa decimonónica, ya subrayaba, con humor, el caos social al que conduce la regencia de una realeza inmoral y Eugene Ionesco, entre otros, exaltaba en su *Macbett*, a finales del XX, el carácter bélico de esta historia a través de una soberanía indigna de Duncan.²⁶⁴

Tras haber observado este clásico desde el lúgubre enfoque que nos ofrecía Marowitz, en el presente capítulo se presentan dos obras que hechizan al auditorio de un modo diferente. Cambiaremos de perspectiva visitando ahora dos de este tipo de reescrituras que han visto en la leyenda de *Macbeth* proyección para el desarrollo de cuestiones de Estado nacional en las tablas de un escenario: *uMabatha* (1970) de Welcome Msomi y *Cahoot's Macbeth* (1979) de Tom Stoppard.

En particular, en ambas se acrecienta la contextura política de la antecesora jacobina y se enlaza a situaciones de represión social consideradas injustas por el espectador implícito. De tal manera que, mientras la primera se sirve de la tradición del mítico héroe escocés para difundir una cultura avasallada precisamente por aquella a la que pertenece la obra shakesperiana, la segunda, por otra parte, pone de manifiesto situaciones particulares de deshonor social vinculadas a las libertades esenciales de algunos individuos.

Cada una de ellas incorpora mecanismos propios que conquistan, de un modo diferente, la atención del público. Un público que marchará saciado de ideas no sólo relacionadas con los contextos de coerción a los que se hace referencia o con otra temática específica que ambos reescritores sugieran sino asimismo con imágenes inéditas que respecto a la habitual leyenda jacobina descubrimos cuando ha sido confinada a nuevas realidades.

²⁶⁴A. Jarry (1961) *Ubu Roi* New Directions Book. New York. (traducido del francés por Barbara Wright).
E. Ionesco (1973) *Exit the King, The Killer, Macbeth*. Grove Press. New York. (traducido del francés por Charles Marowitz y Donald Watson).

7.2. uMABATHA.

“Translation, transposition and adaptation have been endemic in European drama: they are the means by which play-texts have survived the process of history, and have become part of a ‘great tradition’ (which itself is part and parcel of a particular view of history). In taking over the European concern to ‘rework’ the great dramatic works of the past, African playwrights have also taken over this particular historical perspective”²⁶⁵

*uMabatha*²⁶⁶ incorpora, por una parte, la temática universal de la tragedia clásica de *Macbeth*, con ingredientes tales como la ambición, el amor, odio, estremecimiento... y, por la otra, recopila para su lienzo escénico, junto a momentos de danza y música autóctona, retazos de historias de los grandes jefes zulúes de Sudáfrica durante el siglo XIX (Shaka y Dingane). Los sitúa en la leyenda de la Escocia medieval popularizada por Shakespeare y genera una nueva tragedia de aplaudido logro internacional.

Una reescritura zulú de *Macbeth* que, elaborada en un período de represión hacia esta civilización sudafricana, se adueña de un mito de la cultura colonizadora para ostentar de un modo vanguardista idiosincrasia de la cultura colonizada y se constata, como consecuencia, en ambas culturas, la presencia de atributos comunes.

Descubriremos en el siguiente estudio alguna de las particularidades que han contribuido al reconocimiento de esta obra no sólo en su patria de origen sino asimismo en países de otros tres continentes.

7.2.1. Welcome Msomi y su aventura con la tragedia shakesperiana.

En el siguiente apartado conoceremos algunas referencias sobre Welcome Msomi en relación a la obra de estudio y, del mismo modo, determinados detalles

²⁶⁵Véase: M. Etherton. (1982) *The Development of African Drama*, New York. Africana Publishing Company. p.102.

²⁶⁶En la lengua zulú, la “u” delante de un nombre propio se utiliza con el significado que tendría “Señor” en Español. Para más información sobre este y otros aspectos que surjan en la obra relacionados con la lengua zulú véase: (<http://www.isizulu.net>) (consultado 30/5/2005).

acerca del desarrollo en escena de su pacífico y, a su vez, extendido desafío a las fronteras culturales entre el África pre-europea y la tradición anglosajona.²⁶⁷

7.2.1.1. Welcome Msomi.

Dramaturgo, director y productor sudafricano que en la segunda mitad del siglo XX se embarcó con brío en la difícil tarea de difundir la cultura zulú, durante muchos años esclavizada por el sistema político conocido como “Apartheid”. Entre otras de sus múltiples actividades profesionales, destaca la fundación en 1965 de una agrupación de danza y teatro especializado en producciones de temática zulú y la dirección de *Sasani Investments*, una agrupación que se dedica a actividades de entretenimiento, comunicación y educación multimedia mientras da a conocer la cultura autóctona de Msomi por el Sur del continente africano, Europa y América.²⁶⁸

Además de otras obras teatrales en zulú, durante su larga estancia en los Estados Unidos de América, Msomi escribió guiones destinados a la emisión radiofónica, dirigió un programa de radio y creó canciones y música al estilo tradicional del África negra para todos sus musicales, patrocinadas por su propia casa de discos: IAM records.

²⁶⁷Según D. Fischlin y M. Fortier (Ed), quizás por su éxito como teatro popular, no existe prácticamente estudios formales de *uMabatha*. Véase: Fischlin, D. and M. Fortier (Ed) (2000: 164). Por ejemplo, análisis críticos como los siguientes apenas dedican espacio al comentario de esta obra: P. M. Mlama (1991) *Culture and Development: the Popular Theatre Approach in Africa*. Uppsala. Nordiska Afrikainstitutet (The Scandinavian Institute of African Studies); M. Etherton (1982) o David Johnson (1966) *Shakespeare and South Africa*. Oxford. Clarendon Press.

²⁶⁸Para más información véase: T. Kobokoane (consultado 25/4/05) “All the World’s a Stage for Welcome Msomi’s Business,” *Business Times* (<http://www.btimes.co.za/97/0302/newsm/newsm.html>).

7.2.1.2. *uMabatha* en escena.

A finales de los años sesenta, en Sudáfrica y todavía durante el período del Apartheid, Msomi comenzó a trabajar en *uMabatha*. Una reescritura con tinte zulú del Macbeth shakesperiano. Este proyecto atrajo la atención de Elizabeth Sneddon, en este período, profesora y jefe del Departamento de Teatro en la Universidad de Natal. Ella facilitó que se lograra representar con éxito tanto para un auditorio blanco como de color en esta misma ciudad y bajo el patrocinio de su universidad.

“It was during the time of Steve Biko and during the black-consciousness movement. It was also the time in the theater where we looked at the importance of our culture. The king had said to the people, ‘You have to be proud of who you are and where you’re coming from’ But when we first performed in South Africa, a lot of (white) people had never seen anything like it; it was a revelation for them. For black people, it was pride. In fact, I think if it had come directly from the townships to the stages of South Africa, the government would have banned it. But because it was a university-sponsored triumph of a production, they didn’t want to be seen as unenlightened.”²⁶⁹

Tras este notorio comienzo, *uMabatha* saboreó unos años de gran popularidad en los que se exportó a otros países europeos, americanos y africanos. Entre otras, destaca su visita a Londres en 1972 para participar en la clausura del festival mundial de la “Royal Shakespeare Company”. Abrió la temporada teatral un año más tarde en el escenario del Aldwych, se presentó en diferentes festivales como el de “Spoleto” en Italia en 1976 o el de “Two Worlds” en Charleston NC en 1977 y circuló por otras ciudades estadounidenses.

Después de unos años de pausa, *uMabatha* reapareció en los años noventa representándose en Johannesburgo tras la elección a la presidencia de Nelson Mandela:

“President Mandela looked at me and said, ‘I know you. You are Welcome Msomi –where is *UMabatha*?’ I was shocked that he knew about me and my play. He said, ‘When are we going to see it?’ And I said, ‘Well, now that you have asked for it, you are going to see it’.”²⁷⁰

²⁶⁹Véase: C. Clay (consultado: 22/4/2005) “ZULU BARD. Msomi puts the spear in Shakespeare” *Boston Phoenix Theater* (<http://w.www.bostonphoenix.com/archive/Theater/97/10/23/UMABATHA.html>).

²⁷⁰Véase: N. Pacio (consultado 22/4/05) “African Epic Combines Shakespearean Spirit” *Daily Bruin*, UCLA (<http://www.dailybruin.ucla.edu/DB/issues/97/10.01/ae.Umabatha.html>).

Desde entonces y hasta nuestros días ha vuelto a recorrer diferentes ciudades de Europa, África, Norteamérica e incluso Australia. Destaca en su camino su designación en 1997 como uno de los seis espectáculos para conmemorar la apertura del reconstruido teatro Globe en Londres.²⁷¹

7.2.1.3. El atractivo de una cultura desconocida.

Según D. Fischlin y M. Fortier (2000:166), a pesar del orgullo que esta obra estimuló sobre el público que veía incorporadas sus tradiciones (en numerosas ocasiones menospreciadas) a las tablas de un escenario, el rápido éxito de *uMabatha* en teatros de tantas y tan diferentes ciudades mundiales parece haber sido su capacidad de seducción por la presentación espectacular de una cultura hasta cierto punto inexplorada y de la que se sabía atravesaba un período en el que estaba siendo desterrada de un modo injusto.

“Our culture was more appreciated there [Europa y EEUU] than here –perhaps taken for granted because people grew up with it. It dawned on me what we had was something rich and that it needed to be marketed and preserved” (T. Kobokoane en página web citada).

Se trata de una obra que introduce a un entorno de fascinación sensorial atractivo para aquel espectador que no ha experimentado prácticas como el son del ritmo que se alcanza con el redoble de los tambores nativos, las marchas militares, palmadas acompasadas, pataleos y golpes de lanza étnicos, danzas indígenas, etc. Interpretadas por un grupo de cuarenta y cinco, al comienzo, aumentado, posteriormente, a sesenta bailarines, vestidos con la indumentaria tradicional del África negra en la época de auge zulú.

“Everything had to be authentic. The dancing that was done during the time of King Shaka, even the costumes. The thing that has been the constraint is that some

²⁷¹ Para más información se puede consultar la introducción a *uMabatha* en: D. Fischlin and M. Fortier (Ed) (2000) y “African Appropriations” (Consultado 25/4/2005) *Shakespeare in South Africa*. (<http://ise.uvic.ca/library/criticism/shakespearein/sa7.html>).

of the dancing, some of the celebrations, go on for hours and hours and hours. Unfortunately, we cannot do that on stage.” (N. Pacio en página web citada).

Por último, la narración de esta historia en la lengua aborigen de la cultura donde se ubica (frecuentemente con subtítulos en inglés) envuelve al auditorio internacional con un lenguaje dramático inédito que permite respirar las peculiaridades de un universo desconocido.²⁷²

A continuación analizaremos los pormenores de esta reescritura de la historia del rey escocés, el proceso que se ha seguido para su traslación a un contexto atípico y las características incorporadas para lograr atraer el interés de público tan dispar.

7.2.2. El Macbeth Zulú.

“Repetition with critical difference...” se convierte según L. Hutcheon (1985:25) en elementos básicos de reescrituras de material ya difundido. De hecho, con cada traslación de material preexistente a nuevos parámetros revivimos, por una parte, ficciones y experiencias con las que estamos familiarizados y, por la otra, se nos instruye en ideas y vivencias diferentes e inesperadas. En la obra de estudio de este capítulo experimentamos a través de la propuesta de Msomi la obra canonizada de Shakespeare de un modo diferente: reconocemos en la renovada adaptación, la repetición de elementos primarios identificadores de la tragedia de origen junto a aquellos otros que se incluyen con el fin de sorprendernos e iniciarnos en sensaciones, percepciones y conocimiento inédito.

De esta manera, *uMabatha* profana estrepitosamente la leyenda a la que estamos acostumbrados y la envuelve de componentes tradicionales de una cultura muy distante a aquella a la que pertenece la historia de origen.

²⁷²“As Msomi remarked in his curtain speech at the performance I saw, ‘it is to do with the drums’ all the formal sequences are accompanied by an insistent percussive tattoo which invades the bones, so that one literally feels the events in question. Towards the end, the Swazi army of the murdered Dangané’s son Makhiwane and the Zulu army of the usurping king Mabatha (the names translate easily) make their way through the groundlings, circling the audience space before ascending to battle on the stage; this is the kind of moment when the layout of the Globe comes into its own, allowing a direct connection with the dramatic action. Véase: “The 2001 Season at Shakespeare’s Globe Theatre” (consultado 25/4/2005) (<http://www.angband.demon.co.uk/Globe/cast2001.html>).

“I took Shakespearean themes and put them in the Zulu idiom. It is the story of Zulu culture. (N. Pacio en página web citada)

No obstante, al mismo tiempo, no se imposibilita la percepción de los fundamentos del mito shakesperiano tales como personajes, argumento, acción, etc. que permiten, a su vez, apreciar una ficción conocida y acreditada.

Descubriremos en esta obra, por consiguiente, una fusión de rasgos pertenecientes a dos civilizaciones distintas entrelazadas y equiparadas a un mismo nivel. De tal manera que se explotará el prestigio que saboreaba la tragedia jacobina en el momento de creación de *uMabatha* para mostrar cómo aspectos de aquella tradición asimismo legendaria pero arrinconada socialmente por el sistema político “Apartheid” se adaptan a un entorno procedente de la cultura dominante. De hecho, ambas civilizaciones resultan estar constituidas por gentes que, en general, muestran sentimientos, actuaciones e inclinaciones comunes.

“Nelson Mandela’s blurb on the back of the Via Africa edition of the play states that ‘*uMabatha*...illustrates vividly the universality of ambition, greed and fear. Moreover, the similarities between Shakespeare’s *Macbeth* and our own Shaka become a glaring reminder that the world is, philosophically, a very small place’...” (D. Fischlin y M. Fortier 2000:166).

En los siguientes apartados desglosaremos los componentes de esta extraña amalgama donde se considerará, por una parte, aquellas características celebradas en otras reposiciones de esta obra jacobina, garantía para un público internacional que conoce *Macbeth*, y el modo en el que se han enlazado con otras peculiaridades pertenecientes a un entorno ignoto que atrae la curiosidad de aquellos que lo desconocen y el orgullo de los que se sienten representados.

7.2.3. La naturaleza de *Macbeth* que encontramos en *uMabatha*.

Comenzaremos por reconocer aquellos elementos encerrados en *uMabatha* que nos transportan a la tragedia clásica de *Macbeth*: una visita a la obra jacobina a través de diversos componentes de su esqueleto general tales como su ya

conocida organización estructural externa en actos y escenas, el argumento y los personajes.

La reescritura de Msomi facilita la comprensión de su ficción a un auditorio internacional conocedor de la obra shakesperiana al aprovechar la sucesión de eventos de su antecesora y reestructurarlos en un orden paralelo. Distribuye la trama en cinco actos, si bien elimina escenas subsidiarias como la conversación entre Lennox y Lord (III.vi) o el encuentro entre las brujas y Heccate (III.v) e incluye la información extra que estas puedan aportar en otros momentos.

Un argumento equivalente, por lo tanto, en relación a acción y acontecimientos aunque simplificado en cuanto a profundidad textual por lo que se refiere a aspectos como la complejidad retórica, configuración de personajes, contenidos temáticos, etc. Simplificación que se complementa con otros elementos que describiremos en apartados posteriores como la introducción de música y danza en coordinación significativa con el desarrollo de la trama.

7.2.3.1. Argumento.

La historia de Msomi mantiene las intrigas que generan los deseos ambiciosos de supremacía de dos miembros corruptos emparentados con la realeza: Mabatha y su esposa. Y todos los asesinatos que se cometen sobre personas inocentes para saciarlos. Descubrimos seres de poderes sobrenaturales que modulan, a su manera, la vida de los personajes y la destrucción final de estos dos protagonistas como castigo personal a comportamientos inmorales, crueles e injustos. Al igual que ocurría en la obra shakesperiana, un argumento con momentos de desasosiego, expectación, sorpresa, lealtad y traición, venganza, justicia y trasgresión, victoria y derrota, etc.

Aunque localizada en Zululandia durante el siglo XIX, revivimos la leyenda de un valiente guerrero: Mabatha, y su precipitado deseo por conseguir la regencia del reino que habita. Tras confrontar con éxito la rebelión de Khondo, señor de las tierras de Mkhawundeni, es galardonado por su jefe soberano Dangane con las propiedades de este traidor. Recompensa que no sólo le satisface recibir sino asimismo asombra al coincidir con uno de los vaticinios hacia su futuro que tres

hechiceras le habían hecho cuando volvía del campo de batalla junto a Bhangane, un camarada guerrero.

Como tales hechiceras también habían previsto en su vaticinio el mando sobre la nación zulú, se beneficia de la inesperada visita de Dangane y sus hijos, futuros herederos, a su residencia y, alentado por su esposa, decide asesinar a este monarca y culpar de ello a dos escoltas que habrían actuado en convenio con los hijos del rey.

Después de que estos últimos han huído, la soberanía corresponde a Mabatha, familiar más cercano del monarca asesinado. Una vez coronado jefe supremo, su deseo de que tanto él como su estirpe permanezcan en el poder le dirige hacia nuevas atrocidades. Extermina a través de unos asesinos a su cargo a Bhangane porque las brujas le habían pronosticado descendencia real, (aunque falla en el asesinato de Folose, hijo de Bhangane). Del mismo modo, ataca y destruye el hogar de Mafudu y su familia porque los considera desleales por la huida de este guerrero a Suazilandia.

El sinfín de atrocidades que comete provoca una guerra civil a la que se enfrenta con Makhiwane, hijo del anterior monarca. Este, con el auxilio de un ejército de Suazilandia al que se han incorporado otros guerreros zulúes como Hoshweni, Angano, Linolo y Mafudu se dirige hacia Mvanencane, morada de Mabatha.

Confiado por nuevas predicciones de las hechiceras que parecían capacitar a Mabatha del poder de la invulnerabilidad, aunque sólo, se enfrenta a sus enemigos sin temor hasta que percibe que Mafudu, según algunos comentarios que recordaba de las brujas, podría suponer una amenaza para su persona. A pesar de que intenta huir, rodeado por el ejército enemigo, no tiene más opción que enfrentarse a este guerrero, quien lo reduce sin dificultad.

Una vez vengado el usurpador junto a su esposa, ya que la dama había cometido suicidio tras un período de locura, las tropas de Makhiwane coronan al hijo de Dangane como próximo monarca.

7.2.3.2. Los personajes.

Otra manera de reconocer y volver a recrearse con el clásico shakesperiano de *Macbeth* es a través de los héroes y heroínas de esta nueva reescritura. Msomi, tras haber aclimatado sus nombres e imagen escénica al nuevo ambiente, mantiene la relación básica de personajes que aparecen en la tragedia jacobina y su desarrollo personal en la historia. Y con ello soslaya la dificultad de comprensión que pudiese producir para un auditorio internacional su ubicación en el entorno zulú.

Descubrimos aquellas figuras pertenecientes a la casa real, el monarca y los dos príncipes, uno de ellos heredero, y sus allegados: Duncan, Malcolm, Donalbain, Macduff, Banquo, Angus, etc. Sin embargo, los localizaremos con un nombre ligeramente modificado y adaptado a la naturaleza de la cultura sudafricana que se nos describe.

Con tal fin, se conservan, en la mayoría de los casos, las consonantes de la designación original y se incorporan vocalismos, prefijos o sufijos que acercan el nuevo nombre a la cadencia de la lengua zulú. Para la denominación del monarca, por ejemplo, observamos la supervivencia de las consonantes /d/ y /k/, esta última sonorizada a /g/ y se añade la terminación “ane”, similar a la que aparece en los nombres de sus hijos:

Duncan	aparece como	Dangane. ²⁷³
Malcolm	como	Makhiwane y
Donalbain	como	Donebane.

En los nombres de algunos aristócratas se disgrega un grupo consonántico mediante la adición extra de vocales y, ocasionalmente, se añade sufijos. De esta Manera,

Macbeth	se transforma en	Mabatha ²⁷⁴
---------	------------------	------------------------

²⁷³Otra posible razón de tal apelativo podría ser por la cercanía al nombre: “Dingane”, jefe zulú que asumió la soberanía en 1828 tras asesinar a su hermano por parte de padre y anterior monarca, Shaka. Para más información véase: Taylor, S. (1994) *Shaka's Children: A History of the Zulu People*. HarperCollins. O “Shaka” *Británica Concise Encyclopedia*. Encyclopaedia Británica Premium service. 2005. (<http://www.britannica.com/ebc/article?tocId=9378377>).

Macduff	en	Mafudu,
Lennox	en	Linolo
Angus	en	Angano
Banquo	en	Bhangane (sonorizando de nuevo el sonido /k/)
Fleance	en	Folose (donde se mantiene el sonido /s/ de la terminación "nce")

Finalmente, las damas de la historia agregan a su apelativo el prefijo identificador femenino zulú: "Kama":

Lady Macbeth pasa a denominarse Kamadonsela y
Lady Macduff aparece como Kamakhawulana.

Procedimientos similares se aplican a otros nombres que encontramos a lo largo de la trama: títulos nobiliarios, pueblos, lugares... "Glamis", por ejemplo, aparecerá como "Dlamasi", "Cawdor" se transformará en "Khondo", "Inverness", entre otros, se reescribe "Mvanencane", etc. Y, de esta manera, afloran personajes y nombres de lugares parejos al clásico shakesperiano amoldados, en este caso, al ritmo de enunciación de la lengua zulú.

El despliegue de personajes de la reescritura que Msomi propone, por otra parte, preserva del mismo modo momentos, texto y características básicas de los personajes shakesperianos para una óptima identificación de los mismos. Por ejemplo, Mabatha, si bien menos reflexivo, más enérgico y fácilmente arrastrado por la seducción del poder, sigue recitando monólogos paralelos a los que lo identifican como protagonista.

"MABATHA. The wise warrior strikes swiftly
If he waits to smell out the danger
The moment will pass with this blow
I kill all my fears and bury them in the dust.
But out of the dust
May rise more shadowy impis
Who will seek to stain the earth with my blood.
Dangane comes here
Like a Father honouring his child
Opening his heart in joyous welcome.

²⁷⁴Una vez convertidos en monarcas, la designación de Dangane y Mabatha se ven modificadas incluyendo prefijos y sufijos que expresan, en el idioma zulú, el trato real de estos personajes apareciendo como "Mdangazeli" y "Mbathazeli". Véase: (<http://www.isizulu.net>) (30/5/2005).

How then can I spill my father's blood!
His praises are sung as the wisest councillor
His words are greeted with the Royal salute.
Bayethe! Son of Heaven.
If he falls
A thousand throats will howl his death
And fall upon his murderer.
No, I have no longer the strength or will
To do this deed." (*W. Msomi, uMabatha* p.174).

Kamadonselá nos reubica en el personaje de Lady Macbeth cuando, de modo equivalente, se encomienda a los espíritus del mal y solicita el vigor necesario para poder inducir a un asesinato a su esposo o al describir el trato cruel que daría a su propio bebé por conseguir sus propósitos si la ocasión así lo exigiese:

"KAMADONSELA. Even if my only child was feeding at my breast
I would hurl him on to the rocks
And shatter his skull
Before I become as weak as you are now"
(*W. Msomi, uMabatha* p.174).

De la misma manera que las tres hechiceras nos transportan a la obra jacobina al vaticinar el futuro de Mabatha y Bhangane con una estructura textual semejante a la de sus antecesoras:

"SANGOMA I. (*Throwing bones.*)
Mabatha! Chief of Dlamasi!
SANGOMA II. (*Throwing bones.*)
Mabatha! Chief of Mkwaundeni!
SANGOMA III. Mabatha! The bones rattle for a
mighty chief." (*W. Msomi, uMabatha* p.174).

En definitiva, toda una serie de peculiaridades que se incorporan con el objetivo de reconocer el clásico con cuya reputación, personajes y argumento estamos familiarizados. De esta manera, se establece un punto de partida para agregar particularidades pertenecientes a un universo nuevo, posiblemente desconocido, sorprendente y aleccionador. Un universo que esta reescritura pretende mostrarnos, en este caso, a través del descubrimiento de una nueva cultura, la cultura zulú y sus posibilidades de propagación de sensaciones, impresiones, sentimientos, etc. en el entorno teatral.

7.2.4. Una historia inmersa en la cultura zulú.

Así como la estructura de *uMabatha* no se despega en cuanto a argumento de los ejes centrales narrados en la tragedia shakesperiana, el contenido de cada uno de ellos se complementa con rasgos extraídos del folklore zulú. Presenciar esta nueva obra en escenarios no africanos es sumergirse en elementos de una civilización hasta cierto punto recóndita, por consiguiente, misteriosa y, para algunos, atractiva. Pasamos a ser rodeados por sacerdotisas *sangoma* que predicen el futuro de los habitantes, un *inyanga* que trata de sanar con su sabiduría naturalista, *impi/izimpi* que batallan hasta conseguir sus propositos, un *imbongi* que canta las proezas de los héroes, el *ibutho/amabutho* que protege al poblado y todo amenizado con el sonido de la *makhweyana*.²⁷⁵

Esta reescritura podría definirse, por lo tanto, como un cóctel asombroso de ingredientes procedentes de leyendas muy distantes entre sí, no obstante, compatibles. Todos los aspectos mencionados en el apartado anterior que nos acercan al mito shakesperiano de Macbeth se entremezclarán con otros desenterrados de memorias sobre el dominio de la nación zulú durante los reinados de los jefes Shaka o Dingane en el siglo XIX. Veamos a continuación cómo cada uno de estos elementos en concierto con determinados rituales impregna la obra del sabor del África negra.

7.2.4.1. La leyenda de “Shaka” sobre los cimientos de la obra jacobina.

Si bien no se aprecia una personificación directa entre la historia de Mabatha y la del mítico rey zulú, asistimos a la descripción de un personaje que conserva algunas de las características de los grandes jefes sudafricanos de la época anterior a la conquista europea, entre ellos, y, en especial, Shaka (1781-1828) o Dingane (1828-1878).

²⁷⁵Para más información sobre cuestiones de este apartado véase: “*Zulu Culture and Traditions*” 1998-2001 KwaZulu-Natal Dept. of Economic Development and Tourism. <http://www.warthog.co.za/dedt/tourism/culture/religion.html>).

Shaka es una figura legendaria de prestigio en la historia sudafricana al ser considerado el guerrero y gobernante que transformó el pueblo zulú de una pequeña tribu a lo que podría reconocerse como una nación incipiente. Una nación que se extendió entre los ríos Phongo y Mzimkhulu (actual región de Kwazulú-Natal).²⁷⁶

A pesar de ser el hijo de Senzangakhona, anterior jefe zulú, vivió, rechazado por su padre, una infancia humilde junto a su madre en la tribu de los Langeni. Después de unos años se trasladó a la de los Mthethwa, donde desarrolló una escalada vertiginosa en la carrera militar de la época y con la ayuda de Dingiswayo, su protector y jefe Mthethwa, Shaka se convirtió, tras el fallecimiento de su padre, en dirigente de los zulúes. Una vez en el mando agrandó su dominio hasta tal punto que en el momento de su defunción regentaba el más extenso reino de la zona.

Sus habilidades de virtuoso, bravo y brioso estratega, su conocida crueldad y validez como gobernante, sin embargo, son cualidades que han sido hasta cierto punto exageradas. De hecho, el conocimiento que nos ha llegado de este personaje se basa en recopilaciones de historias orales o los diarios de algunos aventureros europeos pioneros. No obstante, para el pueblo zulú, Shaka se ha transformado en un héroe mítico y emblema de su cultura.²⁷⁷

Al igual que ocurre con el personaje de Macbeth, algunas de las leyendas narran que el joven guerrero sudafricano se encontró en cierta ocasión con una hechicera que le auguró un insospechado futuro real:

“You are a man. Already I see a chief of chiefs”
(D. Fischlin y M. Fortier (Ed) 2000:164).

Y su ascenso al poder se consideró fraudulento por parte de sus dos hermanastros paternos quienes, finalmente, se enfrentaron a él ocasionando el final de su vida. Dingane, uno de ellos, le sucedió en el nuevo gobierno del pueblo zulú.

Descubrimos a través de Shaka a un personaje que, por consiguiente, a pesar de proceder de un entorno distanciado culturalmente de aquel del rey escocés

²⁷⁶Para más información sobre este personaje se puede consultar: J. Laband (1997) *The Rise and Fall of the Zulu Nation*. Arms and Armour Press. y “Shaka” (consultado 22/4/05) Microsoft-Encarta-Online-Encyclopedia.2005” (http://encarta.msn.com/encyclopedia_761552533/Shaka.html).

²⁷⁷Los zulúes dedican un día de festividad a su recuerdo. Para más información relacionada con aspectos culturales de la civilización zulú se puede consultar las siguientes páginas: “Zulu Culture and Traditions” 1998-2001 KwaZulu-Natal Dept. of Economic Development and Tourism. (<http://www.kzn-dedt.gov.za/tourism/culture.html>). “Zululand Eco Adventures” (<http://www.eshowe.com>).

que Shakespeare describe y, al igual que puede haber ocurrido con otros personajes regios o generales de renombre, haya vivido circunstancias afines a las de la historia de Macbeth o expresado sentimientos idénticos.

7.2.4.2. Mabatha: el Macbeth con características de jefe zulú.

Msomi recicla la historia de Macbeth junto a la de Shaka. La utiliza como soporte para una nueva creación literaria y propone con el protagonista de *uMabatha* la ficción de un personaje que encarnará, de un modo entrelazado, experiencias procedentes de personalidades de dos épocas y culturas diferentes. Por una parte, observamos la leyenda del rey medieval escocés tal y como fue extendida por Shakespeare y, por la otra, la de los jefes zulúes que habitaban las tierras sudafricanas durante el siglo XIX.

Teniendo en cuenta primeramente las similitudes entre Mabatha y Macbeth, prestaremos atención a los pilares base sobre los que yace la leyenda, puesto que el héroe de Msomi atraviesa situaciones idénticas a las que se desarrollan en la tragedia shakesperiana. Al igual que ocurre con Macbeth, desde el comienzo de la nueva obra, Mabatha emerge como un gran estratega que defiende a ultranza las tierras de su jefe Dangane. Tras el encuentro con tres sacerdotisas zulúes que proyectan un futuro soberano para el joven, se beneficia de la visita de este monarca a su morada y urde junto a su esposa un plan para asesinarlo que le conducirá posteriormente a su inesperado cargo como jefe soberano de los zulúes.

Tanto el personaje de Msomi como el héroe jacobino actúan, en consecuencia, de manera equivalente ante circunstancias semejantes. Sin embargo, el ambiente zulú en el que se desenvuelve la historia de Mabatha y la distinta composición de algunos de sus parlamentos afecta a la estructura de su retrato para mostrar cualidades que, en ocasiones, le aproximan a las características de personajes históricos sudafricanos como Shaka.

De hecho, al contrario de lo que ocurre con el héroe jacobino, Mabatha es un personaje exclusivamente de acción. La síntesis de gran parte de los monólogos que pronunciaba el personaje shakesperiano a una idea clave apresura sus intervenciones en escena, por una parte, y, por la otra, circunscribe los diferentes

perfiles que se muestran en la figura de su antecesor clásico a una imagen unitaria y sin ambigüedades: la de un guerrero corrupto por la idea de poder, encumbrado a la soberanía de la región y su merecida caída final.

Tocado por la barita mágica de las hechiceras, Mabatha acepta sin reparo su destino a medida que advierte cómo sus predicciones se transforman en realidad y, a pesar de ciertos sentimientos de aprensión hacia las consecuencias que el asesinato de Dangane le podría ocasionar, accede, a ese acto fatídico sin escrúpulos en cuanto comprende las posibilidades de éxito del plan que ha forjado su esposa:

“MABATHA: You have made me firm and given me
Courage.
The Herat will soak up his blood this day”
(*W. Msomi, uMabatha* p.174).

Una vez cometido este primer homicidio, los sentimientos de compunción que asolaban a Macbeth, en este nuevo personaje, no emergen tanto como remordimientos por haber cometido un acto inmoral y deshonesto sino por saber que ha deshonrado el código de honor de un guerrero al haber traicionado a otro combatiente integrante de su tribu que, además, ostenta las virtudes y renombre de un jefe:

“MABATHA. My eyes were blind
The blood in my ears drummed out the
Watchman’s cry:
‘Awake! Mabatha comes to steal your life away.’
**A warrior’s life should not end with this slow
horror.**
KAMADONSELA. What do you mean?
MABATHA. A voice was singing in my head,
‘All your days, Mabatha,
Men will hunt you like the cowardly jackal’ ”
(*W. Msomi, uMabatha* p.176).

Cierta pesadumbre inicial que, al contrario de lo que ocurría con su homólogo escocés, se desvanecerá a medida que perpetra otros actos fatídicos. La desaparición en esta nueva historia de todos aquellos versos que revelan momentos íntimos de sufrimiento personal e incluso escrúpulos por la infamia que se crea origina una perspectiva orientada al carácter brutal de Mabatha.

De hecho, ni siquiera manifiesta consternación excesiva cuando le anuncian que su esposa ha fallecido; por el contrario, salva el momento con pensamientos que reflejan su convencimiento de guerrero infalible:

“MABATHA. Awu! Awu! Kamadonsela.
It is a cold wind that blows
And takes our breath away.
Kamadonsela! Had you lived
Until the next bright day,
You would have seen a great king
Destroy his enemies.
Our wishes are but empty calabashes,
Our lives have withered slowly
Since Mdingazeli's branch was hacked away.
It is no matter, let all things
Turn against me, I will fight
Until the last drop of blood is shed
Foolish women! It is not time for weeping,
Now it is time to fight.
Warriors! Attack, and take no prisoners.
Destroy these warriors that invade our land.
(*W. Msomi, uMabatha* p.186).

Del mismo modo, muestra su coraje para enfrentarse a la inminente batalla, a pesar de encontrarse desguarnecido ante la huida de parte de sus vasallos y rodeado por las tropas enemigas:

“SITHOLE. It is true, my king, many warriors are
Approaching.
MABATHA. That is nothing. I will fight.
Until I have no strength to lift my assegai.
Bring me my attire.
(*W. Msomi, uMabatha* p.174).

No obstante, si bien se muestra valiente en su faceta de estrategia contra sus enemigos, no ocurre igual cuando se enfrenta a las predicciones de las hechiceras: un sentimiento humano de pavor le inunda al ver deslumbrar que el vaticino se cumple cuando Mafudu relata la manera excepcional en la que nació. Al final, comprendiendo su destino, se lanza a la batalla, y sucumbe de idéntica manera a la descripción que se nos ofreció al comenzar: como un guerrero.

“MAFUDU. You have nowhere to go, Mabatha.
MABATHA. I know now, the sangoma's words have confirmed the truth.
MAFUDU. This is your day to meet your ancestros.

(*MABATHA and MAFUDU fight until MABATHA is slain....*)
(*W. Msomi, uMabatha* p.187).

En conclusión, descubrimos en este caso un personaje de acción, que, corrupto por el poder, se precipita sin apenas escrúpulos hacia las garras de la villanía. Guerrero por naturaleza, con la destreza, experiencia y vigor que se describe de Shaka y sin despertar las pasiones de su homólogo europeo, encaja perfectamente con sus nuevos atributos en el ambiente autóctono zulú que lo rodea.

7.2.4.3. El universo espiritual y religioso de uMabatha.

Descubrimos la presencia de tres hechiceras que, por medio de rituales semejantes al de las brujas en el clásico jacobino, profetizan sobre el futuro de Mabatha. A pesar de que se sigue la trama y parte de la filosofía expuesta en el texto clásico, estos nuevos seres, sin embargo, guardan, por sus atuendos, manera de proceder y conversar una relación más directa con tres adivinatoras *Sangoma* tal y como se conocen en el folklore sudafricano de los pueblos Nguni (zulú, Xhosa, Ndebele, Swazi). Se trata de sacerdotes o sacerdotisas venerados que, en contacto entre el mundo físico y el sobrenatural de los antepasados, determinan las causas de sucesos futuros, sanan con sus hechizos y protegen de infortunios a quien se acerca a consultar.

Al comienzo de la obra, como es habitual en un *Sangoma*, las tres sacerdotisas de la historia aparecen custodiadas por el sonido rítmico de los tambores al son de compases religiosos. Al igual que ocurre con las brujas shakesperianas, determinarán el lugar lóbrego y solitario donde, tal y como proceden estas adivinas sudafricanas, “arrojarán su veneno”, esto es, arrancarán de su cuerpo el virus que seres ancestrales les han introducido y que se exteriorizará a través de una profecía sobre el futuro del héroe.

“SANGOMA I. But where is the place, Engoma?
SANGOMA II. There where the earth is trodden
flat
with stamping and rejoicing.
SANGOMA III. There we will meet with

Mabatha.
SANGOMA I. Yes. I will spit my venom there,
Mgoma.
SANGOMA II. I too, will be there, Engoma.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.168).

En la siguiente intervención de estos personajes, las encontramos, de nuevo, al son de melodías nativas “expulsando su veneno” y haciendo uso de, como es frecuente en ellas, su dialecto mágico y desconocido:

“SANGOMA III. What spells have you been spitting,
Mngoma?
SANGOMA I. I have been spitting my venom
To the spirits of darkness and misfortune.
SANGOMA II. Spit them Mngoma, spit so that we
can hear.
SANGOMA III. Yes spit Mngoma, spit so that we
can hear.
SANGOMA I. Elele! Elele! Elele!”
(*W. Msomi, uMabatha* p.170).

Hasta que el sonido de tambores, sus cantos autóctonos, danzas y movimientos corporales ocasionan su acostumbrada entrada en trance. Ello permite que espíritus ancestrales utilicen sus cuerpos para el inminente vaticinio ante la llegada de Mabatha y Bhangane. Vaticinio que se realiza por medio de unos huesos que lanzan sobre una piel de impala:

“(Slow drumbeat)
SANGOMA I. That is the sign
Mabatha is near.
ALL THREE (*sing and dance.*)
We miss the wisdom of the stones
When we shake and throw our bones.(...)
SANGOMA I. (*throwing bones*)
Mabatha! Chief of Dlamasi!
SANGOMA II. (*Throwing bones*)
Mabatha! Chief of Mkhawundeni!
SANGOMA III. Mabatha! The bones rattle for a
mighty chief.
ALL THREE. Elele! Elele! Elele!”
(*W. Msomi, uMabatha* p.170).

En último lugar, al igual que ocurre en la trama de la tragedia clásica, emergen de nuevo en el desenlace de la historia para resolver las consultas de

Mabatha. Conocedoras de las fuerzas ocultas de la naturaleza, en su aparición elaboran una pócima medicinal mágica similar a la de sus predecesoras shakesperianas. Si bien, en esta ocasión, los animales que se sacrifican son aquellos frecuentes en los rituales de un *sangoma* zulú: cabras, ovejas, babuínos, etc.

“SANGOMA III. A **sheep**'s ear and the eye of an **ox**,
Cow-dung mixed with the hoof of a **goat**,
All boil together in the pot.
ALL THREE. It boils and boils here in the pot
The fire burns, the juice is hot.
SANGOMA I. And now the blood of an old **baboon**
Slaughtered when the moon was full”
(*W. Msomi, uMabatha* p.181).

De tal manera que, rodeadas de igual forma del sonido de tambores, con sus gritos y danzas místicas, a medio camino entre la muerte y la reencarnación, entre el pasado y el futuro, atraerán de nuevo las voces de sus superiores, los espíritus del pasado, para que hablen a través de ellas:

“MABATHA. Where did you learn this wisdom?
Answer me! You may hiss with the serpent
And listen to the whisper of the wind,
But listen to me.
SANGOMA I. Speak!
SANGOMA II. Ask!
SANGOMA III. We will answer!
SANGOMA I. Do not forget, the voices that speak
through us are the spirits of the dead.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.181).

De hecho, la *sangoma* sudafricana que aparece en esta obra encarna la figura espiritual de una sociedad donde se tenía muy presente la imagen de los antepasados. La expiración de la vida, por ejemplo, como se puede apreciar en la historia, se concebía como un encuentro con la familia que ya había dejado este mundo. Bhangane, una vez ha sido asesinado, se convierte en un espíritu ya del pasado que atormentará a Mabatha durante la cena con el resto de guerreros. Cena que, por cierto, se celebra en atención a estos seres ancestrales:

"MABATHA. Bhangane! Tonight there will be a feast
of thanks
To the spirits of our ancestors
For their protection and our good fortune."
(*W. Msomi, uMabatha* p.178).

Del mismo modo, Mafudu y Kamadonsela expresan la muerte futura de Mabatha y la ya acaecida de Bhangane respectivamente haciendo referencia a esta idea:

"MAFUDU. This is your day to meet your ancestors."
(*W. Msomi, uMabatha* p.187).

"KAMADONSELA. Go, wash your hands
Be not afraid. Bhangane is with his ancestors,
He cannot trouble us"
(*W. Msomi, uMabatha* p.185).

Y un sirviente transmite la noticia del fallecimiento de Kamadonsela de la misma manera.

"SITHOLE. Your wife, Mbathazeli,
Has joined her ancestors."
(*W. Msomi, uMabatha* p.186).

De hecho, el recuerdo de la presencia de los antepasados es de una importancia tal que los personajes de *uMabatha* los tienen en cuenta en sus parlamentos con frecuencia:

"KAMADONSELA. I swear by my forefathers we will not fail"
(*W. Msomi, uMabatha* p.174).

"MABATHA. They called upon the spirits of their
ancestors for help,
I thought they had seen my hands, stained with
blood.
KAMADONSELA Khondo, pluck this thorn out of
your mind.
MABATHA I, too, wanted to summon the spirits of
my ancestors." (*W. Msomi, uMabatha* p.175).

“MABATHA. I swear by my ancestors I saw him standing there.” (*W. Msomi, uMabatha* p.181).

En definitiva, descubrimos a la hora de representar el universo espiritual y religioso de esta nueva reescritura un modo de proceder cercano a la cultura de la que Msomi nos hace partícipes. Conocemos la figura del/la *Sangoma* sudafricana a través de tres hechiceras que, si bien se desenvuelven siguiendo las costumbres conocidas para el pueblo zulú, a su vez, intercalan su presencia en aquellos mismos momentos en los que el dramaturgo jacobino irrumpía la trama de *Macbeth* con estos personajes. Se establece, con ello, cierto parentesco que, a su vez, sugiere nuevas ideas al espectador.

7.2.4.4. El Inyanga.

Otro personaje característico de la cultura zulú al que conocemos por medio de esta historia es el *inyanga* o médico naturista de la tribu que, a diferencia del *sangoma*, trata las dolencias físicas del cuerpo. De manera semejante a la ficción de la tragedia jacobina, advertimos de su presencia en la última parte de la obra cuando aparece observando el comportamiento apesadumbrado de Kamadonsela junto a una *isalukazi* o señora mayor que acompaña a la joven.

El diagnóstico que se relata sobre el malestar de la joven está relacionado con el modo de entender una enfermedad por estos especialistas autóctonos:

“INYANGA. No, this woman is not sick,
There is some animal caged within her
That fights to be free”
(*W. Msomi, uMabatha* p.184).

Sin embargo, al igual que le ocurre a Lady Macbeth, la trascendencia de su trastorno es tal...

“INYANGA. She has a strange sickness, Mbathazeli,
a wild animal has entered her.
MABATHA. That is your concern. Kill it with your medicine.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.185).

que el *inyanga* ha de recurrir a su progenitor (pues la profesión se transfiere generacionalmente en la cultura zulú), para poderla remediar:

“INYANGA. No, my father, he must find another
Inyanga.
I cannot cure her sickness.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.185).

7.2.4.5. El imbongi.

Un tercer personaje que sorprende al tiempo que sitúa la obra en el ambiente que se respiraba en los pueblos zulúes del siglo XIX es el *Imbongi*: especie de juglar o cantor que componía y entonaba en un lenguaje ceremonial estrofas sobre anécdotas del jefe de la tribu. Tonadillas donde se narraban las hazañas y peculiaridades positivas o negativas del soberano incluyendo, por ejemplo, sus victorias, derrotas, características personales como su buen o mal humor, etc. Canciones por otra parte populares compuestas en expresión poética reiterativa de tal manera que el pueblo pudiese recordar cada uno de sus versos.

El *Imbongi* que Msomi presenta en su obra ha de componer estrofas para dos reyes diferentes: Dangane y Mabatha. Utiliza para ambos el mismo estilo de composición: un lenguaje figurado formado, en general, por metáforas, comparaciones, hipérbolos y antítesis. En él destacan la repetición de estructuras gramaticales, expresiones populares, el uso de vocabulario relacionado con la naturaleza inmediata como animales y otros elementos del paisaje zulú etc.

Se trata de monólogos melódicos de adulación (donde abundan adjetivos de lisonja como “mighty”, “highest”, etc.) que ubican con mayor detalle a los personajes regios de la trama al describir o recordar sus proezas. La canción que se le dedica a Dangane, por ejemplo, al principio de la obra, sirve de presentación de este personaje al espectador:

“IMBONGI (praise singer). Oh **Mighty** Mdangazeli of
Noqongo
You who tread upon the **highest** and smallest
clouds.
You who have conquered the **highest** and

smallest clouds
 And made the whole sky dark.
 Oh Mighty King,
 You who have trot on the **highest** mountain
 peaks
 Oh **Mighty** one who has conquered the
 mountains
 with your tread
 You caused the leaves to rustle and blow away
 with your tread
 The small streams dried up
 And even the deepest rivers of Noqongo.
 Grow to be even **mightier** than you are
 Grow to be **mightier** than the old horn snake
 Which lies with its head always erect
 and strikes wherever it pleases.
 Oh **Mighty** King Mdangazeli..."
 (*W. Msomi, uMabatha* p.169).

Del mismo modo que aquella con la que se elogia a Mabatha una vez coronado rey recuerda, entre metáforas y comparaciones que aplauden su vigor personal, la valía de este héroe como combatiente al haber derrotado a traidores del anterior monarca.

"IMBONGI Mbathazeli! Mbathazeli!
 You who tread on the ground so that it cracks.
 It gapes and swallows smaller men.
 You grow taller and taller
 Until men's eyes cannot look so high.
 You Mbathazeli!
 You, who devoured the traitors.
 With your tread you destroyed the cattle of
 Mandonela
 And Khondo's beasts.
 Tread before me Chief Mbathazeli!
 Now men turn to each other and ask
 What giant is this who walks with the thunder?
 They searched everywhere
 But in vain
 Down at Umfolozi
 They did not know that the mighty Chief,
 Mbathazeli, had come and were answered."
 (*W. Msomi, uMabatha* p.169).

En definitiva, el personaje del *Imbongi*, además de especificar referencias que complementan información sobre los dos jefes de esta historia y dotarla de

mayor número de momentos melódicos, permite, al igual que ocurría con las figuras descritas con anterioridad, una experimentación directa a través de costumbres cercanas a la tradición de los pueblos del África profunda.

7.2.4.6. Un despliegue militar en escena.

En cuarto lugar aludiremos a la aparición en la historia de un elemento indispensable en pueblos sudafricanos anteriores a la conquista europea: el ejército, o tal y como lo conocen ellos, *Impi*,²⁷⁸ *Ndunas*, o oficiales, y cada uno de los guerreros o *Amabutho*. De hecho, cada representación de esta obra cuenta con un amplio número de actores en el papel de guerreros que, a su vez, intervendrán en las distintas danzas.²⁷⁹

Asoman en múltiples situaciones de la obra, ya sea con sus ritmos, ofensivas, círculos... o en menciones directas en el texto. Y lucen su tradicional *Bheshu* o falda de piel de ternero que cubre las nalgas, en la mano su escudo y su *assegai*, o lanza. A parte de los asaltos que ya aparecían en el original jacobino (entre los asesinos y Banquo, a la familia de Macduff, etc.), la historia se complementa con otras imágenes de combates que contribuirán a crear un contexto de beligerancia incesante.

Tras la presentación inicial de las tres jóvenes *Sangoma*, por ejemplo, la ficción comienza con una danza de guerra y una batalla entre dos soldados del regimiento, posiblemente, para emplazar al espectador en la situación conflictiva en que se encuentra en esos momentos el reino de Dangane.

Similares condiciones de hostilidad perduran hasta el final, en este caso, a través de las movilizaciones entre los destacamentos de la milicia zulú, administrada por Mabatha y los del ejército de Suazilandia, que asiste la causa de los huérfanos hijos del anterior rey ultrajado. Como consecuencia, se observa en escena, además

²⁷⁸Palabra que se empleará en la traducción de la obra por Msomi para significar ejército y, a su vez, guerrero. Véase: D. Fischlin and M. Fortier (Ed) (2000:175).

²⁷⁹La representación en el teatro Globe en el año 2001 contaba con un total de cuarenta y seis actores, quince de ellos guerreros. Este número se llegó a ampliar en otras producciones hasta un total de 65. Para más información véase: "The 2001 Season at Shakespeare's Globe Theatre" (consultado 25/4/2005) (<http://www.angband.demon.co.uk/Globe/cast2001.html>); "D'ARTS Magazine Internet Edition, Durban, July 1996" (Consultado 25/4/2005) (<http://www.durbanet.co.za/darts/dart9607/drama1.html>). Y D Fischlin and M. Fortier (Ed) (2000:164).

de otra danza de guerra y un nuevo combate agregado entre dos soldados desconocidos, el asalto en el que Mabatha vence y ejecuta a Donebane y su contienda final y derrota frente a Mafudu.

Asistimos, a través del protagonista, a los rituales que un guerrero jefe seguía para su equipamiento para la batalla. Entre otros, utilizará aderezos elaborados con restos de vaca o ternero, y su piel de leopardo²⁸⁰:

“MABATHA I will be ready! Prepare our warriors
For the battle. Destroy these cowards!
Bring me my attire. (...) Sithole! Bind my arms and legs.
Give me my shield (...)”(W. Msomi, *uMabatha* p.185).

La trascendencia del ambiente belicoso en estas sociedades se percibe asimismo a través de la obra ante la consideración que se muestra por temática relacionada con la naturaleza del luchador. Cuestiones como el coraje, la cobardía, el honor, la lealtad, etc. Mabatha, por ejemplo, encarna algunas de las cualidades del estratega enérgico pero villano: el haber propiciado una muerte indigna a Dangane, otro guerrero y su jefe, la conspiración contra un igual, Bhangane, su cobardía al final de la obra, etc. justifican la muerte deshonrosa que recibe:

“(MABATHA runs to stage right –WARRIORS push him down to stage right, and he tries to escape through other exits, finally being surrounded by more warriors.)
MAFUDU You have nowhere to go, Mabatha.
MABATHA I know now, the sangoma’s words have confirmed the truth.
MAFUDU This is your day to meet your ancestors.
(MABATHA and MAFUDU fight until MABATHA is slain. MAKHIWANE, who enters with a group of warriors rejoices at the death of MABATHA. MAKHIWANE congratulates MAFUDU.)” (W. Msomi, *uMabatha* p.187).

Se insiste, igualmente, en los sentimientos de bravura, valor y valentía como cualidad indispensable y preciada en los personajes masculinos de la ficción.

²⁸⁰Únicamente la familia real, generales y jefes podían llevar la piel de leopardo en el campo de batalla. La cantidad de piel dependía del estatus. El rey podía llevar tanto como quisiese, un alto cargo del regimiento sólo podía llevar una banda en la cabeza. En la portada de la edición de D. Fischlin y Mark Fortier (2000) se puede observar la fotografía de una producción de *uMabatha* en Johannesburgo en 1995. En ella aparece la lucha final entre Mabatha (representado por Patrick Tshanini) y Mafudu (por Qondokwakhe Mngwengwe). Destaca la larga capa de leopardo de la indumentaria de Mabatha frente a la banda en la cabeza que ostenta Mafudu.

Al comienzo de la historia, Mafudu, hallado herido por el rey Dangane y su hijo, es calificado por este último del siguiente modo:

“MAKHIWANE. Hawu! This is Mafudu, great King!
This is **the warrior of warriors**
Who saved my life in the thunder of the battle. (...)
Brave warrior,
Tell the king how **bravely** our men fought in
the battle” (*W. Msomi, uMabatha* p.169).

Acto seguido, este mismo general informa a Dangane sobre la victoria de Mabatha contra su enemigo común Khondo, narración en la que se enfatizan aquellos detalles que relatan la audacia del héroe:

“MAFUDU. In spite of their fearful numbers,
Mabatha,
The brave leader of your warriors
Cut his path straight through the imp.
To the traitorous rebel.
Then his anger spoke louder than words.
With a mighty thrust of his assegai
He parted the flesh from the throat to the
bowels.” (*W. Msomi, uMabatha* p.169).

Kamadonsela intimida en numerosas ocasiones a su esposo por ser un guerrero audaz pero que teme por momentos las consecuencias sociales del asesinato de Dangane:

“KAMADONSELA (...) Was that just a coward's dream?” (*uMabatha*. p. 174)
“KAMADONSELA (...) You make me wonder, Khondo, are you not a warrior,
And does a warrior shake when a shadow
crosses his path?” (*W. Msomi, uMabatha* p.169).

La cobardía es uno de los argumentos de los que Mabatha se vale para persuadir a los asesinos de Bhangane y su hijo Folose:

“MABATHA . (...) Are you not **brave warriors**?
MURDERER I. Yes, my Chief, we are.
MABATHA. Why do you wait then to be hunted
like animals?
Kill **this coward Bhangane**.
MURDERER II. My Chief, I have eaten many

cowards in my life.
Here is my knobkerrie, Bhangane is nothing.
MURDERER I. I burn like fire, my Chief,
My assegai is my only trusted friend.
MABATHA. Now **you speak like warriors**"
(*W. Msomi, uMabatha* p.179).

Y, cuando conoce que han cumplido su cometido con Bhangane, los agasaja del siguiente modo:

"MABATHA. That is well. You are indeed **brave warriors**"
(*W. Msomi, uMabatha* p.169).

Una vez descubre el ataque a su castillo, Mafudu condena su decisión de haber desamparado a su esposa e hijos como un acto de debilidad:

"MAFUDU. I see now they died because of me,
Because of my cowardice."
(*W. Msomi, uMabatha* p.184).

Y Makhiwane, al final de la historia, congratula a la milicia por su victoria sobre las tropas de Mabatha haciendo mención de su valor y honor como guerreros:

"MAKHIWANE **Warriors! Brave warriors!**
What you have done this day
Will always make you honoured
in my father's land." (*W. Msomi, uMabatha* p.187).

En definitiva, la estampa cultural que Msomi muestra nos acerca a un entorno de guerra, de trascendencia mayúscula en pueblos de expansión territorial como el que se describe. Presenciamos, por una parte, un espectacular despliegue militar en escena, y por la otra, reconocemos la plasmación en los personajes masculinos de toda una serie de valores relacionados con cuestiones beligerantes.

7.2.4.7. Inmersión lingüística en un nuevo texto.

El espectador que visita la historia de Msomi experimenta asimismo los elementos de la cultura zulú a los que hacemos mención desde y adaptados al propio idioma con el que se expresa este pueblo. La trama se presenta, incluso para el auditorio internacional que se acerca a ella, en zulú y, sobretodo en las producciones de los años noventa, con subtítulos en inglés. Sin embargo, a pesar de ello, el propio autor cerciora en una de las entrevistas de las que disponemos que, por la manera en la que la obra ha sido elaborada, un modo de expresión lingüístico desconocido no es inconveniente para seguir la acción incluso para el receptor que no conoce el clásico shakesperiano.²⁸¹

El nuevo texto, por lo que se observa en la traducción al inglés que el propio autor ha realizado, se ha reescrito, aunque de un modo simplificado, conservando el contenido y mensaje del argumento de su antecesor jacobino. La complicación discursiva de la obra shakesperiana con todas sus referencias a otros clásicos, versificación, ambigüedad, artificio intelectual y figuras de retórica se traslada, para facilitar el entendimiento de la historia, a elocuciones concisas en las que, de cualquier modo, reconocemos las ideas substanciales de *Macbeth*.

Una elaboración textual donde, por otra parte, irrumpe un conjunto de imágenes que visualizan el contexto cultural del África autóctona. Se incluyen, entre sus figuras habituales, metáforas, metonímias y comparaciones en las que el vocabulario empleado se obtiene de elementos cercanos al hábitat de estas gentes ya sea del campo semántico de la fauna y la flora, el clima, rutinas, etc. Destaca, entre ellas, la presencia de hipérbolos destinadas a la descripción extremada de acciones en batallas, características de personajes etc. Incluimos a continuación varios ejemplos:

La obra comienza, al igual que la primera escena del primer acto de la obra shakesperiana, con una conversación entre las brujas, ahora sangoma, donde se proyecta el futuro encuentro con Macbeth. Los célebres versos jacobinos:

²⁸¹“The way the actors act, the way the music is played, and the strength of expressions makes it easy to follow the story. The dancing and drums give you the whole picture even if you don't know Macbeth. You know from the scenes of violence the story of a king and how this king dies” Véase: N. Pacio en página web citada. (http://www.dailybruin.ucla.edu/DB/issues/97/10.01/ae.Umab_atha.html).

"FIRST WITCH: When shall we three meet again?
 In thunder, lightning, or in rain?
 SECOND WITCH: When the hurlyburly's done,
 When the battle's lost and won.
 THIRD WITCH: That will be ere the set of sun.
 FIRST WITCH: Where the place?
 SECOND WITCH: Upon the heath.
 THIRD WITCH: There to meet with Macbeth."
 (*Macbeth*. W.Shakespeare. I.i.1-8).

Se transcriben del siguiente modo:

"Chanting and heavy beating of Sangoma drums.
 (Enter SANGOMA I,II and III.)
 SANGOMA I. Where is the place we will **smell out our prey?**
 I ask. I ask you, oh **Bangoma**
 SANGOMA II. We will meet at **the feast.**
 There where the clash of the **shield**
 And **the spear have ended.**"
 (*W. Msomi, uMabatha* p.168).

Donde, a pesar de mantener una estructura pareja, aparecen, de un modo simplificado, figuras retóricas que introducen léxico nativo como la lanza, el escudo, los festejos que ovacionan las victorias en batalla, etc.

Encontramos en otros fragmentos la repetición de términos procedentes de la naturaleza del entorno zulú donde se incluye la mención de animales tales como: "Jackal", "heifer", "impala", "lion", "scorpion", "vultures"²⁸², elementos de la vegetación como: "calabash", "baboon", "chaff", etc. Véase la manera en la que se ha transferido aquella conversación de la tragedia clásica en la que Ross comenta con un anciano lo extraña y lóbrega que había sido la noche en la que se acuchilló a Duncan.

"OLD MAN: 'Tis unnatural,
 Even like the deed that's done. On Tuesday last,
 A falcon, towering in her pride of place,
 Was by a mousing owl hawked at and killed.
 ROSS: And Duncan's horses –a thing most strange and certain-
 Beauteous and swift, the minions of their race,
 Turned wild in nature, broke their stalls, flung out,

²⁸²Recordemos que en la obra shakesperiana de *Macbeth* aparecen similarmente metáforas e imágenes en las que se mencionan animales feroces con un valor simbólico. Véase el apartado dedicado a las influencias grecolatinas y a la contextura retórica de la mencionada tragedia en el primer capítulo.

Contending 'gainst obedience, as they would
Make war with mankind.
OLD MAN: 'Tis said they ate each other."
(*Macbeth*. W.Shakespeare. II.iv.10-20).

"LINOLO. we did not sleep well. The **jackals** screamed all night.
And the winds of heaven roared.
Some say that many **huts** were blown down.
MABATHA. It was a bad night. **The dead have
risen.**" (*W. Msomi, uMabatha* p.177).

Y cómo la elocuente declaración de sentimientos falsos de Macbeth una vez
Macduff hace público el asesinato de Duncan:

"MACBETH: Had I but died an hour before this chance
I had lived a blessed time; for, from this instant,
There's nothing serious in mortality:
All is but toys; renown and grace is dead,
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of"
(*Macbeth*. W.Shakespeare. II.iii. 91-96).

Se sintetiza a:

"MABATHA. Before, our life was fruitful, now it is
an empty **calabash**.
The beer that was real beer is no more."
(*W. Msomi, uMabatha* p.177).

Se conservan, a su vez, aunque abreviados, los monólogos pronunciados por los personajes principales, así como el momento en los que aparecen. Se reproducen fielmente los acontecimientos, la estructura externa e interna en la que la acción se desarrolla a lo largo de la tragedia jacobina, el reparto de personajes, etc. Lo cual, junto a la reiteración continuada de estructuras de expresión, reincidencia en el citado vocabulario representativo de la zona, etc. facilitará la comprensión del argumento para el espectador conocedor de *Macbeth*, ya sea en zulú o a través de los subtítulos en inglés.

La obra incorpora, por otra parte, escenas de pantomima, danza y números musicales que, como se detallará, además de solazar, contribuyen a la elucidación general de la trama.

En definitiva, localizamos el uso del idioma propio de la cultura vernácula, que se perfila en *uMabatha* como lenguaje dramático. De tal manera que funciona

como un trampolín que permite sumergirnos y experimentar el entorno zulú desde su interior y, a su vez, descubrir una nueva orientación para el célebre clásico desde la perspectiva cosmopolita de un contexto excepcional.

7.2.4.8. Un espectáculo aborígen zulú.

“In Zulu, you cannot tell a story without the music, you cannot tell a story without the dance. The story is something where the community participates as well...” (C. Clay en página web citada).

Este es el sentimiento que Msomi transfiere a la historia de *Macbeth*, a pesar de su carácter europeo original, creando una nueva obra donde la fatalidad se confronta con música, danza y, sobretodo, ruido de tambores.

De hecho, el *Macbeth* zulú que este autor nos ofrece intercambia la sensibilidad conmovedora que ocasiona el característico discurso poético y la complejidad ornamental del texto de la tragedia shakesperiana por un deleite, distinto pero no menos impactante: un espectáculo con cánticos, danzas, música con instrumentos autóctonos y, en especial, percusión de tambores. En general, números musicales que se incorporan a lo largo de la trama complementando el retrato aborígen zulú que, como se ha descrito en el apartado anterior, se presencia en escena.

A continuación detallaremos con detenimiento todos estos factores tan esenciales en *uMabatha* y el efecto que producen en un auditorio tanto nativo como de otros distintos países.

El tambor es un instrumento musical de gran tradición en el África negra, al que se recurre para expresar diferentes sentimientos: aflicción, alegría, cólera, etc. Su repiquetear siguiendo un determinado ritmo servía para convocar al poblado, comunicar mensajes concretos, advertir de peligros, organizar regimientos e incluso, a nivel particular, podía estimular el aliento personal ante una batalla o aliviar dolores íntimos con el efecto relajante de algunas melodías. Un instrumento que, por consiguiente, acompañaba cada uno de los acontecimientos sociales que tenían lugar: aparecía en rituales religiosos, reuniones tribales conmemorando diferentes eventos, ante acontecimientos importantes como la salida a cazar, una batalla inminente, etc.

En *uMabatha*, la reescritura de una historia shakesperiana con tintura zulú, no podía faltar una estampa de la importancia que se le da a tal instrumento para la vida tradicional de esta nación. De hecho, la historia de Msomi respira a través de la percusión: aparece tanto en la obertura como en el cierre y prácticamente en la mayoría de escenas, ya sea de un modo directo, ya de música de fondo.

Otro elemento indispensable en el estilo de vida de los pueblos sudafricanos era la danza. Concurrían distintos tipos dependiendo de las características del ritual en el que se incorporaban y se distinguían danzas de guerra, que preparaban para la inexcusable batalla o celebraban la victoria, danzas religiosas, para atraer o corresponder a la presencia de espíritus, danzas nupciales, para encauzar el antagonismo mutuo entre las familias de los novios, danzas de caza para vencer la fuerza de las fieras... y cada una de ellas encerraba movimientos y coreografía que simbolizaba elementos de la naturaleza y la vida cotidiana como las olas del mar, combates fingidos, la violencia de algunos animales, etc.

La música de tales danzas, en esencia rítmica, tomaba como instrumento musical fundamental el tambor y se complementaba por medio del ritmo que se obtenía de elementos como las palmadas, el retumbo de pasos, patadas en el suelo, voces incluyendo chillidos, cánticos o la imitación de sonidos de animales como alaridos, bramidos, rugidos, etc.

La introducción de esta tradición musical zulú en *uMabatha* ejerce diferentes funciones. A parte de todo el designio pomposo e ilustrativo que un espectáculo de tal tipo conlleva, la coreografía de las distintas danzas y momentos musicales, enlazados al desarrollo argumental de la trama, se emplean, a su vez, para comunicar información en relación a los acontecimientos que se presencian: ya sea como repetición y posible esclarecimiento de los períodos cardinales de la ficción, ya sea para acrecentar las emociones de situaciones trágicas, para exteriorizar instantes de júbilo, tensión, etc. Se facilita con ello la comprensión de la obra (sobretudo teniendo en cuenta que, como se ha comentado con anterioridad, en algunas producciones en Europa y Norte América se representó en el idioma zulú).

Junto al resto de características aborígenes que se observan, el retumbar de los tambores y las danzas tan peculiares del estilo de vida zulú podía resultar, por lo tanto, para un auditorio autóctono, una llamada al espíritu patriota con toda la emotividad que ello conlleva; al mismo tiempo que, para un auditorio europeo y americano, un espectáculo atractivo y, asimismo, emotivo por la inquietud que

causa la experimentación de una experiencia posiblemente desconocida a través de la ya señalada pomposa puesta en escena.

En el siguiente subapartado describiremos los números musicales que se incluyen en la obra, por una parte, y cada una de las funciones para las que éstos se emplean en la historia, por la otra.

7.2.4.9. *uMabatha*: un Macbeth rítmico.

uMabatha, la historia de Macbeth trasladada al entorno zulú, comparte con la tradición aborígen que le da vida la necesidad de la música como elemento irremplazable para expresar emociones íntimas y sociales. Los distintos números musicales que se incorporan aparecen vinculados al desarrollo argumental de la trama y podemos distinguir distintos tipos en relación a los diferentes acontecimientos que cada particular escena describe.

Aparte de la musicalidad que introduce la figura del *Imbongi*, que acompaña a los dos monarcas con sus poemas melódicos de alabanza, descubrimos, por ejemplo, danzas de guerra que emplazan la acción en una situación beligerante, danzas de carácter místico que acompañan a las *Sangoma*, música de celebración de eventos tribales e, incluso, se incorpora la melodía de cánticos para acompañar instantes en los que se presencia la armonía del hogar o para exteriorizar la tensión de algunos momentos clave. El auditorio se encuentra sumergido incesantemente, por consiguiente, en un entorno de ritmo y música tribal.

Los conflictos belicosos, aspecto fundamental entre las gentes zulúes que precedieron la llegada de los europeos a Sudáfrica, inspiraron números de coreografía y ritmo que todavía perduran en su tradición. Representadas en indumentaria de guerra, haciendo uso de armas como lanzas, escudos y mazas..., se simulan combates que muestran fuerza muscular, control del armamento, contacto visual amenazante... experimentarlo puede resultar turbador incluso para el espectador, hasta el punto de intimidarlo mientras desfilan con pasos acompasados que siguen con gran precisión el ritmo enérgico de la percusión.

Descubrimos en la obra de estudio dos números musicales de este tipo que acompañan y cargan la acción del estruendo abrumador y la violencia que se percibe en una batalla. Al comienzo de la obra, justo después de que las *Sangoma*

hayan acabado su intervención de obertura, se nos muestra, por medio de una danza de guerra, el contexto de hostilidad en el que se sitúa al principio la historia. De la misma manera, en el desenlace, de nuevo, un número de coreografía similar nos prepara para la inminente batalla entre el protagonista y Mafudu.

Inesperados cánticos y tambores de guerra se escuchan, de modo semejante, ahora como música de fondo, mientras se festeja la victoria inaugural de Mabatha sobre el traidor Khondo y se proclama el nombramiento de éste como señor de las tierras de Mkhawundeni. De la misma manera, una vez destruido Mabatha y su ejército, la obra finaliza de nuevo por medio del ritmo y la danza para celebrar el triunfo de las tropas de Makhiwane y un próximo período de paz.

A parte de los momentos belicosos que atraviesa la historia, la música acompañará a su vez las escenas místicas de las *Sangoma*. En este caso, el ritmo de los tambores y la danza se emplean para atraer, ahuyentar o complacer a los espíritus ancestrales que guían la existencia de los personajes. Los auspicios inaugurales en relación al futuro de Mabatha y Bhangane, por ejemplo, requieren, al ritmo de los tambores, movimientos corporales impulsivos de las tres damas para lograr absorber hacia sus figuras las fuerzas espirituales que hablarán a través de ellas:

“(Slow drumbeat.)
SANGOMA I. That is the sign
Mabatha is near.
ALL THREE. (*sing and dance.*)
We miss the wisdom of the stones
When we shake and throw our bones”
(*W. Msomi, uMabatha* p.170).

Y, del mismo modo, el descubrimiento del destino de Mabatha en la segunda parte de la obra requiere, a parte de todos los cánticos y ritmo que han complementado la elaboración de un caldo milagroso, una danza de vibraciones corporales, delirantes y de una precipitación y vigor tal que caen finalmente exhaustas.

“ALL THREE. Rise! Rise from the earth!
Awake and rise, spirits of the dead.
(*Drumbeats and cries. The SANGOMAS perform a frenzied dance and fall exhausted. The FIRST SPIRIT appears.*)”
(*W. Msomi, uMabatha* p.181).

De un modo melódico nos acercamos de manera semejante a los momentos de desasosiego que causa el fallecimiento indecoroso de algunos personajes. A través de la música de la Makhweyana,²⁸³ instrumento de cuerda que emite un sonido penetrante, observamos cómo Mabatha se dirige a la choza donde descansa Dangane para cometer el apremiante asesinato. De la misma manera, Kamadonsela se muestra en su última aparición sobre el escenario resistiendo el sufrimiento que finalmente la conduce al suicidio mientras hace sonar y acaricia, como si del bebé que no ha tenido se tratase, el mismo instrumento musical que nos había señalado el fatal fallecimiento de Dangane:

“(Enter KAMADONSELA, singing and playing the makhweyana.)(...)
KAMADONSELA. The smell of the blood follows me.
(She picks up the makhweyana and caresses it.)
INYANGA. What is she doing now?
ISALUKAZI. I cannot tell. This madness is like a fever.
KAMADONSELA. Go, wash your hands
Be not afraid. Bhangane is with his ancestors,
He cannot trouble us.
(She moves off, singing)”
(W. Msomi, uMabatha p.185).

Por otra parte, la música nos ubicará de igual forma en el ambiente apacible del quehacer diario de algunos personajes en determinados momentos de la historia. Al comienzo, mientras Kamadonsela espera la llegada de su esposo, entona un cántico con otras mujeres con las que prepara *tswala*; la comunicación a esta dama de la noticia acerca del encuentro de Mabatha con las *sangoma* se realiza por medio del ritmo de unos tambores; el sonido de baladas contribuye al sosegado y placentero entorno que Dangane y su séquito encuentran al llegar a la morada de Mabatha y descubrimos a Kamakhawulana cantando junto a su hijo antes de que lleguen los asesinos que sesgarán sus vidas.

La música, coreografía y sonido de percusión acompaña, asimismo, momentos de conmemoración. Aparece, por ejemplo, en los dos banquetes de gala que organiza Mabatha, el primero a la llegada de Dangane y el segundo tras su fallecimiento; con ritmo se celebran momentos de ovación y paz justo después de que se conozca el triunfo de Mabatha sobre el traidor Khondo e incluso

²⁸³Definido en D. Fischlin and M. Fortier (Ed) (2000: 175) como “musical bow made of wood, with a single string which also lodges in a position a calabash resonator; struck by a grass stalk.”

contemplaremos el bullicio, música y composición de baile tradicional para la ceremonia del funeral de un soberano, el rey Danganane.

Por último, la obra finaliza, como no podía ser de otro modo, con música, danza y espectáculo. Rota la lanza de la discordia que poseía Mabatha, y ante la victoria de las tropas de Makhiwane, surge una nueva ocasión justificada para la celebración.

“*uMabatha* is, by most accounts, a celebration. ‘With *uMabatha*’ Msomi admits, ‘you are free to laugh’. Indeed, a typical audience response is jubilation. The author concurs: ‘It is jubilation. You don’t expect a finale of jubilation in *Macbeth*. But here, when *uMabatha* dies, the young prince says, ‘The spear has spoken, because evil has been buried’ And so the celebration” (C. Clay en página web citada).

En definitiva, teniendo como fondo actual la situación social y política que se vivió durante el período de dominación del sistema conocido como *Apartheid*, la obra de Msomi reutiliza el argumento, temática central y personajes ya míticos de la obra shakesperiana de *Macbeth* para sumergirnos en el entorno de la tradición, folklore y cultura zulú arrinconada en su momento. Para ello se aproxima a nosotros y asalta nuestros sentidos a través de no sólo la vista, la imaginación y el entendimiento sino asimismo de la magia de la acústica. Nos permite experimentar nuevas sensaciones a través de una escenografía, melodías, coreografía y resonancias inéditas y asombrosas para aquellos que pertenecemos a diferente raigambre y de entusiasmo oriundo para aquellos que se sienten identificados.

7.2.4.10. Otros rasgos de naturaleza zulú.

Reconocemos, al mismo tiempo, en la reproducción de acontecimientos de *uMabatha*, otra serie de particularidades que nos desligan de un ambiente escocés o europeo para ubicarnos en el entorno sudafricano que se desea retratar. Trasladados a las tierras y costumbres de kwazulú-Natal durante el siglo XIX, asistimos a los modos de actuar y subsistir de sus gentes tanto a nivel colectivo como particular.

Conocemos pautas de comportamiento multitudinario al incorporar en la historia reuniones sociales y la celebración de actos públicos tales como el funeral

de un soberano, el velatorio de una reina, una cena de bienvenida y otra de conmemoración oficial. Detallaremos a continuación el proceder habitual en algunos de ellos.

A diferencia de lo que ocurría en la tragedia shakesperiana, presenciamos, si bien sin la necesidad de dedicarle texto específico y con un resultado puramente solemne, el culto, cortejo fúnebre y sepelio del rey Dangane. Acto que se presenta circunscrito en la festividad deleitable que una reminiscencia de tal tipo suponía para la nación zulú. De hecho, tal y como Msomi afirma:

“In (the) Zulu culture, we celebrate the death of a king, the ritual. We celebrate the deeds and contributions in life, and we remember the funny moments that were part of that individual.” (N. Pacio en página web citada).

Este momento de júbilo se prolonga con la investidura de Mabatha. Allí el nuevo jefe será galardonado con la piel de leopardo de la realeza. Y a continuación asistimos a la cena de admisión, donde se recibe a los invitados de un modo organizado, según su rango de importancia en la tribu, y se les ofrece la mejor producción de su bebida oriunda: *tshwala*.

De distinta índole es, sin embargo, el talante natural que muestran los personajes que aparecen, emocionados, durante la procesión que honra el fallecimiento de Kamadonsela:

“Enter a group of men and women wailing. They throw themselves down and beat the ground.

(Enter MABATHA.)

MABATHA. What is the matter? Why do you wail

And beat the ground? Linolo! Speak,

What is the reason for this madness?

Sithole!

SITHOLE. Mbathazeli!

MABATHA. Sithole, why do these people wail?

Why are they dumb when I question them?

SITHOLE. Your wife, Mbathazeli,

Has joined her ancestors.”

(W. Msomi, uMabatha p.186).

Un modo autóctono de expresar el dolor de forma notoria que, al igual que los episodios mencionados con anterioridad, nos ofrece un enfoque más cercano de la cultura zulú.

La presentación sobre las tablas del escenario de prácticas habituales de este pueblo en colectividad se complementa, a nivel más particular, con detalles del quehacer diario de los personajes con quienes se confecciona la historia.

La tarea habitual de agricultor y granjero, por ejemplo, se aprecia en los siguientes comentarios del sirviente de Mabatha:

“MSIMBITHI (...) This one sounds like a chief who hanged himself on a tree, because he hoped his mealie harvest would be plentiful, only to find that the fields were dry.
He took off his bheshu and tried to make water –enough to wet his fields, but even with all the tshawala he had drunk, he could only wet his own toes, and so hanged himself.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.176).

Bhangane, por otra parte, ilustra otra práctica común: la caza. Éste, antes de asistir al banquete de gala al que le invita Mabatha, muestra su gallardía al salir con su hijo Folose de caza en persecución de un león que ha matado parte de las reses por la noche. Y Mabatha, al mismo tiempo, incita a los futuros asesinos de este mismo compañero inculpándolo de injurias hacia ellos y falsos testimonios basados en el robo de ganado.²⁸⁴

“MABATHA. And did these words not kindle a fire in you?
I told you this was the very man who called you thieves
And **said you stole his cattle**”
(*W. Msomi, uMabatha* p.176).

Podemos observar otras actividades calcadas de la práctica común cotidiana de pobladores de KwaZulu-Natal de la época: los asesinos que Mabatha envía a la morada de Mafudu, por ejemplo, sorprenden a la joven Kamakhawulana mientras estaba tejiendo una esterilla. Durante la primera aparición de Kamadonsela en escena la encontramos con otras mujeres preparando una bebida propia zulú, *tshwala*. De la misma manera, la misiva como medio de comunicación, a través de

²⁸⁴Hay que tener en cuenta la importancia del ganado para cada uno de los habitantes de la tribu, de hecho, al ser granjeros, éste supone alimento, prestigio, riqueza, poder, etc. Para un hombre zulú, consecuentemente, el ganado podía ser más querido que sus esposas. Véase: “Kwa Zulu Natal. Zulu Culture and Folklore” (Consultada 25/4/05) (<http://www.warthog.co.za/dedt/tourism/culture/kraal/cattle.htm>).

la que Lady Macbeth conoce el encuentro de su consorte con las hechiceras en el clásico jacobino, se sustituye, en esta reescritura, por otro medio: los tambores.

“(Enter KAMADONSELA with four women bearing pots on their heads and singing. They busy themselves with stamping corn and preparing tshwala. Distant drumbeat.)

KAMADONSELA. **(Listening)** On the day of our victory

Came three Sangomas out of the earth
And spoke strange truths.

(Drumbeat) When we challenged them
With taunts, they became shadows of the night.

(Drumbeat) As we stood wrapped in wonder,
Mdangazeli’s word was brought,
Hailing me as Chief of Mkhawundeni.

This title, these Sangomas’ bones foretold,
And further, greatest of all chiefs.

(Drumbeat) Let this drum beat echo in your heart

Till I return” (*W. Msomi, uMabatha* p.172).

Los espacios en los que tiene lugar la acción de la trama shakesperiana se sustituyen en la nueva obra por recintos o lugares de ámbito zulú. El castillo de Inverness, por ejemplo, se transfigura en la morada típica de esta nación conocida como *kraal*, un terreno con una zona cercada de chozas en las que cada personaje ocupa la suya a modo de lo que serían los aposentos de la corte. Las reuniones oficiales se realizan ante un árbol de fácil identificación por sus grandes dimensiones, etc.

“MABATHA. Call the councillors. Let us meet
Beneath the **great tree** that spreads its shade
Before my **kraal**. Khondo!”

(*W. Msomi, uMabatha* p.172)

Nos familiarizamos, de manera semejante, a través de su uso y mención, con utensilios habituales en estos poblados:

La espada y la daga como arma de ataque y defensa se sustituyen por el escudo, la lanza y una especie de rompecabezas de madera conocido como *knobkerrie*. Estos se convierten en elementos indispensables en la indumentaria de los personajes por su calidad de guerreros:

“MABATHA. Khondo is still alive.
Why do you present me with another man’s
shield?” (*uMabatha*. p. 172).

Es lo que contesta Mabatha cuando le comunican los nuevos títulos que Dangane le ha concedido por su valiente actuación contra el traidor Khondo.

Entre tales enseres, la lanza, denominada genéricamente *assegai*, adquiere un simbolismo equivalente al que se manifiesta en la obra de origen con la espada o la daga. Reconocemos, de hecho, el famoso monólogo shakesperiano “Is this a dagger which I see before me,(...)” (II.i.33) reubicado en el entorno zulú a través del siguiente parlamento en el que se incorpora, de un modo paralelo, el valor expresivo característico entorno al arma del inminente homicidio, ahora una lanza:

“MABATHA. (*Takes a pinch of snuff and sneezes violently.*)
My eyes?
Is it my eyes that shape this **assegai** in the air
Or do I dream?
Wait! Let them pluck it down.
My hand is empty
And yet the **spear** still hangs
Where I grasped the air.
How can this be?
Does my mind scorn my weakness
By showing me this waiting **spear**?
I see it there
The shadow of the **assegai** which now I hold.
Then lead me, guide me to the victim.
As I look now, the blade is smeared with blood.
No! No, my thoughts run wild.
There is nothing!
Now the whole world lies still
Creeping from one another.
Let everything be dumb
The trees, the stones, the earth that I tread
Lest they scream out my guilt.
(*sound of Makhweyana*) The Makhweyana
sounds!
Dangane! It sounds a summons for me,
and you.” (*W. Msomi, uMabatha* p.175).

La lanza se convierte en imagen de cada guerrero en momentos de batalla:

“MAKHIWANE. Let your **assegais** speak for you.
WARRIORS. It shall be so, Royal prince”
(*W. Msomi, uMabatha* p.186).

Se menciona, además, el tipo de lanza que se utilizó en las cruzadas que dirigió el jefe zulú Shaka, denominada *IkIwa*, a través de un discurso de

Kamadonsela donde se realiza una identificación entre el guerrero, en este caso, Mabatha, y su instrumento de ataque:

“KAMADONSELA (...) Dry up my woman tears
And let my breasts shrivel with serpent's
milk
I call on you
To shade my eyes
And fill my ears with earth,
So none can see or hear
Iklwa,
The assegai's clean path.
(*W. Msomi, uMabatha* p.173).

Y, al término de la historia, se muestra, de nuevo, el valor emblemático de la lanza en la cultura de estas gentes cuando se emplea para señalar simbólicamente el final de la contienda entre los ejércitos de Mabatha y Makhiwane junto a un futuro período de paz.²⁸⁵

“MAKHIWANE. All those loyal warriors who fled
From the tyrant's cruel hand
Can return and live in peace.
The spear has broken.
(*He throws the spear into the ground.*
MAKHIWANE is crowned the new king.)”
(*W. Msomi, uMabatha* p.187).

Otro componente de uso común en el entorno zulú durante el siglo XIX con el que nos familiarizamos durante esta representación es la indumentaria; elemento fundamental en los habitantes de este pueblo ya que representa el estatus social de cada individuo en su tribu.

Por una parte descubrimos la trascendencia social que tenía la piel de leopardo como atuendo que identificaba a la realeza y los grandes estrategas, tal y como se muestra en el ropaje de Mabatha, Dangane y sus hijos, Bhangane y

²⁸⁵El valor simbólico de la lanza y el escudo que se aprecia en la obra ejerció en algunas producciones que tuvieron lugar en Sudáfrica un doble valor emblemático por la represión social que había sufrido recientemente el pueblo zulú y su cultura: “Thuli Dumakude, Msomi's wife and an assistant director and choreographer, notes that when the play was restaged after Mandela's election to the presidency 'the country was in the midst of a furious debate on whether the spear and the shield should be banned as weapons (they weren't) –and there was our cast on stage with spears and shields” D. Fischlin and M. Fortier ed. (2000:166).

Mafudu. Y, por la otra, se repite, tanto en la figura escénica de cada uno del resto de actores varones como a través de alusiones concretas en el texto, la mención de uno de los elementos incluido en la vestimenta masculina popular, designado *bheshu*.

Esta especie de faldilla de piel de ternero que cubría, según la edad del varón, desde las nalgas hasta las rodillas o los tobillos, acompañaba al aldeano zulú en todas sus aventuras; tal y como nos muestra con sus hablillas el sirviente que, en un estado de embriaguez, ha de abrir temprano las puertas de Mvanencane, *kraal* de Mabatha:

“MSIMBITHI. (...) Who is there now?
Oh, here comes Mabheshwana with his **bheshu**
in rags,
While he snored the rats nibbled holes in his
bheshu and now he swears he is bewitched.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.176).

Este sirviente, que sustituye el papel del portero achispado de la obra jacobina, reconoce, al igual que su antecesor, que sus delirios se deben a haber ingerido alcohol de manera inmoderada. En este caso, la escena ofrece la oportunidad de que conozcamos la existencia de una especie de cerveza característica aborígen conocida como *tshwala*:

“MAFUDU Hawu! Did you sleep in the tshwala pot?”
(*W. Msomi, uMabatha* p.176).

Pregunta Mafudu al alegre sirviente cuando este finalmente ha abierto la puerta. Esta bebida típica era elaborada de manera tradicional por las mujeres, tal y como se aprecia durante la primera intervención de Kamadonsela, y se consumía no sólo durante celebraciones sino en otras situaciones de diario. La bebida que Macbeth solicita la noche del asesinato de Duncan antes de, supuestamente, retirarse a sus aposentos, en *uMabatha* se reescribe como *tshwala*:

“MABATHA. (...) Prepare my pot of tshwala
Then go yourself and rest.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.175).

Esta es la bebida con la que se recibe a los allegados a la llegada al *kraal*:

“MSIMBITHI. My prince Mabatha
Follows close behind me
To tell the news again.(...)
KAMADONSELA. Drown his thirst with tshwala,
He has brought good news this day”
(*W. Msomi, uMabatha* p.173).

Y con la que Kamadonsela atrae a los guardas de Dangane a un sueño profundo la noche del homicidio:

“KAMADONSELA. Sssh! Listen, Khondo.
The two who guard his hut,
I will tempt with tshwala until their senses
wander
And leave Mdangazeli unattended.
Our path will then be clear.”
(*W. Msomi, uMabatha* p.174).

En definitiva, puesto que proceden de un entorno diferente, nos familiarizamos, a través de *uMabatha*, con tradiciones distintas a las que hemos aceptado como naturales en relación a la historia que Shakespeare llevó a escena. Y con ello podemos apreciar, por una parte, la universalidad de la tragedia jacobina, ya que se puede acoplar a las prácticas comunes de distintas civilizaciones y, por la otra, podemos observar no sólo elementos de costumbres zulúes sino, asimismo, cómo esta tradición consta de características y valores potencialmente susceptibles de encajar en modelos culturales de prestigio.

De ahí que, para un auditorio internacional de finales de los años setenta y ochenta, ante el atractivo de esta cultura inexplorada y arrinconada durante medio siglo y la manera en la que se ha adaptado a la obra shakesperiana, disminuya la trascendencia que se le concedería a parámetros que en el original jacobino resultaban esenciales como su ya conocida fuerza retórica y desarrollo subjetivo de personajes, cuando, en su contra, esto se suple con pinceladas de un universo cultural zulú que dotan la historia de una distinción exclusiva.

4. CONCLUSIÓN DE *uMABATHA*.

Desde su primera producción en 1970, *uMabatha* reúne un largo recorrido de experiencia teatral en escenarios de distintos países africanos, europeos, y americanos. Consume, con ello, su objetivo inicial de despliegue y promoción de aquellos elementos característicos de la cultura zulú que impregnan la obra. A través de ella, nos familiarizamos con algunas de las costumbres y ritos que esta civilización practicaba con anterioridad a la hegemonía Europea, con especialistas que todavía ejercen sus prácticas tales como las sangoma, el imbongi o el inyanga, con sus utensilios habituales y con su modo de expresar sentimientos de satisfacción o compunción a través de la música y la danza.

No obstante, y para la sorpresa del auditorio, todos estos elementos coronan la historia de un clásico de renombre y herencia cultural muy alejada de aquella a la que se nos describe. Se recicla la obra shakesperiana de *Macbeth*, emblema de la cultura británica, la misma que en la Sudáfrica de mediados de siglo XX oprimió la civilización africana autóctona y se da vida a un particular cóctel de tradiciones.

De tal manera que, por una parte, la tragedia clásica, observada desde una perspectiva diferente, adquirirá nuevos contenidos a la vez que se ratifica su universalidad, ya que es susceptible de ser incorporada a los contextos más inesperados. Y se permite descubrir, por la otra, a través del armazón de una ficción veterana, el potencial refinamiento de una cultura aborígen zulú, desatendida a nivel internacional a finales de los años setenta.

En definitiva, por medio de la trágica historia y posterior fallecimiento del personaje shakesperiano que conocemos, *uMabatha*, irónicamente, celebra supervivencia y longevidad; una prolongación de la existencia a través de la conservación de su cultura, en numerosas ocasiones amenazada, esparcida ahora por continentes y gentes distantes entre sí.

7.4. CAHOOT'S MACBETH.

Alrededor de una década después de la primera producción de *uMabatha* y en un contexto alejado de la realidad africana por la que hemos deambulado en apartados anteriores, descubrimos la producción de *Cahoot's Macbeth*; otra obra que, si bien de estilo, condición y propósito ajeno a la de Msomi, reutiliza, de nuevo, la mítica leyenda jacobina para exteriorizar cuestiones de temática social y política. En este caso, entre otros contenidos, la situación de represión cultural y social que sufrieron algunos habitantes de la antigua Checoslovaquia durante la segunda mitad del siglo XX.

Esta nueva traslación de *Macbeth* a un entorno reciente nace de la mano de Tom Stoppard e integra una más entre las diferentes reescrituras que este acreditado e inagotable dramaturgo británico actual ha forjado a partir de textos shakesperianos tales como *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966), *The (15 Minute) Dogg's Hamlet* (1976), *Dogg's Hamlet* (1979) *Shakespeare in Love* (guión para la pantalla) (1999); o reescrituras de las obras de otros autores como *The Seagull; A New version by Tom Stoppard* (1997) adaptada de la tragedia de Antón Chekhov, *Rough Crossing; Freely Adapted from Ferenc Molnar's 'Play at the Castle'* (1991) ...²⁸⁶

Llevada a la escena en diversas ocasiones, en especial, en Gran Bretaña y los Estados Unidos, *Cahoot's Macbeth* va vinculada y se representa a continuación de otra obra del mismo dramaturgo: *Dogg's Hamlet*, con la que comparte un elemento que constituye los cimientos de ambas: el idioma escénico "Dogg".

Conoceremos, a través de su argumento y protagonistas, un proyecto teatral en el que, por una parte, se moldea la historia de unos ciudadanos abrumados, humillados y sojuzgados por el sistema político checoslovaco vigente a finales de los años setenta y, por la otra, se insinúan múltiples ideas en relación a la naturaleza misma y el propio proceso de escenificación de una obra. Una propuesta de exploración auto-referencial del propio evento dramático respecto a aspectos como

²⁸⁶Para más información sobre la obra de Tom Stoppard se puede consultar: K. E. Kelly (Ed) (2001) *Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge. C.U.P.; R. A. Andretta (1992) *Tom Stoppard: an Analytical Study of his Plays*. New Delhi. Har-Anand Publications (in association with Vikas Publishing House); A. Jenkins (1987) *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge. C.U.P.; M. Billington (1987) *Stoppard the Playwright*. Methuen. London. Para el lector en español: M. Teruel Pozas (1994) *Tom Stoppard: La escritura como parodia*. Colección Teatro del siglo XX. Universidad de Valencia. España.

el intercambio lingüístico o las diferentes demarcaciones en cuanto a espacio, trama, etc. en conexión con la reciprocidad historia-actor-personaje-espectador.

7.4.1. El Macbeth que se representaba en el comedor de un piso checoslovaco.

“During a short visit to Prague in 1977 I met Kohout and Pavel Landovsky, a well-known actor who had been banned from working for years since falling foul of the authorities. (It was Landovsky who was driving the car on the fateful day in January 1977 when the police stopped him and his friends and seized the first known copies of the document that became known as Charter 77. (...))

A year later Kohout wrote to me: “As you know, many Czech theatre-people are not allowed to work in the theatre during the last years. As one of them who cannot live without theatre, I was searching for a possibility to do theatre in spite of circumstances. Now I am glad to tell you that in a few days, after eight weeks rehearsals - A Living Room Theatre is opening, with nothing smaller but *Macbeth*.”

“What is LRT? A call-group. Everybody who wants to have *Macbeth* at home with two great and forbidden Czech actors, Pavel Landovsky and Vlasta Chramostova, can invite his friends and call us. Five people will come with one suitcase (...).”

The letter was written in June, and in August there was a postscript: “*Macbeth* is now performed in Prague flats”.

Cahoot's Macbeth was inspired by these events. However, Cahoot is not Kohout, and this necessarily over-truncated *Macbeth* is not supposed to be a fair representation of Kohout's elegant seventy-five minute version”.²⁸⁷

A parte de todos aquellos detalles literarios de la tragedia shakesperiana que Stoppard ha recolectado para elaborar *Cahoot's Macbeth*, confirmamos, por sus declaraciones en el prólogo a esta obra, que su composición se ha visto condicionada a su vez por una serie de circunstancias socio-políticas muy concretas que se dieron durante la segunda parte de la década de los setenta en Checoslovaquia.

En el presente apartado introducimos, por sus conexiones con la obra de estudio, por una parte, un recorrido por algunas de las circunstancias personales que han estimulado a este dramaturgo a la composición de material periodístico y literario donde se explota el conflicto individual de algunos disidentes checoslovacos

²⁸⁷ Introducción a: T. Stoppard (1980:8)

al régimen político de Gustav Husák²⁸⁸ y, por la otra, el escalonado proceso a través de diferentes producciones dramáticas que finalmente motivó *Cahoot's Macbeth*.

7.4.1.1. Por una Checoslovaquia más libre.

De acuerdo con la biografía que presenta Ira Nadel (2002:171), Stoppard se mostró comprometido durante la mencionada década en relación a la situación social y política de represión y negación de derechos humanos fundamentales en Checoslovaquia.²⁸⁹

Su origen checo así como la relación personal que mantenía, entre otros, con el entonces dramaturgo y disidente del régimen establecido, Václav Havel, acrecentó su interés en la reprobación de estos acontecimientos. Durante 1977 condenó a través de diferentes artículos publicados en diarios y revistas de gran tirada el arresto perpetrado a Havel, el actor Pavel Landovsky y Ludvik Vaculik por fuerzas del gobierno de este país cuando trasladaban en un saab 240 copias del manifiesto común conocido como “Carta 77”, en el que se defendía derechos humanos básicos.²⁹⁰

Durante aquel período de represión en Checoslovaquia, Pavel Kohout, un dramaturgo disidente que había sido de modo semejante detenido y perseguido, a

²⁸⁸La situación política del gobierno de Husák en Checoslovaquia reaparece en otra obra teatral de Stoppard que comenzó a representarse el 14 de junio de 2006: *Rock'n'Roll*. A su estreno asistió, entre otros, Václav Havel, a quien dedica la obra en la publicación de ese mismo año por la editorial “Faber and Faber”.

²⁸⁹“By August 1976, he was addressing a rally in Trafalgar Square organized by the Committee Against Psychiatric Abuse. That same month, Stoppard, along with twenty-two other European and American authors, including Iris Murdoch, Harold Pinter, Eugene Ionesco and Arthur Miller, signed a protest asking for the immediate release of Vladimir Bukovsky. Stoppard's trip to the Soviet Union in February 1977 with Peter Luff, assistant director of Amnesty International in the UK, served to intensify his views, which his article in the *Sunday Times* of 27 February 1977 detailed. (...) In this *New York Times* article, Stoppard condemns the refusal of the Czech government to permit the publication of Charter 77, the document which called attention to the absence of numerous human rights in the country, beginning with the right of expression.” I. Nadel (2002:271-272).

²⁹⁰En un artículo publicado en el *New York Times* el 11 de Febrero escribía: “(...) Connoisseurs of totalitarian double-think will have noted Charter 77, the Czechoslovakian document which calls attention to the absence in that country of various human rights beginning with the right of free expression, has been refused publication inside Czechoslovakia on the grounds that it is a wicked slander...” K. E Kelly (Ed) (2001:143).

“In October 1977, Stoppard published ‘My friends fighting for freedom’, expanding on the suppression of free speech and criticism in Czechoslovakia, while detailing the 1977 detention of Havel for four and a half months (...). To make sure the English would not forget, Stoppard published ‘Looking-Glass World’ in the *New Stateman* a week later, again summarizing the trial (...)” etc. Véase la reseña de otras publicaciones sobre este tema en I. Nadel (2004:287).

quien más tarde le dedicaría la obra *Cahoot's Macbeth*,²⁹¹ declaró cómo el miedo a arruinar el futuro educativo de sus hijos había imposibilitado a muchos otros la firma del manifiesto.

En abril de 1977, Stoppard se desplazó a la embajada checoslovaca en Londres como portador de otro documento revalidado por 200 personas que solicitaban al presidente Husák la liberación de Havel. En junio viajó a Praga, donde pudo entrevistarse con este mismo dramaturgo, que había sido finalmente libertado.

Esta visita produjo la aparición pública de nuevo material ilustrativo a favor de esta causa: entre otros destaca el artículo que se presentó en la revista *New York Review of Books* titulado "Prague: the Story of the Chartists" y la influencia que ejerció sobre su obra teatral para televisión conocida como *Professional Foul*, retransmitida en septiembre de 1977.

A pesar del cambio de circunstancias, cierta inquietud por la situación que atravesaron estos conocidos en la época todavía persiste en la actualidad. De hecho, en su obra *Rock'n'Roll* de 2006, el protagonista es uno de los suscriptores de la mencionada carta, razón por la que ha de pasar un período en prisión.

Cahoot's Macbeth surgió a partir del encargo por parte de Ed Berman, director del grupo teatral: "The British American Repertory Company", de una segunda pieza paralela a otra obra de Stoppard: *Dogg's Hamlet*. Según Nadel (2004:303), éste pensó en un inicio en inspirarse en la historia de Ernest Hemingway. Sin embargo, como se detallará a continuación, le motivó más el recuerdo de aquella carta que había recibido de Pavel Kohout, en la que narraba la historia de aquella versión de *Macbeth* que desafiaba al régimen político vigente representándose en los comedores de pisos checos durante setenta y cinco minutos.

7.4.1.2. Un proceso intrínseco de reescritura de obras anteriores.

Además de las circunstancias políticas y personales que dieron lugar a la producción de *Cahoot's Macbeth*, se observa la influencia, a su vez, de un proceso

²⁹¹Pavel Landovsky y Pavel Kohout se convierten, en relación a su situación respecto a estos hechos, en dos figuras en las que se basa para crear dos personajes de *Cahoot's Macbeth*: Landovsky y Cahoot.

literario en el que se percibe cierta experimentación con nuevas técnicas de escritura y puesta en escena. Técnicas que se habrían puesto en práctica y perfeccionado desde 1971 a través de la composición de otras tres obras: *Dogg's Our Pet*, *Dogg's Troupe Hamlet* y *Dogg's Hamlet*.²⁹²

La primera fue escrita como respuesta a una propuesta de Berman para un proyecto destinado a la reflexión y desarrollo de nuevas formas de teatro. Entre ellas se incluían, entre otras, la idea de interactividad, de exploración de los límites espaciales y de indagación sobre el propio evento dramático. Esta primera obra fue representada en la ceremonia de lanzamiento del "Almost Free Theatre" en diciembre de 1971 y su título es anagrama de "Dogg's Troupe", el nombre del grupo que la produjo.

En ella se presenta la parodia de una ceremonia de inauguración similar a la que en esos momentos se estaba celebrando y está basada en las teorías filológicas de Ludwig Wittgenstein. Destaca, en relación a nuestra obra de estudio, el establecimiento de un lenguaje teatral auto explicable formado a partir de material lingüístico heredado de la lengua inglesa.²⁹³

Conocido como "Dogg", resulta ser un idioma en el que el oyente/auditorio asume palabras que tienen fonética inglesa y una significación propia en esta lengua como signos con un significado distinto. Significado que se va descubriendo a medida que transcurre la trama por la nitidez situacional de los contextos lingüísticos en los que cada vocablo, sintagma o frase se utiliza. Se trata, por lo tanto, de palabras que significan no desde su contenido semántico, sino desde su puesta en escena.

El siguiente texto ejemplifica esta técnica:

"The radio emits the familiar pips, and then a voice, says "Check mumble hardly out" in a particular inflection consistent with an announcer saying, "Here are the football results". And it becomes quickly apparent that this is what the radio is giving out, in spite of the language used, the inflections, that is the speech rhythms, are clearly following the familiar cadences associated with home wins, away wins and draws, Here is a translation of the numbers:

Nil= quite, 1=sun, 2 =dock,3=trog, 4= slack, 5= pan

In addition, "Clock" and "Foglamp" correspond to "City" and "United".

Thus, the result "Haddock Clock quite, Haddock Foflamp trog" would be delivered with the inflections appropriate to, say, "Manchester City nil, Manchester

²⁹²Para más información véase: M. Teruel Pozas (1995:151-171).

²⁹³"The appeal to me consisted in the possibility of writing a play which had to teach the audience the language the play was written in" T. Stoppard (1980:8).

United 3" -an away win. The radio starts by saying "Oblong Sun" with the inflection of "Division One".

RADIO: Dogtrot quite, Flange dock: Cabrank dock, Blanket Clock quite; Tube Clock dock, Handbag dock; Haddock Clock quite, Haddock Foglamp trog; Wonder quite, Picknicking pan...

ABLE whistles at that -a five-nil away win. CHARLIE has begun by taking out his football pool coupon at the beginning of the announcements, and from another pocket a stub of pencil. As the radio proceeds, CHARLIE examines his coupon minutely, turns it over, looks at it upside down, and finally screws it up and throws it away

...Stupid Clock slack, Hong sun; Slick Foglamp sun, Hag Foglamp dock...

*CHARLIE turns the radio off*²⁹⁴

El doble juego de esta práctica se deja ver cuando las palabras de *Dogg* significan en inglés algo opuesto, irónico e incluso insultante con respecto al contexto situacional en el que se expresan. Se gana con ello, en general, la sonrisa del espectador.

El segundo paso en el proceso de creación de la obra que nos ocupa lo podemos apreciar en *The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet*, que se representó el 24 de Agosto de 1976 en las escalinatas del Teatro Nacional de Londres. Se proponía, en este caso, e indagaba sobre los efectos que produciría una rápida y vertiginosa versión de esta tragedia shakesperiana, reducida de seis horas a quince minutos.

A continuación, *Dogg's Hamlet*, producida por vez primera junto a *Cahoot's Macbeth* en el "Arts Centre" de la Universidad de Warwick, Coventry, en 1979 y dirigida por Berman, unificaba en una nueva versión estas dos últimas obras.

En *Dogg's Hamlet* Stoppard se sirve del texto original shakesperiano para presentar, de nuevo, la historia del príncipe danés condensada en un escaso cuarto de hora. Conserva el material literario jacobino fundamental para el desarrollo argumental que conocemos con un doble propósito: atraer, por una parte, la atención del espectador sobre los versos que aparecen y, por la otra, sobre aquellos que están ausentes. En numerosas ocasiones, se origina, a través de tales recortes, un efecto cómico. Veamos un ejemplo:

"BERNARDO / MARCELLUS (points and looks left): 'Tis here.
FRANCISCO / HORATIUS (points out and looks centre): 'Tis there.
BERNARDO/ MARCELLUS (looks right): 'Tis gone."
(Tom Stoppard. *Dogg's Hamlet*. p.141-142).

²⁹⁴E. Berman (Ed.) (1984) *Ten of the Best British Short Plays*. Inter-Action Imprint, Ambiance/Almost Free Play scripts 3, pp. 89-90.

Una representación atropellada incorporada a un argumento que retoma la celebración escolar que se preparaba en *Dogg's Our Pet*. En ella, un grupo de escolares que hablan "Dogg" logran que el público conozca su idioma mientras ellos levantan y articulan una plataforma para las celebraciones de final de curso. Al mismo tiempo, ensayan el compendio que mencionamos de la obra de *Hamlet*, que se presentará en tal ocasión.

Dogg's Hamlet está relacionada con *Cahoot's Macbeth*, que se representa justo después, por medio de un personaje que aparece en ambas en conexión con el nuevo lenguaje que se introduce en escena. Éste es "Easy", un transportista que aparece súbitamente con la intención de entregar un pedido de tablas para el escenario y a quien nadie parece comprender porque habla inglés, un idioma desconocido por el resto de personajes.

De todos modos, a medida que avanza la obra, este personaje va aprendiendo, junto con el público, a comunicarse en *Dogg*. Aunque durante tal proceso tenga que atravesar, en determinados momentos, situaciones comprometidas: por ejemplo, observamos cómo le amenazan por saludar con las palabras: "Afternoon, squire", que en *Dogg* significa: "Get stuffed, you bastard".

"Boys: Useless, git! (Afternoon, Sir!)
Easy: Afternoon, squire. (This means in *Dogg*, * Get stuffed, you bastard)
(*Dogg grabs Easy by the lapels in a threatening manner.*)
Dogg: Marzipan clocks! (* Watch it!)"
(Tom Stoppard. *Dogg's Hamlet*. p. 20).

De tal manera que se practica ya en esta obra una técnica desarrollada posteriormente en *Cahoot's Macbeth*: el choque dramático de tres idiomas: Inglés, *Dogg* y el lenguaje de la obra shakesperiana incorporado durante los continuos ensayos de *Hamlet*. Y se promueve, de nuevo, efectos cómicos al permitir que las tres interactúen en una misma situación dramática.

"Easy: Buxton's - blocks an'that
Abel: eh?
Easy: Buxton's Deliveries of Leamington Spa.
I've got a load of blocks and that. I'll need a bit of a hand...
Abel: Eh?
Baker: By heaven I charge thee speak!
Pause.
Easy: Who are you then?
Baker:(*Encouragingly*). William Shakespeare.

Easy: (To ABEL) Cretin is he?
Baker: (Looking at his wristwatch) Trog-taxi.
Easy: I thought so. (Looking at CHARLIE) Are you all
a bit peculiar, then? Where's the guvnor?..."
(Tom Stoppard. *Dogg's Hamlet*. p.19-20).

Una vez han madurado todas estas técnicas y ante el desafío de crear una obra con tintes sociales y políticos, Stoppard escribió *Cahoot's Macbeth*, que, como se ha comentado con anterioridad, se representó por vez primera en Coventry el 21 de Mayo de 1979 tras el descanso de la ya conocida *Dogg's Hamlet*.

Tras puntualizar los antecedentes destacados con respecto a la obra de estudio, pasaremos a su descripción prestando una especial atención a aspectos como la trama, su relación con el proyecto teatral shakesperiano de Kohout en Praga a finales de los setenta y el detallado proceso de composición que se ha seguido.

7.4.2. Argumento.

Dedicada al dramaturgo Pavel Kohout, Stoppard se sirve de la tragedia shakesperiana de *Macbeth* para crear una obra donde, entre otros aspectos, se plasmará la situación social y política de algunos actores y productores de teatro en la Praga del verano de 1978. Éstos se veían obligados a representar obras tales como la acreditada historia jacobina del rey escocés en los salones de los domicilios particulares de sus amigos y ante un público limitado.

Frente al entorno escocés al que estamos habituados, el dramaturgo de esta nueva reescritura enajena la situación y transporta el conocido texto mítico al comedor de un piso. Un paraje diferente en el que tres actores y dos actrices se las arreglan para encarnar cada uno de los diferentes personajes de la obra jacobina ante un auditorio que, curiosamente, parece coincidir con nosotros, los espectadores de *Cahoot's Macbeth*.²⁹⁵

²⁹⁵Para una conexión más realista con la situación que se representa, en las acotaciones escénicas del comienzo de la obra Stoppard señala la posibilidad de representar la obra de *Macbeth*, al igual que se hacía en los pisos checos, con únicamente cinco actores que se van doblando: "The shortened Macbeth has not been organized for any specific number of actors. Ideally it would be done without much in the way of doubling, but it may be done with

Dentro de la función a la que asistimos, la representación de la tragedia de *Macbeth* se ve interrumpida por un inspector jocosos y, a su vez, opresor y amargo, que parece cumplir con soltura su función de agente estatal de represión en un régimen gubernamental autoritario. A partir de lo cual, la obra se desarrollará a diferentes niveles: por una parte, visitaremos, desde esta nueva configuración, la legendaria historia jacobina con su argumento sobre las desgracias que sufre la Escocia medieval ante una usurpación feroz e ilegítima del poder. Por la otra parte presenciaremos, anecdóticamente, el reverso de la moneda: unos actores-ciudadanos checos cuya libertad de expresión individual y artística se ve coartada de un modo burlesco por un sistema que impone un reglamento asimismo feroz e ilegítimo.

Una situación desapacible que, no obstante, nos hará reír ante circunstancias que en la vida real en absoluto resultan divertidas. Finalmente, la historia evoluciona hacia un desenlace inesperado: Stoppard ofrecerá escapatoria a este contexto de represión social a dos caras cuando, en un tercer nivel de percepción, nos sorprende con la llegada de Easy, un personaje ya conocido por su participación en *Dogg's Hamlet*, la obra que hemos visto con anterioridad a *Cahoot's Macbeth*.

Este insólito transportista de tablonos continúa con la ficción personal que había exteriorizado en el colegio donde se ensayaba *Hamlet*. Muestra de nuevo la inquietud que le produce la ignorancia por el resto de personajes de las razones de su presencia allí, debido a que, en un principio, parecen no comprenderle ya que habla *Dogg*, el idioma que hemos aprendido en la obra que precede.

Sin embargo, este extraño idioma que, según Cahoot, se coge, no se aprende, y que resulta de todos modos incomprensible al inspector y sus hombres, se adopta por este grupo de actores como un modo de evasión a la autoridad. Logran acabar de esta manera con éxito la representación dramática que se habían propuesto.

a minimum of three male and two female actors. In the Czech productions, Kohout distributed the roles as follows (I have not used Donalbain, wounded Captain, Macduff's wife, or a second messenger):

FIRST ACTOR Macbeth.

SECOND ACTOR. Duncan, Banquo, Macduff, Ist Murderer, Messenger.

THIRD ACTOR. Ross, Malcolm, 2nd Murderer, 3rd Witch.

FIRST ACTRESS. 2nd Witch, Servant.

SECOND ACTRESS. Lady Macbeth, 1st Witch." T. Stoppard (1980:179).

7.4.3. Un clásico shakesperiano ubicado en un contexto social de represión.

El propio Stoppard señala a través de la figura del inspector el potencial revolucionario que, de modo encubierto, ejerza una obra como *Macbeth* en determinadas circunstancias políticas:

“INSPECTOR: The fact is, when you get a universal and timeless writer like Shakespeare, there’s a strong feeling that he could be spitting in the eyes of the beholder when he should be keeping his mind on Verona –hanging around the ‘gents’. You know what I mean? Unwittingly, of course. He didn’t know he was doing it, at least you couldn’t prove he did, which is what makes the chief so prejudiced against him. (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*.p.192).

Incorporada en *Cahoot’s Macbeth*, la versión reducida de *Macbeth* se convertirá en un elemento emparentado con la historia de aquellos actores checoslovacos que se proponen su representación en secreto desafiando la soberanía dominante. Integrada a esta nueva ficción, llega a formar con ella un tejido perfectamente entrelazado que nos permitirá, por una parte, adentrarnos a este clásico desde una perspectiva inédita y, al mismo tiempo, explorar nuevas ideas.

Stoppard sigue el procedimiento de adaptaciones anteriores de este tipo como, por ejemplo, la de *The (15 Minute) Dogg’s Troupe Hamlet* o *Dogg’s Hamlet*. Por una parte, elimina, en la reescritura de la obra jacobina que nos ofrece, parte de la versificación inicial y, por la otra, mantiene, en su orden cronológico, únicamente el texto necesario para describir aquellos aspectos de la obra shakesperiana relacionados con la nueva trama que se nos propone. De este modo, lo que en el original ocurre en dos largos e intrigantes actos, en la nueva versión sucederá en unos pocos apresurados minutos.

Véase a modo de muestra la reducción que ha sufrido el conocido monólogo preliminar al asesinato de Duncan:

“Macbeth: Is this a dagger which I see before me,
The handle towards my hand? Come, let me
Clutch thee-
I have thee not and yet I see thee still!
(A bell sounds.)
I go, and it is done; the bell invites me.
Hear it not, Duncan, for it is a knell
That summons thee to heaven or hell.”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*.p.183).

Como consecuencia, en esta nueva traslación del mito de Macbeth, parlamentos de este tipo consuman, en especial, la función de evocar en el auditorio el texto clásico que ya se ha experimentado con anterioridad. De hecho, la nueva versión excluye, entre otros aspectos, detalles de la personalidad del héroe tales como la fluctuación moral entre su ambición y las consecuencias de un acto ilícito; el papel de Lady Macbeth se reduce a una veloz intervención inicial para persuadir a su esposo a perpetrar el asesinato, Duncan limita su participación a escasos segundos y personajes supuestamente importantes para la historia jacobina como “Fleance” y “Lady Macduff” desaparecen de la trama.

A pesar de ello la nueva acción argumental se mantiene con coherencia, si bien representada para nosotros por unos actores que, a su vez, representan a unos actores que representan a Shakespeare en un salón donde se escuchan sirenas en el exterior y aparecen policías que se entrometen y tratan de impedir la susodicha representación.

“LADY MACBETH: O never
Shall sun that morrow see! Look like the innocent flower,
But be the serpent under't.
(Voices heard off -stage.)
He that's coming
Must be provided for -
MACBETH: We sill speak further. *(He goes to door stage right. Duncan is approaching, accompanied by Banquo and Ross, and by two Gatecrashers, uniformed policemen, who proceed to investigate actors and audience with their flashlights before disappearing into the wings)*”
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.182).

De este modo, observamos cómo la historia jacobina transcurre a imagen del perfil circunstancial que rodea su producción dentro de la historia de Stoppard. Esto es, en el *Macbeth* que nos propone este dramaturgo, se transfiere el énfasis de esta tragedia desde el desarrollo psicológico de personajes como Macbeth o Lady Macbeth a la problemática que supone escenificar una obra renacentista en las condiciones sociales en las que estos actores checoslovacos lo hacen: sometidos a un régimen político autoritario que prohíbe la representación de clásicos a determinadas figuras del mundo del teatro en su territorio nacional.

Esta versión de la historia jacobina, en consecuencia, y debido a las circunstancias contextuales en las que se ha ubicado, se comprime, en este caso, procurando no tanto un efecto cómico, como ocurría en *The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet*, sino una relación directa con la trama de los actores que la

personifican. Se genera con ello un cruce de situaciones que, por una parte, invita a visitar la obra shakesperiana centrándose en el desasosiego personal y social que origina un regicidio y usurpación del poder de un modo injusto e ilegítimo al mismo tiempo que, por la otra, se observa un nuevo relato donde surge la incertidumbre y temor que supone el enfrentamiento del individuo a una dominación autoritaria que, del mismo modo, se describe como injusta e ilegítima.

En consecuencia, la celeridad vertiginosa con la que se representa la obra jacobina, ya que la versión reducida de Stoppard, además, evita la división de la narración dramática en actos o escenas, enlaza con la celeridad de actuación que presupone la ejecución de una operación prohibida como pueda ser la representación oculta de esta misma obra en un piso de Praga durante el mandato de Husák.

De manera semejante, se enfatiza en el pormenorizado acoplamiento recíproco de ambas historias, la de Macbeth y los actores checoslovacos, el ambiente de ansiedad, incertidumbre, tensión dramática y sentimiento continuo de amenaza que genera una actuación ilícita. Y esto se puede manifestar a través del tratamiento especial al texto jacobino que Stoppard ofrece. Veamos algunos ejemplos:

Durante la representación de la obra de Macbeth, tras la acelerada persuasión de Lady Macbeth sobre su marido a cometer el regicidio, y ante el retumbo exterior que generan los pasos que anuncian la llegada de Banquo, Macbeth se acerca apresuradamente hacia la ventana y pregunta inquieto:

“(BANQUO *is approaching.*)
MACBETH. (*Off stage*) **Who’s there?**
(*MACBETH goes to meet him at window, LADY MACBETH behind.*)
BANQUO: (*From window.*) A friend.”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p. 183).

Con la misma sensación de intranquilidad con la que el actor checoslovaco que interpreta a Macbeth, a su vez, confirma, atemorizado, que ese mismo eco procedente de la calle no proviene de alguien desconocido y ajeno a la actuación secreta que se está llevando a cabo.

De hecho, Stoppard nos ofrece una producción de *Macbeth* representada en el comedor de un piso donde la ventana parece elemento indispensable para, en

determinadas ocasiones, encubrir la acción interna a la posible amenaza procedente de fuera. Y esto, con frecuencia, se exterioriza desde la propia obra shakesperiana.

“BANQUO. *(From window)* A friend.
What sir, not yet at rest? The King's a-bed.
I dreamt last night of the three sisters.
To you they have showed some truth.
MACBETH. I think not of them. Good repose, the while.
BANQUO. Thanks, sir; the like to you.
(MACBETH closes shutters.)
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p. 183).

De esta manera, el material literario clásico al que estamos habituados, se carga de nuevas significaciones en relación con la historia de los actores que la llevan a escena.

En la siguiente conversación, por ejemplo, las palabras “Business”, “coward”, “courage” y “fail” ganan un especial doble contenido político. El asunto que se llevan entre manos Landovsky y la dueña del piso al ofrecer un espectáculo ilegal según las normas estatales supone un ejercicio de valentía nacional cercano al que Lady Macbeth hace referencia en relación al asesinato de Duncan.

“MACBETH. We will proceed no further in this **business**.
LADY MACBETH. And live a **coward** in thine own steem,
Letting “I dare not” wait upon “I would”,
Like the poor cat i' the adage?
But screw your **courage** to the sticking place,
And we'll not **fail**.”
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.183).

Las siguientes frases de Duncan:

“(Duncan is approaching, accompanied by BANQUO and ROSS, and by two Gatecrashers, uniformed policemen, who proceed to investigate actors and audience with their flashlights before disappearing into the wings.)
DUNCAN. This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto out gentle senses.”
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.182).

Y Banquo:

“BANQUO. What, sir, not yet at rest?”
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.183).

Adquieren un sentido irónico cuando observamos cómo al mismo tiempo que son pronunciadas dos policías en uniforme examinan escrupulosamente la escena incomodando tanto a actores como al auditorio con sus luces.

Y las célebres frases de Macbeth:

“MACBETH. Methought I heard a voice cry, ‘sleep no more!’ (...)”
“MACBETH. How is’t with me when every noise appals me?”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.184).

Refuerzan su potencial interpretativo cuando se emiten junto al sonido de una sirena de coche de policía de fondo. De modo análogo, la palabra “Murder” resuena con cierta tensión dramática en:

“MACBETH: There’s one did laugh in ‘s sleep, and one cried ‘**Murder!**’
One cried ‘God bless us!’ and ‘Amen’ the other,
(*Siren stops.*)” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.184).

Y cuando escuchamos de Macduff y Malcolm:

“MACDUFF: Bleed, bleed, poor country!
(*Police siren is heard in distance*)
MALCOLM: It weeps, it bleeds, and each new day a gash
is added to her wounds.
MACDUFF: O Scotland, Scotland!
Oh nation miserable,
With an untitled tyrant, bloody sceptred,
When shalt thou see thy wholesome days again.
See who comes here.
(*siren stops*)”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.204).

El sonido de una sirena de policía similar a la anterior apunta el avasallamiento que, junto a Escocia, paralelamente resiste Checoslovaquia.

De la misma manera, la intervención de Easy cuando concierta sus entradas y salidas con aquellas de un supuesto fantasma durante el banquete propone nuevas connotaciones. Se rompe con la tensión que se manifiesta en el original y en la historia personal que atraviesan los actores que lo escenifican para recetar el humor como salida a situaciones insalvables. De hecho, una vez se ubica en escena este personaje, como se observará en posteriores apartados, tragedias como la shakesperiana adquieren nuevas perspectivas.

En definitiva, encerrado en el contexto particular de una sociedad oprimida, la obra de Macbeth conquista nuevos significados. Los actores que representan la tragedia del rey Macbeth se enfrentan, anecdóticamente, si bien ahora desde la posición de súbdito, a una situación similar de desdicha e intriga política que ocasiona una autoridad injusta. Como consecuencia, en ambas historias, la de Macbeth y Landovsky, permanece el malestar que genera el temor a una amenaza continua. Y esta sensación se enfatiza en el y desde el propio texto shakesperiano a través del trato especial que Stoppard le ha dado en coordinación con la trama que lo envuelve.

Por otra parte, a través de la revelación de dos nuevos personajes ajenos a la representación hasta el momento, el Inspector y Easy, la tragedia shakesperiana junto a la que sufren los personajes que le dan vida desvelará un enfoque colmado de sugerencias insospechadas.

7.4.4. El Inspector.

El elemento de atadura entre las dos ficciones que descubrimos en *Cahoot's Macbeth*, la historia del celebre monarca escocés y la de aquellos actores que pretenden llevarlo a escena, es un peculiar personaje que irrumpe de manera inesperada durante el desarrollo habitual de la acción. Se trata de una figura dramática que crea una nueva realidad escénica y emplaza al auditorio en el núcleo de discusión de ideas que Stoppard explora en esta obra.

El personaje al que nos referimos aparece justo cuando lo que esperamos es la intervención grotesca del portero tras el clímax de tensión que se genera en la representación del regicidio en *Macbeth*. Se incorpora a escena súbitamente y asume todos los derechos de un inspector de policía que llega para impedir la escenificación ilícita que se está llevando a cabo.

Una figura que, al igual que el portero en la obra jacobina, contribuye con su toque de humor a parodiar de un modo caricaturesco y con grandes dosis de ironía los inspectores de la novela detectivesca²⁹⁶, si bien, en este caso, introduce un

²⁹⁶Stoppard, del mismo modo, parodia este tipo de detective en otras de sus obras: *The Real Inspector Hound* (1968), *Jumpers* (1972) o *Arcadia* (1993).

humor desabrido y áspero. De hecho, este personaje se convierte en un claro símbolo de despotismo e iniquidad ante la desconsolada nulidad de los actores.

De manera anecdótica, su papel de tirano coincide, en parte, con el del propio Macbeth durante el desarrollo de la segunda parte de la obra jacobina. No obstante, si el héroe trágico es descrito con cierta ternura a pesar de los actos malvados que comete, el inspector de *Cahoot's Macbeth*, aunque no asesine a nadie y trascienda como el portador de la ley, se nos muestra en un principio como un personaje detestable, cruel y despreciable por la feroz ironía con la que ejercita su poder sobre los demás de un modo injusto. Una actitud de la que Stoppard se beneficiará para poner sobre la mesa un conjunto de críticas en relación al sistema político que encabezaba Husák durante la época que los mismos comunistas denominaban "Normalización" y, por extensión, a situaciones análogas de coerción social.

De hecho, se pone de manifiesto a través de los dictámenes irónicos de este personaje cuestiones como la situación social de represión que sufría el entorno cultural checoslovaco durante este período. Un período en el que aquellas exposiciones, publicaciones, conciertos de música u obras teatrales consideradas discrepantes con las ideas del régimen tan sólo podían propagarse encubiertamente:

"(They leave. The knocking off-stage continues. A door, off-stage, opens and closes. The door into the room opens and the INSPECTOR enters an empty room. He seems surprised to find himself where he is. He affects a sarcastic politeness.)

INSPECTOR: Oh- I'm sorry- is this the National Theatre?

(A woman, the HOSTESS, approaches through the audience)

HOSTESS: No.

INSPECTOR: It isn't? Wait a minute -I could have made a mistake...is it the National Academy of Dramatic Art, or as we say down Mexico way, NADA?...No? I'm utterly nonplussed. I must have got my wires crossed somewhere.

(He is wandering around the room, looking at the walls and ceiling.)

Testing, testing-one, two, three...

(To the ceiling. In other words the room is bugged for sound.)

Is it the home of the Bohemian Light Opera?"

(Tom Stoppard. Cahoot's Macbeth. p.185).²⁹⁷

²⁹⁷A través del protagonista de *Rock'n'Roll*, un joven entusiasmado por la música rock, Stoppard denuncia, ahora con la seriedad que la situación supone, situaciones semejantes:

"Jan: Underground concerts are so rare now, kids from all over the country got the word and found their way to this nowhere place. So did busloads of police, with dogs. They stopped the concert and herded everyone to the railway station and through a tunnel under the tracks, and in the tunnel the police laid into everybody with truncheons. Rock'n'roll!" T. Stoppard (2006:33).

De la misma manera, se revela de un modo mordaz a través de los comentarios de esta figura policial un fenómeno común en escenarios políticos dictatoriales llamado “disidente” y sus consecuencias en la Checoslovaquia de la década de los años setenta. Véase en la cita que continúa, a modo de ejemplo, la situación de aquellos que se oponen al sistema coetáneo:

“INSPECTOR: (...)I know you’ve been having a run of bad luck all around –jobs lost, children failing exams, letters undelivered, driving licences withdrawn, passports indefinitely postponed- and nothing on paper. It’s as if the system had a mind of its own; so why don’t give it a chance, and I’ll give you one. I’m really glad I caught you before you closed.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.192).

La presencia en la historia de estos pensadores arruinados socialmente como auditorio clandestino de la representación del clásico shakesperiano se hace patente en diversas ocasiones:

“INSPECTOR: Now let’s see who we’ve got here. (*Looking at the list.*) Three stokers, two labourers, a van-driver’s mate, janitors, street cleanersl a jobbing gardener, painter and decorator, chambermaid, two waiters, farmhand...You seem to have cracked the problem of the working-class audience. (...).
HOSTESS: (*Looking into the audience.*) Medieval historian...professor of philosophy...painter...
INSPECTOR: And decorator?
HOSTESS: No...lecturer...student...student...defence lawyer...Minister of Health in the caretaker government...”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.193).

Todos ellos acusados de ser “intelectuales”, a diferencia, paradójicamente, de los dos uniformados que acompañan al Inspector: Boris y Maurice.

“INSPECTOR. My little team. Boris and Maurice.
HOSTESS. One of them examined everyone’s papers and the other one took down the names.
INSPECTOR. Yes, one of them can read and the other one can write. That’s why we go in threes – I have to keep an eye on those bloody intellectuals. (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.191).

Asimismo, las estrellas de esta noche que, en un piso de Praga, dan vida a la historia de *Macbeth*, pertenecen de manera semejante a este grupo de disidentes y, por ello, sufren sus consecuencias. Pavel Landovsky ha de dedicar sus días a trabajos no tanto artísticos como físicos:

“INSPECTOR (...) Who are you, pig face?
 ‘MACBETH’: Landovsky.
 INSPECTOR: The actor?
 ‘MACBETH’: The floor cleaner in a boiler factory.
 INSPECTOR: That’s him. I’m a great admirer of yours, you know.
 I’ve followed your career for years.
 ‘MACBETH’: I haven’t worked for years.
 INSPECTOR: What are you talking about? –I saw your last season- my wife was with me...
 ‘MACBETH’: It couldn’t have been me.
 INSPECTOR: It was you –you looked great---sounded great---where were you last year?
 ‘MACBETH’: I was selling papers in---
 INSPECTOR: (*Triumphantly*)---the newspaper kiosk at the tram terminus, and you were wonderful! I said to my wife, that’s Landovsky---the actor---isn’t he great? What a character! Wonderful voice! ‘Getcha paper!’...
 (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.186).

Lo propio le ocurre a la joven Chramostova, la heroína:

INSPECTOR: There you are, you see. The public’s very funny about that sort of thing. They don’t want to get dressed up and arrange a baby-sitter only to find that they’ve paid good money to see *Hedda Gabler* done by a waitress. (...) ‘Tonight Macbeth will be played by Mr Landovsky who last season scored a personal success in the newspaper kiosk at the tram terminus (...) The role of Lady Macbeth is in the capable hands of Vera from the Dirty Spoon’(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.187).

Y la realidad de Cahoot, director y dramaturgo, parece no ser mucho más propicia, su única escapatoria será ladrar al igual que lo hacen los perros:

“(*Banquo, henceforth CAHOOT, howls like a dog, barks, falls silent on his hands and knees.*)
 INSPECTOR: Sit! Here, boy! What’s his name?
 MACBETH: Cahoot.
 INSPECTOR: The social parasite and slanderer of the state?
 CAHOOT: The writer
 INSPECTOR: That’s him. You’re a great favourite down at the nick, you know. We’re thinking of making you writer in residence for a couple of years; four if you’re a member of a recognized school, which I can make stick on a chimpanzee with a box of alphabet bricks.”
 (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.193).²⁹⁸

²⁹⁸Véase cómo la temática se repite, ahora expresado con mayor crudeza, en la obra *Rock’n’Roll*:

“Jan: (*roused*) These are schoolkids, they’ll get expelled and end up with the lowest work available in the paradise of full employment, and what I’m saying is they didn’t pick the fight. They didn’t ask for anything except to be left alone for a while. It is not just the music, it’s the oxygen. You know what I mean.” T. Stoppard (2006:34).

Los diálogos con el Inspector incluyen al mismo tiempo algunas alusiones a episodios políticos de la Checoslovaquia de estos años.²⁹⁹ El rechazo de Lady Macbeth, también actriz y dueña del piso, a firmar incluso un autógrafo, recuerda a la firma del documento conocido como “Carta 77”:

“INSPECTOR: (...)—Could I have your autograph, it is not for me, it’s for my daughter---
‘LADY MACBETH’: I’d rather not—the last time I signed something I didn’t work for two years.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.187).³⁰⁰

El vocablo “normalización” aparece en relación al “gobierno de Normalización” de Husák. Por ejemplo, en la siguiente advertencia a Cahoot:

“INSPECTOR: (...) You know as well as I do that this performance of yours goes right against the spirit of **normalization**.”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.193).

Se juega con las distintas connotaciones del término, ahora como verbo, al mencionar un retorno a la normalización ante la supuesta sublevación al sistema perpetrada por los actores:

“INSPECTOR: (*Pause*.)Yes. Well, a lot of water has passed through the Penal Code since then. Things are **normalizing** nicely. I expect this place will be back to **normal** in five minutes...”(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.193).

Se observa vinculado a los diferentes significados contextuales de la palabra “heroine” al dirigirse del siguiente modo a la protagonista de la obra shakesperiana, ateniéndose a que los intelectuales de la audiencia de *Macbeth* en ese piso

²⁹⁹“Topicality was essential to the *Dogg’s Hamlet/Cahoot’s Macbeth* production, and even the day before the London opening, Stoppard was making last-minute additions. Ed Berman indicated that Stoppard planned ‘to update the piece –daily if necessary—to keep it current with recent developments in Prague’ I. Nadel (2004:303).

³⁰⁰En *Rock’n’Roll* observamos, de nuevo, cuestiones relacionadas con la firma de la “Carta 77” y las consecuencias que supuso a los firmantes. El protagonista muestra cierto cinismo ante la propuesta de la mencionada carta. Sin embargo la firma y ello le conduce a un período en prisión:
“Ferdinand: We’ve got over two hundred signatures.
Jan: So. What are you going to do with it?
Ferdinand: Post it to Husák.
Jan: Post it.
Ferdinand: With copies to the foreign press.
Jan: Though it’s not a dissident thing. You’re an imbecile.
Ferdinand: Okay.
Jan: Everything is dissident except shutting up and eating shit. I wish to Christ I’d learned to play the guitar, but it’s too late now. Have you got a pen?” T. Stoppard (2006:56)

pertenecen, por sus trabajos de operario actuales, a la vigente clase proletaria del país:

“INSPECTOR: If there isn't a catch I'll put you up as a heroine of the revolution. I mean, the counter-revolution. No, I tell a lie, I mean the **normalization**.” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.191).

Y, en último lugar, localizamos el término “normalization” en aquellos momentos de la obra en los que el Inspector ha perdido su dominio de la situación y en relación, por medio de una amenaza directa hacia Cahoot y la dueña del piso, a un posible juicio similar al que Pavel Kohout hubo de enfrentarse por su participación en el asunto de la mencionada “Carta 77”.

“CAHOOT/HOSTESS: Gymshoes. (*Excellent.)

INSPECTOR: May I remind you we're supposed to be in a period of **normalization** here.

HOSTESS: Kindly leave the stage. Act Five is about to begin.

INSPECTOR: It is! I must warn you that anything you say will be taken down and **played back at your trial**.” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.191).

Este salvaguarda de la ley de *Cahoot's Macbeth*, por lo tanto, tras haber entorpecido la función, nos revela su modo de manifestar potestad indigna valiéndose de apostillas malintencionadas, coacciones directas... y, después de una crítica exacerbada y represiva al modo de expresión artística de los actores, les fuerza a continuar la representación, ante la amenaza de suprimir la obra y, en un intento de aparentar “normalidad”. No obstante, para mayor escarnio, se incluye él mismo entre el auditorio.

A pesar de sus bellaquerías, los actores, detestando consumir sus órdenes, las han de cumplir. Por el momento, el sometimiento de éstos a los preceptos de la indigna y supuestamente normalizadora soberanía impregna el ambiente de amargo hundimiento, tensión y emoción dramática paralela a la que sufre Macbeth. Aunque se muestra cierta aversión al comienzo, los cinco arquitectos de la leyenda shakesperiana se adentran desde su propia tragedia a la que sufren los personajes escoceses y representan para el opresor que prohíbe ese evento las dos primeras escenas del tercer acto.

De tal manera que, justo cuando Macduff declara que Macbeth se ha trasladado a Scone para ser coronado, los adeptos implicados en la experiencia jacobina han de digerir una nueva interrupción cargada de atrevimiento picante:

“MACDUFF. He is already named and gone to Scone
To be invested.
(*Fanfare. They leave the stage. MACBETH in cloak crowns himself standing above screen. The inspector applauds and steps forward into the light.*)
INSPECTOR. Very good. Very good! And so nice to have a play
with a happy ending for a change.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.191).

Al igual que Macbeth, el Inspector ejerce su papel de tirano no sólo a causa del poder político que posee, sino asimismo por su destreza verbal en el manejo lingüístico de las situaciones. Así como el monarca escocés utiliza su retórica para convencer a los asesinos de Banquo, el Inspector manifiesta su habilidad oral de otro modo: expone sus convicciones con toda naturalidad a través de parlamentos satíricos formados en su mayor parte por frases cliché y locuciones asentadas históricamente, muy comunes en lengua inglesa. Pero, a pesar de su dominio lingüístico del inglés, hay algo que se le escapa: la capacidad de poder comunicar a través de los otros dos “lenguajes” que aparecen en la obra: el “dialecto shakesperiano” y “Dogg”

En cuanto al primero, el Inspector nunca llega a entender el lazo de unión que se establece cuando los actores están inmersos en el universo de la obra jacobina. Las palabras de *Macbeth* se le escurren entre las manos al carecer de significación en su realidad social, un mundo diferente y mucho más utilitario, de leyes, órdenes y desórdenes, códigos penales y política en general.

El lenguaje shakesperiano, por consiguiente, al no ser compartido por su opresor, sirve de evasión a los actores, quienes, desguarnecidos, de momento, ante las ironías y amenazas del Inspector, su único anhelo es aguardar a las impensadas salidas que lleva a cabo este grotesco personaje para poder reanudar, de nuevo, su función.

No obstante, la obra que nos propone Stoppard incluye sus dosis de optimismo antropológico y se distancia, como se verá a continuación, de la tragedia clásica a la que hace referencia para ofrecer una curiosa y jocosa escapatoria a esta situación de sometimiento personal y verbal.

7.4.5. Take it *Easy*!

Una vez la representación de la obra shakesperiana rebasa el tercer acto, tercera escena, surge otro personaje que, de nuevo, sorprende al espectador. Éste es Easy, un muchacho sencillo, como su nombre indica, sin embargo, capaz de solucionar, sin estar, en apariencia, al corriente de ello, situaciones espinosas. De hecho, Easy regenerará con divertida precisión matemática la situación clandestina e indigna en la que por el momento se ha de representar *Macbeth*.

El público ya conocía por su papel en *Dogg's Hamlet* (que han visto justo antes del entreacto) a este simpático repartidor de madera, elemento de conexión entre ambas obras. Su ingreso simultáneo en las dos historias a las que asistimos, la del monarca escocés y la de los actores que le dan vida, está meditado con detalle para crear un efecto de asombro y, a su vez, de comicidad: Easy se incorpora cuando los actores, tras la salida del inspector a atender una llamada telefónica, retoman la obra shakesperiana para escenificar el diálogo en el que los dos asesinos de Banquo se están preparando para el asalto; de tal manera que este muchacho, sin alcanzar a comprender cómo, representará el papel del tercer asesino; un guiño cómico por parte del autor que hace referencia a la controvertida aparición de este misterioso personaje en la obra shakesperiana.

“EASY: Buxtons...Almost Leamington Spa.
(*The MURDERERS are surprised to see him. EASY disappears from window: they peer outside to see him, but meanwhile EASY has entered room*) Cakehops.
1ST MURDERER: But who did bid thee join with us?
EASY: Buxtons.
(*pause*)
2ND MURDERER: (*With misgiving.*) He needs not our mistrust,
since he delivers
Our offices and what we have to do
To the direction just.
EASY: Eh?
1ST MURDERER: Then stand with us;
The west yet glimmers with some streaks of day.”
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.194).

Su supuesto desconocimiento ante lo que ocurre en escena guiará, a continuación, al joven repartidor de madera a encarnar el papel del fantasma de Banquo durante la escenificación del banquete. Instante que, a diferencia de lo que

ocurría en el clásico jacobino, ganará en humor justo después de la tensión dramática que había generado la figura del Inspector. Una escena, por consiguiente, que podría equivaler desde un punto de vista funcional, a aquella del portero en *Macbeth*. En ella, Easy adquiere la naturalidad y frescura de este personaje shakesperiano colmando el momento de divertida e inesperada ingeniosidad.

“MACBETH: (...) Then I'll sit down. Give me some wine; Fill full!

I drink to the general joy o' the whole table,
And to our dear friend Banquo, whom we miss.
Would he were here! To all - and him- we thirst,
And to all.

GUESTS: Our duties and the pledge!

(However, Easy tries again, reappearing in MACBETH's sight above screen stage right!)

MACBETH: Avaunt, and quit my sight!

(Easy quits his sight.)

Let the earth hide thee!

Thy bones are marrowless, thy blood is cold.

LADY MACBETH: Think of this, good peers,

But as a thing of custom; 'tis no other;

Only it spoils the pleasure of the time.

(EASY appears at the window again.)

MACBETH: Hence, horrible shadow!

Unreal mockery, hence!

(He closes shutters. He recovers again.)

(Tom Stoppard. Cahoot's Macbeth. p.201).

Descubrimos, en consecuencia, un personaje insólito, con el que, por otra parte, ya hemos simpatizado. Desaparece y reaparece de escena (o de un escenario-salón de Praga en el que, a pesar del secretismo interno que pretenden sus inquilinos, no cesa la presencia del exterior) para, en último lugar, ser él el que, de nuevo, paralice la acción y desconcierte a los actores, auditorio y a nosotros mismos al no conocer en un principio la finalidad de su presencia.

De hecho, esto es algo que, entre todos, tendremos que averiguar. Nosotros a partir del conocimiento anterior que poseemos de esta enigmática figura y los actores a partir de las indicaciones que éste les propone, puesto que el joven repartidor, que había aprendido a hablar “Dogg” en la obra anterior, ahora sólo parece entender este idioma:

“EASY: Blankets up middling if season stuck, after plug-holes kettle-drummed lightly A412 mildly Rickmansworth—clipped awful this water ice, zig-zagged— splash quarterly trainers as Micky Mouse snuffle (...)

'MACBETH': Eh?
(EASY produces a phrase book and starts thumbing through it.)
EASY: (Triumphantly) Ah!
She examines the page.)
HOSTESS: He says his postillion has been struck by lightning."
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.203).

De tal manera que se nos vuelve a emplazar en la experimentación infantil de aprender una lengua a partir de los contextos verbales, en este caso, dramáticos en los que ésta se desarrolla. Y ello con la curiosidad añadida de poseer como material lingüístico los signos cuyo significante ha sido tomado de la lengua inglesa para expresar un contenido distinto y, en numerosas ocasiones, disparatado con respecto al inglés. "Gymshoes", por ejemplo significa: "fine, excellent", "Useless" equivale a "afternoon", "Geraniums" a "how are you?" , etc.

"EASY: Useless...useless...Buxtons cake hops...artichoke almost Leamington Spa...(*Afternoon...afternoon...Buxtons blocks and that...lorry form Leamington Spa.)"(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.202).

El Inspector y sus hombres son los únicos que parecen inhabilitados para poder adquirir la capacidad de dialogar en "Dogg"; un idioma que según Cahoot, no se aprende, se coge. Es más, para ellos, el hecho de no poder comprender el conjunto de signos con los que el resto de personajes ahora logran comunicarse resulta alarmante e, incluso, peligroso.

"INSPECTOR: Afternoon. Who's your friend?
HOSTESS: He's the cake-hops man.
INSPECTOR: Well, why can't he say so?
CAHOOT: He only speaks Dogg.
INSPECTOR: What?
CAHOOT: Dogg.
INSPECTOR: Dogg?
CAHOOT: Haven't you heard of it?
INSPECTOR: Where did you learn it?
CAHOOT: You don't learn it, you catch it."
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.205-206).

A pesar de los esfuerzos del Inspector por evitar la "difusión" de ese idioma, "Dogg", de un modo progresivo, se convierte en un arma capaz de desafiar la dominación que este personaje había impuesto con anterioridad. Los actores no tardan en apreciar el valor de un escudo que protege su libertad de expresión y

nobleza y, con cierta naturalidad, se habitúan a emplear la lengua que les permite resistirse a una jurisdicción injusta; incluso consiguen responder a las situaciones con el mismo manejo lingüístico que el Inspector había poseído y cultivado en inglés.

“INSPECTOR: Is It! I must warn you that anything you say will be taken down and played back at your trial.
HOSTESS: Bicycles! Plank? (*Ready?)
(To INSPECTOR.) Slab. Gymshoes.
(CAHOOT and HOSTESS leave
INSPECTOR and EASY are left.)
INSPECTOR: What gymshoes?
EASY: what, git? (* eleven, sir?)
INSPECTOR: Gymshoes!
EASY: Slab, git.”
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.207).

Y, de esta manera, por fin, logran finalizar su representación de *Macbeth* en Dogg sin ningún tipo de censura ni interrupción y ante la desesperación del Inspector por la imposibilidad de controlar el problema. De hecho, una vez ha perdido el dominio del idioma con el que sometía a sus normas, se disipa su supremacía y destreza para gestionar el conflicto. Se convierte más bien en el bufón hazmerreír de la escena.

“INSPECTOR: Right –that’s it! (To ceiling.)Roger! (To the audience.)
Put your hands on your heads. Put your –placay manos-
Per capita... nix toiletto!
(‘phone rings. EASY answers, hands it to INSPECTOR.)
EASY: Roger.
INSPECTOR: (Into ‘phone) Did you get all that? Clear as what?
Acting out of hostility to the Republic. Ten years minimum.
I want every word in evidence.
(LADY MACBETH enters with lighted taper.)
LADY MACBETH: Hat, daisy puck! Hat, so fie! Sun, dock: hoops
malign my cattlegrid! Smallish peacocks!
Flaming scots git, flaming! Fireplace nought
Jammy-flits?
(‘Phone rings. INSPECTOR picks it up.)
INSPECTOR: (Into ‘phone: pause.)How the hell do I know? But if
It’s not free expression, I don’t know what is!
(Hangs up.)” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.207).

De modo semejante, esta insubordinación lingüística es acompañada por una rebelión general. El supuesto ejecutor de la ley normalizadora, derrotado, ha de

recurrir a su jefe debido a que tampoco logra imponerse a los quehaceres de los actores. Éstos, mientras reanudan su representación, asisten a Easy en la tarea de trasladar sus bloques de madera al centro del escenario; alusión alegórica al irremediable avance del bosque de Birnam hacia la colina de Dunsinane.

“MACBETH: Fetlocked his trade-offs cried terrain!
Pram Birnam cakehops bolsters Dunsinane!
(*I will not be afraid of death and bane
Till Birnam Forest come to Dunsinane!)
*(The back of the lorry opens, revealing MALCOLM and OTHERS within,
unloading the blocks etc. INSPECTOR see this –speaks into walkie-talkie.)*
INSPECTOR: Get the chief. Get the chief!
*(One or two –ROSS, LENNOX- are to get off the lorry to form a human chain for
the blocks and slabs etc. to pass from MACDUFF in the lorry to EASY building the
steps.)*
MALCOLM: *(To MACDUFF who is in the lorry with him.)*
Jugged cake-hops furnished soon? (*What wood is this before us?)”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.208).

Un tablado formado por los maderos procedentes del camión de Easy evidencia de manera figurada la hegemonía que los actores han desplegado sobre el desarrollo de los acontecimientos. Las grotescas intervenciones del Inspector llegado este punto de descontrol incluyen su escalada a este mismo tablado para articular un discurso sin sentido real, supuestamente en inglés. Un discurso que, sin embargo, incluye un gran número de palabras en “Dogg” con las que ya nos hemos familiarizado, y que recuerda de un modo jocoso, por su vocabulario, a la disertación de inauguración que exponía la joven en la obra *Dogg’s our Pet*. De hecho, Cahoot, aplaude, una vez ha acabado:

“INSPECTOR: Thank you. Thank you! Thank you! **Scabs!**
Stinking slobs –crooks. You’re **nicked**, Jock.
Punks make me **puke**. **Kick back**, I’ll break necks,
smack chops, put **yobs** in **padlocks** and fix facts.
Clamp down on poncy **gits** like a ton of **bricks**.
(CAHOOT applauds).”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.210)

“LADY *(nicely)*: **Scabs, slobs**, black **yobs**, yids, spicks,
wops...
As one might say ‘Your grace, ladies and gentlemen, boys and girls...’
Sad fact, brats pule **puke** crap-pot **stink**, spit; grow up dunces **crooks**; rank
socks dank snotrags, conkers, ticks; crib books, cock snooks, block bogs, jack off,
catch pox pick spots, **scabs, padlocks**, seek **kicks** kinks, slack; **nick** swag, swig
coke, bank **kickbacks**; frankly cant stick kids.”
(Tom Stoppard. *Dogg’s our Pet*. p. 92-93).

Desbaratadas sus habilidades lingüísticas, confuso y desolado, el Inspector acaba, sin saberlo, apoyando a los actores a cumplir sus objetivos, e incluso, para mayor burla, utilizando de manera inconsciente el idioma “Dogg”:

“INSPECTOR: Boris! Maurice!

(Two POLICEMEN enter and stand to receive slabs thrown to them from the doorway.)

MACDUFF: Spiral, tricycle, spiral!

INSPECTOR: **Slab!**

(Grey slabs are now thrown in and caught by BORIS and MAURICE who build a wall across the proscenium opening as MACBETH and MACDUFF fight and MACBETH is slain. ‘Phone rings. EASY picks it up.)

EASY: Oh, useless gettie!

(While EASY speaks into the ‘phone, the INSPECTOR directs the building of the wall with the help of BORIS and MAURICE, the policemen; and MALCOLM mounts the platform, taking the crown off the dead MACBETH, and finally placing it on his own head.)”

(Tom Stoppard. Cahoot’s Macbeth. p.210).

En último lugar, una vez puesta en marcha la rebelión por lo que respecta a la escenificación de *Macbeth*, Stoppard nos vuelve a sorprender: desenmascara ahora el dominio lingüístico del inglés que, como sabemos por *Dogg’s Hamlet*, Easy posee. Éste lo manifiesta en diferentes ocasiones, delante, incluso, del Inspector y como un guiño directo al auditorio:

“(Throughout the above, EASY is calling for, and receiving, in the right order, four planks, three slabs, five blocks and nine cubes; unwittingly using the English words. (...)” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.209).

Al mismo tiempo que expresa sus propios sentimientos:

“EASY: Cretinous fascist pig like one o’clock. Slab?”

(Tom Stoppard. Cahoot’s Macbeth. p.210).

“EASY: Fishes bastard. Pick his backside so help me Dogg. See if I don’t. Normalization.” *(Tom Stoppard. Cahoot’s Macbeth. p.211).*

Para acabar la obra exponiendo, ahora en inglés, y una vez Malcolm nos ha invitado a su coronación en Scone, lo divertido que le ha resultado la semana.

“MALCOLM: Alabaster ominous nifty, blanket noon

Howl cinder trellis pistols owl by Scone.

(* So, thanks to all at once and to each one,
Whom we invite to see us crowned at Scone.)

(Fanfare)

EASY: (*Over fanfare.*) Double double. Double double toil and trouble. No. Shakespeare.

(*Silence*)

Well, it's been a funny sort of week. But I should be back by Tuesday."

(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.211).

En conclusión, la mediación de Easy con su idioma "Dogg" en las historias de consternación personal y social que se habían presentado hasta el momento supone la realidad observada desde un nuevo enfoque. Un enfoque similar al que se percibe a través de un espejo cóncavo que desfigura burlescamente la imagen y nos permite vislumbrar con humor aquellas situaciones que pronostican tragedia.

Al mismo tiempo, la figura del Inspector, imagen de las leyes estatales, adquiere nuevos matices. La suya no es la mente astuta que poseen la mayoría de sus compañeros de la literatura detectivesca y producción cinematográfica de comienzos del siglo XX; al igual que sus hombres (recordemos que uno sabía apenas leer y el otro escribir), cuando la situación se le escapa de las manos, la única táctica inteligente que es capaz de aplicar es recurrir a su jefe, a quién por otra parte, tampoco debe defraudar. De ahí que, durante el desenlace de los acontecimientos que presenta Stoppard, resulte ser, a pesar de su coacción inicial, una figura irrisoria.

En consecuencia, las contradicciones, ambigüedades morales y paradojas que definen el poder y la intriga política, presentadas desde esta perspectiva resultan divertidas. A su vez, al facilitarle dotes y aptitudes para luchar contra la represión, se ennoblece la figura del individuo sobre aquella del Estado y, de este modo, lo que al principio parece una situación de sometimiento se transforma en un conjunto de imprevistos salvables a través de la serenidad y el humor como dogma. Un dogma que podríamos sintetizar con la expresión inglesa: "Take it **Easy**".

7.4.6. Una exploración auto-referencial del propio evento dramático.

La posibilidad de convertir el teatro en escenario de sí mismo es una técnica que ya apreciamos en la antigüedad. La obra shakesperiana, en general, incluye numerosos momentos en los que se aprecia cierta reflexión por el potencial

autoreferencial del evento dramático. En *Macbeth*, por ejemplo, destaca la escena en la que Lady Macbeth es observada por la dama y el médico o menciones ocasionales sobre ficción teatral que descubrimos en la quinta escena del acto quinto: “Life’s but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more.” (William Shakespeare. *Macbeth*. V, v, 24-26).

Observábamos en capítulos anteriores el tratamiento que George Bernard Shaw, Charles Marowitz, etc. habían dado a este tema en sus respectivas reescrituras de esta obra jacobina. Tom Stoppard sigue esta misma línea de análisis en *Cahoot’s Macbeth* y considera el tema de la metateatralidad con excepcional detenimiento. Su obra incorpora un estudio de las supuestas fronteras de la “realidad” teatral a su vez inmersa en la “realidad” del público y el escenario como lugar de encuentro simultáneo de todos estos ámbitos.³⁰¹

En *Dogg’s Hamlet*, *Cahoot’s Macbeth* se encadenan dos obras shakesperianas que se están representando en el momento de la representación; la tragedia de *Hamlet* por un grupo de escolares hablantes de “Dogg” y una versión de *Macbeth* producida en un piso de Praga por un grupo de actores disidentes al régimen político del momento.

En *Cahoot’s Macbeth*, Stoppard enmaraña la estructura del argumento para indagar sobre cuestiones relacionadas con los límites de una representación teatral. La trama está organizada en relación a las posibilidades y las consecuencias de la concurrencia de distintos niveles de “realidad” en escena. De tal manera que, en el espacio escénico de representación, se puede llegar a incorporar varios niveles distintos relacionados de manera simultánea por un vínculo lógico y que, en ocasiones, producen un efecto cómico.

En primer lugar, nosotros, los espectadores, “encarnamos el papel” de un auditorio a dos bandas: por una parte, somos el público de la obra *Cahoot’s Macbeth*, donde unos espectadores, que igualmente somos nosotros, asisten a la representación de la obra shakesperiana de *Macbeth* que un grupo de cinco actores checoslovacos ofrece. Esta concurrencia en escena de la realidad dramática y nuestra realidad se hace patente cuando el Inspector, sus subordinados, o Lady Macbeth, que pasa de ser la anfitriona de Inverness a la anfitriona del piso, se dirigen a nosotros, en distintas ocasiones, y nos envuelven en la trama no sólo

³⁰¹Para más información sobre aspectos de este apartado consúltese: K. E. Nelly (Ed) (2001:156-169) y M. Teruel Pozas (1994:175-185).

mediante el diálogo sino además con las luces de la linterna de un policía que nos deslumbra a modo de provocación:

*“(To the general audience the Inspector says)
INSPECTOR (...) Please don’t leave the building. You may use the lavatory but leave the door open (...)”*(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.190).

*“(The Inspector points his torch at different people in the audience)
HOSTESS: (Looking into the audience) Medieval historian...professor of philosophy... painter...”* (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.192).

La situación resulta más compleja cuando el Inspector decide observar la obra de *Macbeth*. Analizando la estrategia, nosotros nos convertimos en el público de una obra de Stoppard, que a su vez, tiene un auditorio para una obra shakesperiana, que a su vez, a otro nivel, es presenciada por un Inspector de policía.

*“(He sits down. Pause.)
Any time you’re ready. (...)
(He goes back to his seat and says genially to audience)
So sorry to interrupt.
(He sits down. ‘MACBETH’ is still unco-operative. ‘ROSS’ takes the initiative. He talks quietly to ‘BANQUO’, who leaves to make his entrance again. ‘LADY MACBETH’ goes behind screen stage left.)
ROSS: Goes the King hence today? ...”*
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.188).

Por otra parte, a esta experimentación inicial de las peripecias dramáticas se añade el hecho de que los diferentes niveles de representación se interrelacionen y conecten entre sí, en ciertas ocasiones, creando un efecto de comicidad sin igual. Las distintas realidades que presenciamos en el escenario: la obra shakesperiana, la situación de los actores y el conflicto que vive un repartidor que no puede realizar su trabajo porque le falta su compañero, se intercalan con total naturalidad en momentos que resultan ser puntos climáticos de la obra de *Macbeth* y reconocibles para el público contemporáneo. He aquí algunos ejemplos:

Como ocurre con frecuencia, un asesinato atrae la persecución policial; sin embargo, en este caso, es una persecución especial. Dentro de la representación shakesperiana, tras haber cometido el asesinato de Duncan, en el célebre momento de tensión dramática en el que Macbeth pregunta a su esposa si ha oído algo, a lo lejos se escucha una sirena de coche de policía anticipando la llegada del Inspector.

Aquel personaje que interrumpirá esa realidad dramática minutos más tarde cuando se oiga llamar a la puerta del castillo de los Macbeth. De hecho, el Inspector suplanta a Macduff y emerge en la representación jacobina para desvelar otra diferente, la del portador de la ley en ese territorio que prohíbe la escenificación de los *clásicos* a un grupo de actores checoslovacos porque pudieran levantar pasiones revolucionarias.

“MACBETH: I have done the deed. Didst thou not hear a noise?

LADY MACBETH: I heard the owl scream and the crickets cry.

(A police siren is heard approaching the house. During the following dialogue the car arrives and the car doors are heard to slam.)”

(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.184).

“MACBETH: Wake Duncan with thy knocking! *(Sharp rapping)*

I would you couldst!

(They leave. The knocking off-stage continues. A door, off-stage, opens and closes. The door into the room opens and the INSPECTOR enters an empty room. He seems surprised to find himself where he is. He affects a sarcastic politeness.)”

(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.185).

Más tarde, el Inspector, el mismo que impide la representación de la tragedia jacobina en el momento en el que debía incorporarse el fiel Macduff, pronuncia paradójicamente, sin sospecharlo, el pie que da la entrada de este personaje en la obra shakesperiana y nos translada, de nuevo, a este otro de los niveles incluidos en la trama:

“INSPECTOR: (...) The role of Lady Macbeth is in the capable hands of Vera from The Dirty Spoon’ ... It sounds like a rough night.

(The words ‘rough night’ operate as a cue for the entrance of the actor playing MACDUFF. Enter Macduff.)

MACDUFF: O horror, horror, horror!

Confusion now hath made his masterpiece!”

(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.187).

De la misma manera, momentos más tarde, al responder a una llamada telefónica que le obliga a abandonar la escena, este intendente del gobierno se ausentará despidiéndose con la misma palabra clave que transfiere a Cahoot al entorno de la tragedia clásica. Y, de este modo, la representación continua:

“INSPECTOR: (...) *(Moves)* Please leave in an orderly manner, and don’t check the policeman on the way out. *(Phone rings. He picks it up...listens, replaces it.)* cloudy

with a hint of rain. (*He exits. He leaves. The police car is heard to depart with its siren going.*)

CAHOOT: Let it come down!

(*The performance continues from Act Three Scene One. All exeunt except CAHOOT.*)

BANQUO: Thou has it now: King, Cawdor, Glamis, all

As the weird women promised; and I fear

Thou playdst most foully for't. (...)."

(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.195).

La siguiente colisión de diferentes niveles de representación en la obra de Stoppard transcurre durante la tercera escena del tercer acto de *Macbeth*. Preparada ya la emboscada a Banquo, los dos asesinos reciben a un misterioso asistente que resulta ser Easy. La incorporación asombrosa de tal personaje en este instante de la trama acopla la realidad shakesperiana no sólo a la de los actores que dan vida a esta obra, sino, a su vez, a *Dogg's Hamlet*, obra en la que Easy, como ahora, representaba el papel de un repartidor de bloques de madera que necesitaba ayuda para poder finalizar su trabajo. Asimismo, la aparición de este personaje conecta, a su vez, con el conocimiento previo del auditorio sobre la discusión crítica en relación a la misteriosa presencia de un tercer asesino en el asalto a Banquo en la tragedia clásica. Una ensambladura de distintas realidades dramáticas con un efecto sorpresa al receptor que rompe la estructura mental que guardamos en relación al diseño intrínseco de los límites escénicos y del tratamiento de los acontecimientos en una obra teatral.

Este efecto inicial de desconcierto a la llegada de Easy a *Cahoot's Macbeth* se dilata con resultado cómico cuando las siguientes entradas y salidas en escena de este, por el momento, enigmático personaje coincidan con las fantasías que la imaginación de Macbeth interpreta como el fantasma de Banquo.

"MACBETH: Prithee, see there!

Behold! Look! Lo!

(*He points, but EASY has lost his nerve, and disappears just as he turns round.*)

LADY MACBETH: What, quite unmanned in folly?

MACBETH: If I stand here, I saw him. This is more strange

Than such a murder is." (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.199).

Las escenas se suceden de este modo intercalándose los diferentes niveles de representación hasta que, finalmente, asistimos a un montaje simultáneo de los mismos:

“INSPECTOR: Easy Dogg!
EASY: *(To Inspector)* Slab, git?
MALCOLM: Fry lettuce denial! (* And bear it before him!)
(MACDUFF and ANOTHER leap off lorry; blocs start flowing towards EASY, who builds steps. LADY MACBETH- wails and crys off stage.
MESSENGER enters.)
MESSENGER: *Git! Margarine distract!* (The queen, my lord is dead!)
MACBETH: Dominoes, et dominoes, et dominoes,
Popsies historical axle-grease, exacts bubbly fins
crock lavender...
(*Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day to the
last syllable of recorded time...)” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.209).

Durante éste, el autor cuenta con la complicidad del público, que supuestamente conoce con anterioridad la obra de *Macbeth*, para superar la incompetencia que personajes como el Inspector muestran al no ser capaces de percibir el despliegue alegórico que se lleva a cabo en conexión con el final de esta tragedia clásica.

En conclusión, el espectador de la obra de Stoppard asiste de modo paralelo a dos representaciones: una particular reproducción de *Macbeth* circunscrita en otra: la historia de unos actores checoslovacos siervos de un régimen autoritario que aparece personificado a través de la figura de un Inspector. A su vez, este personaje policial, en ocasiones, se convierte en espectador de la obra jacobina. Al principio lo hace siendo consciente de ello, al final, ignorándolo. De hecho, desconoce el código “Dogg” en el que ésta se está representando. Y todo ello a partir de la mitad de la trama “dirigido” desde el interior de ambas representaciones por Easy. Una figura escénica que, a su vez, sirve de eslabón dramático entre esta obra y la obra que se había ofrecido con anterioridad al entreacto de *Cahoot’s Macbeth*.

Nuestra presencia en el patio de butacas de esta singular reescritura de Stoppard, como resultado, supone la colaboración en una estructura donde se multiplican los posibles niveles de realidades incluidas en una producción teatral, entre ellas, la nuestra. Y todo ello a través de un desarrollo del argumento donde la

experiencia auto referencial y de autoexploración del hecho dramático se reproduce con minuciosa sofisticación técnica.

7.4.7. Words can be your friend or your enemy...

La sutileza que se aprecia en la composición textual de *Macbeth* se repite, aunque con un estilo y técnicas diferentes, en la obra que tratamos de Stoppard. El suyo, como el de Shakespeare, es un lenguaje creado con destreza y una atención escrupulosa a cada palabra, frase, discurso... en este caso, con la intención de producir un efecto muy particular, ya sea de sorpresa, admiración y, en la mayoría de las ocasiones, cómico. Así como el dramaturgo jacobino buscaba la elocuencia retórica para persuadir al público con la belleza fonostilística y emotiva de sus versos, sobretodo aquellos expresados por un héroe traicionado por el destino, Stoppard se plantea el sentido, doble sentido o sin sentido que cada palabra puede tener en distintos contextos lingüísticos y situacionales, que pueden ser los habituales o totalmente irreconocibles.

Al igual que ocurría con la propia naturaleza intrínseca de una representación, la obra a la que asistimos envuelve una incursión interna hacia la investigación de temas relacionados con el lenguaje verbal como recurso esencial para la comunicación humana. Se observa la intención de poner de manifiesto algunos de sus entresijos, laberintos y contrasentidos. El propio Inspector advierte del riesgo que supone no tener presente cuestiones de este tipo:

“INSPECTOR. (...) Words can be your friend or your enemy, depending on who's throwing the book, so watch your language.” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.191).

Se trata de un proceso de sensibilización sobre ciertos aspectos de este tema que se lleva a cabo a través de la presentación en escena de tres diferentes códigos lingüísticos: el lenguaje literario del texto jacobino, el particular código con el que se expresa el inspector y un nuevo idioma denominado “Dogg”. Para todos ellos se toma como materia prima algunos signos y estructuras de expresión de la lengua

inglesa y se decodifica la relación interna entre sus componentes a nivel semántico y fonético. A su vez, se tiene en cuenta los contextos habituales en los que aparecen.

De tal manera, las estrofas de la obra shakesperiana, por ejemplo, se trasladan como medio de expresión a contextos desacostumbrados en los que se revela su mayor o menor capacidad comunicativa. Los parlamentos del Inspector, por otra parte, exteriorizan la sinrazón formal aceptada históricamente de algunas frases hechas y, por último, “Dogg” aparece como un idioma con el que se plantea la propia naturaleza de una lengua: se utilizan palabras en las que aparece modificada la relación ya adquirida diacrónicamente entre significante y significado para dotarlas de una relación diferente. Veamos estos procesos de mutación lingüística con mayor detenimiento:

En primer lugar, observamos la aplicación aislada de algunos versos jacobinos como medio de comunicación en contextos lingüísticos modernos; con ello se exterioriza, de un modo cómico, el hecho de que el célebre texto literario se haya convertido en un cliché para la cultura británica, constituido por signos que carecen en ocasiones de una significación cercana al código de expresión que utiliza el espectador:

“CAHOOT: ‘Thou hast it now: King, Cawdor, Glamis, all
As the weird sisters promised...’
INSPECTOR: Kindly leave my wife’s family out of this.
CAHOOT: ‘...and I fear
thou playedst most foully for’t...’
INSPECTOR: Foul...fair...which is which? That’s two witches:
one more and we can do the show right here.”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.191).

Por ello es posible que no resulte arduo al auditorio seguir esta especial proyección de la espinosa retórica jacobina en un piso de Praga cuando se interpreta en “Dogg”, un idioma todavía en proceso de adquisición. De hecho, el lenguaje shakesperiano, en este caso, resulta ser comprensible y, lo que es más, parece conservar su efecto dramático, simplemente por aparecer en las escenas trágicas en las que aparece.

“LADY MACBETH: (*dry-washing her hands.*) Ash-loving pell-mell on.
Fairly buses gone Arabia nettle-rash old icicles
nun. Oh oh oh...
(* Here’s the smell of the blood still. All the

perfumes of Arabia will not sweeten this little
hand...)
(*She exits.*)
INSPECTOR: (*To EASY.*)She's making it up as she goes along.
You must think I'm-
(*But EASY is glowing with the light of recognition.*)
EASY: ...Ah...*Macbeth!*" (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.207).

Desde otra perspectiva, este mismo lenguaje shakesperiano, al incluir retórica que, con cierta ambigüedad de interpretación, lanza al aire conceptos de valor universal, sirve de evasión para aquellos participantes que pretenden escapar de la imposibilidad a la libre manifestación de ideas. Los actores se sienten cómodos al utilizar ese medio de expresión que el Inspector no puede reprimir porque está abierto a distintas derivaciones significativas. No obstante, este personaje policial también conoce de su amenaza para el sistema:

"INSPECTOR: (...) The chief says he'd rather you stood up and said, 'There is no freedom in this country', then there's nothing underhand and we all know where we stand. You get your lads together and we get our lads together and when it's all over, one of us is in power and you're in gaol. That's freedom in action. But what we don't like is a lot of people being cheeky and saying they are only Julius Caesar or Coriolanus or Macbeth. Otherwise we are going to start treating them the same as the ones who say they are Napoleon. Got it?"
(Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.193).

En segundo lugar, la imagen grotesca del Inspector de *Cahoot's Macbeth* se fundamenta en sus dogmas y, en especial, en el particular estilo de expresión lingüística que emplea. Éste se caracteriza en la mayoría de sus intervenciones por dos singularidades: por una parte, una explotación mayúscula de la técnica de la ironía, lo cual enlaza con el carácter implícitamente violento de esta figura escénica en la trama. Por la otra, una explotación mayúscula de expresiones fosilizadas y frases hechas. En ellas, se hace hincapié en la discordancia entre la significación particular, en ocasiones arcaica, de las palabras que las componen y el significado contemporáneo de la estructura en su conjunto.

Este personaje presenta un modo de dialogar a través del que las moralejas, los aforismos moralizantes, proverbios... que el hablante utiliza con frecuencia y sin recaer en su significación original quedan al descubierto en el centro del escenario. Todas estas expresiones, encadenadas, producen, en general, un efecto cómico a través del que irradia la sátira desenfadada.

Por ejemplo, puede ocurrir que sus parlamentos se conviertan en sucesiones de frases hechas. Véase la manera con la que describe el pasado infortunado en ese régimen de gobierno de uno de los actores, a su vez, dramaturgo, Cahoot:

“INSPECTOR: (...) ...A few years ago you suddenly had it on toast, but when they gave you an inch you overplayed your hand and rocked the boat so they pulled the rug, from under you, and now you’re in the doghouse...I mean that’s pure fact. Metaphorically speaking. It describes what happened to you in a way that anybody can understand.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.193).

...o puede ocurrir que se ponga de manifiesto el uso rutinario de ciertas palabras dentro de locuciones que con el tiempo han especializado su significación en relación a su determinado cometido social.

“INSPECTOR: ... (*To Lady Macbeth*) **Darling**, you were marvellous
LADY MACBETH: I’m not your **darling**
INSPECTOR: I know, and you weren’t marvellous either, but when in Rome parlezvous as the natives do.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.190).

Descubrimos en este salvaguarda de la ley un estilo lingüístico, por otra parte, donde se muestra gran habilidad verbal en el manejo de las situaciones: se juega, por ejemplo, en numerosas ocasiones, con los distintos significados de una palabra polisémica u homonímica. La siguiente intervención en la que recrimina con ironía la obstinación de Cahoot por recitar a Shakespeare ilustra este punto:

“INSPECTOR: If you think you can drive a horse and cart through the law of slander by quoting blank verse at me, Cahoot, you’re going to run up against what we call poetic justice: which means we **get you into line** if we have to chop one of your **feet** off.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.194).

De la misma manera que en el dialogo que se presenta a continuación se juega de un modo sarcástico con el doble significado de la palabra “acting”.

“INSPECTOR: The law? I’ve got the Penal Code tattooed on my whistle, Landovsky, and there’s a lot about you in it. Section 98, subversion -anyone **acting** out of hostility to the state...Section 100, incitement -anyone **acting** out of hostility to the state... I could nick you just for **acting**- and the sentence is double for an organized group, which I can make stick on Robinson Crusoe and his man any day of the week. So don’t tell me about the laws.” (Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.193).

Percibimos recreaciones lingüísticas con nombres de organizaciones nacionales y extranjeras y, de nuevo, con un efecto mordaz y cómico:

“INSPECTOR:...I arrested the Committee to Defend the Unjustly Persecuted for saying I unjustly persecuted the Committee for Free Expression, which I arrested for saying there wasn't any -so if i find that this is a benefit for the Canine Defence League you're going to feel my hand on your collar and I don't care if Moscow Dynamo is at home to the Vatican in the European Cup.” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.194).

Muestra, en ocasiones, cierta tendencia a utilizar frases extranjeras. Con ellas parodia, de un modo burlón, a aquellos perspicaces inspectores de la cultura popular británica.

“INSPECTOR: Right –That's it! (*To ceiling*) Roger! (*To the audience*) Put your hands on your heads. Put your -placay manos- per capita... nix toiletto!” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.193).

Y ostenta del dominio lingüístico que, al igual que ellos, piensa que posee:

“HOSTESS: I'm afraid the performance is not open to the public.
(*Enter “ROSS”, “BANQUO”, “MALCOLM”, but not acting.*)
INSPECTOR: I should hope not indeed. That would be acting without authority-acting without authority!-you'd never believe I make it up as I go along... Right!-sorry to have interrupted” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.188).

Sin embargo, esta supuesta capacitación competente de detective literario se eclipsa en cuanto aparece en escena el nuevo idioma que introduce Easy. En ese instante el Inspector pierde el control de su lenguaje y su dominio se desmorona. Ahora sólo es capaz de dirigirse, en un tono de desesperación, a sus subordinados en busca de ayuda:

“INSPECTOR: Get the chief. Get the chief!” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.208).

En tercer y último lugar, la obra de Stoppard pone en práctica, entre otras, algunas ideas sobre la naturaleza de las lenguas de Ludwig Wittgenstein y nos introduce, como se ha comentado con anterioridad, en el idioma “Dogg”: un nuevo

código lingüístico que emplea como base términos del inglés que han sufrido previamente una mutación interna en cuanto a su relación habitual y establecida de modo diacrónico entre significante y significado.

Este idioma ejerce diferentes misiones. Dentro de la historia, habilita a los actores, oprimidos por un régimen dictatorial, a expresar con cierta libertad ideas cuya declaración hasta el momento les ha sido prohibida. A un segundo nivel, “Dogg” permite al autor trasladar al espectador ciertas connotaciones inéditas a través de la distinción semántica que se le otorga a los nuevos signos lingüísticos, algunos de ellos procedentes de palabras inglesas marcadas socialmente e incluso tabúes; y, en tercer lugar, este nuevo idioma permite que, al contrastar la utilización de su léxico con el sentido habitual que tales palabras tienen para un hablante de lengua inglesa, el texto que percibimos resulte chocante, cómico y, en ocasiones, paradójico.

Un nuevo código lingüístico, por consiguiente, inusitado, sin embargo, comprensible al espectador e ilustrativo por la transparencia significativa de los contextos y situaciones en los que cada expresión que se desea enseñar se repite. De tal manera que se puede aprender las acciones específicas que corresponde a cada palabra sin que se sepa en un principio el significado que ésta posee.

Tanto Easy como los actores atraviesan, junto al auditorio, un proceso de aprendizaje en el que utilizan la repetición como técnica para alcanzar la capacidad de comunicarse en el nuevo idioma. La dueña del piso, por ejemplo, pone de manifiesto, en varias ocasiones, su proceso interno de adquisición cuando, al hablar inglés, sustantivos procedentes de “Dogg” interfieren de manera natural:

“HOSTESS: He’s delivering wood and wants someone to sign for it.
EASY:... wood and wants someone to sign for it.
INSPECTOR: Wood?
HOSTESS: He’s got a two-ton **artichoke** out there.
INSPECTOR: What???
HOSTESS: I mean a **lorry**.”
(Tom Stoppard. *Cahoot’s Macbeth*. p.205).

Desde el punto de vista de su estructura, se trata de una lengua que, por su sencillez de maniobra, se acerca al funcionamiento espontáneo de códigos de comunicación primitivos. Un código donde cada signo lingüístico, formado por palabras léxicas, locuciones o frases hechas muy comunes en inglés, expresará

toda una idea que, en general, se utiliza para instar al oyente a hacer algo. He aquí algunos ejemplos:

“Useless” se emplea para un acto social muy habitual, el saludo, pudiéndose interpretar como “good afternoon”. Y se aprovecha la oportunidad para calificar con el significado en inglés de esta palabra diferentes momentos o personajes de la acción. Este término, a su vez, se contrapone de modo burlesco con: “afternoon”, utilizado para ofender con significados como “bastard” “get stuffed”, etc.

“Git” se maneja con el significado de “sir, lord” en numerosas ocasiones para dirigirse al Inspector. Un toque de humor por parte del autor cuando contrastamos su significado con el que esta voz coloquial conserva en la lengua inglesa y lo propio ocurre con las expresiones: “cretin is he” y “Cretinuous” a las que se recurre para preguntar por la hora.

De la misma manera, “Geraniums”, en inglés: “How are you?”, cumple la función social de interés por un receptor con el que hace tiempo no se ha ejecutado un acto comunicativo. “Cakshops” aparece en diferentes ocasiones representando la idea de “madera” ya sea un bosque, ramas, árboles, tablones, etc (elementos que, como se ha comentado con anterioridad, se unen simbólicamente al final de la obra), “cube” se traduciría por “Thanks”, “slab” se utiliza con el significado de “yes”, “plank” como “ready”, etc. Véase su funcionamiento dentro de contextos dramáticos definidos en la siguiente cita en la que Easy saluda a Cahoot, el autor, único personaje que conoce desde el principio este extraño idioma y quien se ha encargado de contratar el pedido de tablones.

“CAHOOT: Useless...(*Afternoon...)
EASY: (*Absently*) Useless...(*Then sees who it is.*)
Cahoot! Geraniums!?! (* How are you?)
CAHOOT: Gymshoes. Geraniums? (Fine. How are you?)
EASY: Gymshoes.”
CAHOOT: Upside cakshops? (* have you brought the blocks?)
EASY: Slab. (Yes)” (Tom Stoppard. *Cahoot's Macbeth*. p.205).

“Dogg” emerge en ésta y otras tres obras anteriores de Stoppard inspirando las connotaciones positivas de un idioma que se adopta con una función constructiva y generadora. Se utiliza como medio de comunicación de aquellos personajes involucrados en un proyecto que es el que les da vida en escena, ya sea el ensayo de un acto público como en *Dogg's our Pet*, de una obra teatral como en *Dogg's*

Hamlet, la escenificación de un clásico shakesperiano de modo clandestino... y todas ellas incluyen el montaje de un entablado con sus cubos, tablones y maderos. De hecho, parte del vocabulario de este idioma inédito se basa en palabras que en inglés corresponden al campo semántico de la construcción: “Slab”, “brick”, “plank”, “cube”, etc.³⁰²

Y su presencia en escena permite que la situación se enrede con tintes cómicos cuando se enlaza en el diálogo de la obra las locuciones de dos personajes, uno de ellos, en *Cahoot's Macbeth* generalmente el Inspector, hablando inglés y el otro hablando “Dogg”. De tal manera que cada uno de ellos interpreta de la locución verbal que ha expresado su interlocutor el significado que tienen los vocablos en su lengua de expresión, que, en efecto, no coincidirá con el valor semántico que les da el hablante que los había producido. A continuación presentamos algunas muestras:

“HOSTESS: ! Plank? (*Ready?)
(To INSPECTOR.) Slab. Gymshoes!
(CAHOOT and HOSTESS leave.INSPECTOR and EASY are left.)
INSPECTOR: What gymshoes?
EASY: What, git? (*Eleven, sir?)
INSPECTOR: Gymshoes!
EASY: Slab, git.
INSPECTOR: (giving up.) Useless...
EASY:(Enthusiastically) Useless, git!(*Afternoon,sir!)”
(TomStoppard.*Cahoot's Macbeth*.207).

Llegados a tal punto de complejidad dramática, la historia todavía sufrirá una mayor rotación laberíntica cuando se haga referencia a algunos episodios concretos de la obra *Dogg's Hamlet*. Para lo que se contará con la complicidad del auditorio. Durante el siguiente diálogo, por ejemplo:

“EASY: Useless, git...(*Afternoon, sir...)
INSPECTOR: Who are you, pig face?
(INSPECTOR grabs him. EASY yelps and looks at his watch.)

³⁰²Algunos de estos vocablos y la idea de construir recuerda las explicaciones que Ludwig Wittgenstein planteaba en el segundo aforismo de su obra *Philosophical Investigations*. Véase la coincidencia de algunos de ellos con los que se mencionan en la traducción al inglés que realizó G.E.M. Anscombe.

‘...The language is meant to serve for communication between a builder A and an assistant B. A is building with building-stones; there are blocks, pillars, slabs and beams. B has to pass the stones, and that in the order in which A needs them. For this purpose they use a language consisting of the words ‘block’, ‘pillar’, ‘slab’, ‘beam’. A calls them out; B—brings the stone which he has learnt to bring at such-and-such a call.’ L. Wittgenstein (1953) *Philosophical Investigations*. Oxford. Blackwell.

EASY: Poxy queen! (*Twenty past ouch.)
Marzipan clocks! (* Watch it)
INSPECTOR: What?" !)"
(TomStoppard.*Cahoot's Macbeth*.205).

Se conecta en tono de humor con aquel episodio en el que Easy, en esta obra previa a *Cahoot's Macbeth*, al no entender "Dogg", experimentaba situaciones comprometidas semejantes a las que atraviesa ahora que parece no comprender la lengua inglesa:

"DOGG *enters briskly*
DOGG: Useless! (*Afternoon!)
BOYS: Useless, git! (* Afternoon, sir!)
EASY: Afternoon, squire. (This means in Dogg *Get stuffed you bastard)
DOGG *grabs EASY by the lapels in a threatening manner*
DOGG: Marzipan clocks! (*Watch it!)"
(TomStoppard.*Dogg's Hamlet*.19-20).

Asimismo, tras haber aprendido en *Dogg's Hamlet* el significado en "Dogg" del saludo inglés "Afternoon, squire" ("get stuffed you bastard") observamos con qué naturalidad Cahoot descalifica de modo explícito al Inspector mientras conversa con él sobre la naturaleza de ese nuevo idioma.

"CAHOOT: Cube. (*Thanks.)
(*He signs clipboard.*)
EASY: Cube, git (* Thank you, sir.)
INSPECTOR: Just a minute. What the hell are you talking about?
CAHOOT: Afternoon, squire!
INSPECTOR: Afternoon. Who's your friend?
HOSTESS: He's the cake-hops man.
INSPECTOR: Well why can't he say so?
CAHOOT: He only speaks Dogg
INSPECTOR: What?
CAHOOT: Dogg.
INSPECTOR: Dogg?"
(Tom Stoppard.*Cahoot's Macbeth*.205).

Un idioma que, por consiguiente, a parte de aportar a la historia toda una gama de perspectivas originales entorno a la naturaleza de las lenguas y en relación al desahogo para situaciones de conflicto, envuelve, al mismo tiempo, el ambiente de ingenioso humor.

Finalmente, los tres dialectos que descubrimos en la obra de estudio se concentrarán en el desenlace de la misma creando una situación de salida al conflicto social que se plantea harta de perspicacia y humor: el Inspector, de manera inconsciente, ingresa en el idioma “Dogg” aunque conciba su expresión verbal con el valor semántico que cada término tiene en inglés. Al mismo tiempo, los actores recitan los versos jacobinos traducidos a “Dogg” y, para acabar de dar la última vuelta de tuerca, ahora Easy, una vez su idioma ha impregnado no sólo la escena sino el patio de butacas de sutiles sugerencias lingüísticas, se dirige al espectador en inglés coloquial para contarnos lo divertida que ha sido esa semana. Descubrimos, por consiguiente, un conjunto de diferentes lenguajes escénicos que, en última instancia, permiten al evento dramático incomodar e, incluso, desafiar poderes políticos establecidos.

En conclusión, por una parte, emerge una elaboración minuciosa y detallada de los diálogos de la obra, comparable, a un distinto nivel, a la destreza y atención que se aprecia en estrofas y versos de tragedias shakesperianas como *Macbeth*. A un segundo grado, observamos algunas ideas en relación al planteamiento temático de la naturaleza de una lengua como medio de comunicación; entre ellas, la exclusiva relación de los elementos formales que componen sus signos lingüísticos y su ejercicio interno para lograr, si es posible, una eficaz transmisión de ideas. Se pone sobre la mesa cuestiones como el sentido, doble sentido, o, a veces, incongruencia que algunas palabras o incluso la propia lengua shakesperiana pueda tener según los distintos contextos lingüísticos y situacionales en los que se desenvuelve y, en último lugar, la capacidad de los lenguajes dramáticos y el propio evento teatral a desafiar situaciones de poder político.

7.5. CONCLUSIÓN.

Desterrada al contexto específico de situaciones recientes, por lo que se refiere al presente capítulo, las de dos sociedades estranguladas por sistemas de gobierno avasalladores, la obra shakesperiana de *Macbeth* captura y, a la vez, inspira significados ajenos a otras apropiaciones y/o escenificaciones de la misma.

Descubrimos que las dos adaptaciones de este clásico retratadas en esta descripción reutilizan hechos históricos ocurridos durante la época medieval en tierras escocesas, tal y como los adaptó, a su vez, Shakespeare, y los aclimatan a realidades asimismo históricas del último tercio del siglo XX de dos modos distintos. Dos modos que, sin embargo, convergen en una dimensión afín: la satisfacción de una escapatoria a las situaciones planteadas a través de la imaginación y el estímulo que, en este caso, proporciona la aventura dramática.

De esta manera, ya sea desde las tierras, tradiciones y costumbres de Kwaazulú-Natal que visitamos en *uMabatha* ya desde el comedor-teatro del piso de Praga que aparece en *Cahoot's Macbeth*, la obra shakesperiana desempolva aquellos matices relacionados con el sistema político de corrupción que el propio clásico esboza pero que, no obstante, queda relegado a una segunda posición ante el amplio despliegue de los sentimientos y emociones de los protagonistas jacobinos.

Recorremos, por consiguiente, la tragedia clásica desde un nuevo enfoque a la vez que se nos instruye en una temática más reciente: las prácticas y leyendas de la civilización zulú en la época de auge previa a la invasión europea con la obra de Msomi y la situación social de deshonor que atravesaron ciertos círculos de intelectuales en la Checoslovaquia de los años setenta por lo que respecta a la producción de Stoppard.

Ambas reescrituras se apropian y explotan de un modo diferente componentes definidos de la trama de *Macbeth*. La primera cultiva el prestigio de la tragedia de Shakespeare y su mitificación en la cultura abusadora como vía de escape para lograr sacar a la luz características de la cultura maltratada. La segunda, por otra parte, propone, en su crítica directa al sistema político del presidente Husák, una forma de entender el mundo que huye de las conductas inflexibles, aplaude la relatividad, y acentúa lo lúdico como elemento de inyección para afrontar un entorno turbio.

Del mismo modo, en ambas se observa, a parte de los cimientos que reconocemos de la obra jacobina, elementos inesperados para un auditorio familiarizado con esta tragedia que, asimismo, atraen la atención hacia la invitación a explorar ideas exclusivas:

La utilización de la lengua zulú como medio de intercambio lingüístico entre personajes y, a su vez, espectador, que Msomi incorpora en *uMabatha*, funciona, al

igual que el idioma “Dogg” que surge súbitamente en la obra de Stoppard como lenguaje dramático que plantea diversas cuestiones: entre otras, en primer lugar, revalida la ya conocida mitificación de la obra de *Macbeth*, susceptible de ser descifrada incluso cuando su texto se encubre bajo un idioma desconocido. En segundo lugar, plantea hasta qué punto la acreditada, si bien vetusta, retórica shakesperiana sustenta la integridad de la tragedia para un receptor contemporáneo, una vez ésta es internacionalmente conocida. Y, en tercer lugar, se pone de manifiesto el proceso de reciprocidad entre los distintos componentes del evento dramático, puesto que se requiere una participación de forma más activa por parte del receptor para la interpretación de los acontecimientos que se suceden.

Por otra parte, en ambas reescrituras surgirán, según sus distintas aspiraciones, otra serie de ingredientes que inundarán el intelecto del auditorio con nuevas sensaciones a través de un clásico. Por ejemplo, la espectacular celebración de festejos y prácticas de la civilización zulú en el escenario de *uMabatha* y lo que esto significa para la situación social que esta cultura atravesaba cuando la obra fue estrenada o el sorprendente entramado de ficciones, incluyendo la del espectador, en la particular exploración auto-referencial del propio episodio dramático que Stoppard formula.

En definitiva, como se ha mencionado en ocasiones previas, repetición con diferencia crítica, esto es, reconocemos el mito por una parte: disfrutamos con su reposición y, por la otra, nos cultivamos sobre otros temas inéditos relacionados, en este caso, con la naturaleza de una obra teatral o con situaciones sociales de nuestra historia reciente. Y, asimismo, experimentamos sentimientos individuales, algunos de ellos incluidos en *Macbeth*: impotencia y desesperación, entretenimiento y humor, desasosiego y satisfacción... y lo hacemos a través de una interpretación inexplorada hasta el momento de la propia tragedia jacobina que, a su vez, entra en un entretejido de nuevas ideas, de nuevos mensajes y configuraciones. Ello favorece su mitificación.

VIII. CONCLUSIÓN GENERAL.

El presente estudio ilustra el conjunto de modificaciones que tienen lugar a lo largo de un proceso de adaptaciones teatrales de una misma historia. A través del análisis de ocho obras, descubrimos aquellas reformas con las que se ha contemporizado y re-contextualizado a las tablas de un escenario de distintas épocas, sociedades y circunstancias un material histórico común: algunos episodios sobre el reinado de un monarca que administró Escocia durante un período de la edad media. Un fragmento de historia de la que Shakespeare se sirvió para la elaboración de una tragedia, por sus características, visitada en numerosas ocasiones, en distintos períodos, desde diferentes ubicaciones y por infinidad de público. Se llegó a convertir en un mito en el universo teatral, a su vez, como se ha observado, fuente de otras creaciones dramáticas.

El primer capítulo de esta tesis, por consiguiente, se ha centrado en la composición shakesperiana y ha enfocado su estudio a la investigación, por una parte, de aquellos ingredientes obtenidos de diferentes fuentes de cultura que se reutilizaron para la elaboración de su estructura y personajes y, por la otra, la especial manera en la que éstos han sido acomodados para crear una tragedia que, a su vez, posibilita la creación literaria. Las conclusiones alcanzadas son las siguientes:

Respecto a sus orígenes, descubrimos en *Macbeth* la huella de información que aparece en una serie de crónicas previas que durante siglos forjaron la leyenda de este personaje. Se destaca la semejanza que existe con algunos pasajes de la crónica de Raphael Holinshed *The Chronicles of England, Scotlande, and Ireland* y el modo en el que se ha prescindido, en general, de la fidelidad histórica por razones de efectividad dramática.

Asimismo, se observan detalles vinculados con la producción literaria renacentista y barroca inglesa que han ejercido un cierto efecto sobre la obra, entre ellos, la influencia de los clásicos griegos y romanos, en especial, de Lucio Annaneo Séneca, de la dramaturgia coetánea y de aquellas producciones populares británicas anteriores al modo de escritura teatral de este período como los “mystery cycles”.

De modo análogo, se detectan peculiaridades de la tragedia que han podido encontrar su inspiración en la situación social londinense de comienzos del siglo XVII tales como la ascensión al trono de Inglaterra del rey Jacobo I, cuestiones relacionadas con el proyecto de traición e intento de golpe estatal conocido como “Gunpowder plot”, la fe popular en brujería, las aventuras de marineros en tierras inexploradas o tras largos viajes marítimos...

Derivándose de todo ello la confirmación de que la obra shakesperiana es otra reescritura, una traslación de material preexistente procedente de diferentes fuentes históricas, sociales y literarias; una nueva versión de la historia del monarca escocés que se había narrado en crónicas históricas, metamorfoseada y modelada para las tablas de un escenario de la Inglaterra barroca.³⁰³

La tragedia jacobina, producto teatral inmerso en el proceso de adaptaciones que estudiamos, se diferenciará del resto de reescrituras de esta tesis por su gran capacidad potencial inspiradora de otras composiciones artísticas. En la segunda parte de este primer capítulo, se ha enfocado el estudio de esta obra a la investigación de las razones que han llevado a esta composición a influir en incontables reproducciones de sus componentes. Se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Descubrimos que la elaborada composición de la tragedia en cuanto a la disposición visual de los hechos que se narran y la configuración verbal para expresarlos incorpora una serie de características que atraen la atención, seducen y facilitan la posibilidad de múltiples interpretaciones. Con tal fin, se detectan, entre otros, la utilización de una serie de recursos de creación literaria tales como: un argumento que muestra acontecimientos extremos e intensos combinados con otros de esparcimiento; un especial método para plasmar el desarrollo temporal de la ficción, que se acorta o estira originando diferentes emociones entre el auditorio; la introducción de monólogos, que permite personajes coloreados de diferentes matices a través de su propia voz y ocasiona una experimentación cercana de las impresiones y sentimientos que estos mismos afrontan; el uso de un lenguaje

³⁰³“Shakespeare knew, without scholars having to tell him, that in order to communicate to his own audience he had to adapt Boccacio, Marlowe, Holinshed, Kyd, Seneca, Terence, etc. because his audience had a different set of priorities and received the theatre at a different frequency.” Ch. Marowitz (1991:58) “Shakespeare’s exalted canonical status is a function of his unique creative abilities as a writer, but this status derives from his ability to assimilate the texts of many others into his work. Adaptation is central to Shakespeare’s work and to his continuing cultural presence: Shakespeare adapted source texts and now his ‘adaptations’ are adapted in an enormous range of cultural events” D. Fischlin and M. Fortier (2000:8).

figurado, metafórico y cargado de retórica, que conmueve con la armonía de su cadencia y contribuye a multiplicidad de ideas sugerentes; personajes erigidos a partir de una compleja red de sensaciones, inquietudes, sentimientos, razonamientos... y formados por un extenso conjunto de huellas implícitas, a veces incluso contradictorias, susceptibles de concretización en diversas interpretaciones... Se facilita con ello la posibilidad de exploración e introspección en cuestiones relacionadas con la misteriosa naturaleza del propio individuo.

En definitiva, nuestra conclusión respecto a la capacidad virtual de la tragedia shakesperiana de *Macbeth* para, además de emocionar, generar infinidad de reflexiones coincidiría con las siguientes palabras de Charles Marowitz:

“The way in which one experiences a Shakespearean play is related to the way in which one comprehends life. Some people contend that Shakespeare truth is there to be discovered. I would contend that Shakespeare is like a prism in which I discern innumerable reflections of myself and my society, and, like a prism, it refracts many pinpoints of colour, rather than transmitting one unbroken light” (Ch. Marowitz 1991:IX).

De hecho, al igual que infinidad de producciones teatrales, críticas literarias, películas, óperas, etc. que se han apropiado del material shakesperiano, el resto de reescrituras comentadas en esta tesis se convierten, cada una, en una particular reflexión sobre algunas de las ideas, sensaciones, impresiones... que se sugieren en la tragedia jacobina. Reflexiones que, a su vez, surgirán condicionadas por el conjunto de circunstancias y modos de pensamiento coetáneos al dramaturgo reescritor y la especial perspectiva con la que éste desee enfocar su obra. Se trata, por lo tanto, de obras inéditas que preservan formas culturales anteriores y, al mismo tiempo, están comprometidas con los acontecimientos contemporáneos. Se sirven del mito y, a su vez, lo perpetúan en un proceso de recreación incesante. Observemos una síntesis de cómo se ha desarrollado este proceso en las obras estudiadas:

Durante la Restauración, Sir William Davenant, por ejemplo, se benefició de *Macbeth* para ilustrar, tras un período de usurpación del poder monárquico, los efectos perniciosos de un dirigente ilegítimo. Insistía en el tema de los riesgos de la ambición y lo debatía desde distintas perspectivas: entre otros temas, trataba el de la ambición por satisfacción personal, arrepentimiento de un comportamiento

ambicioso, ambición por responsabilidad social y para con el Estado y consecuencias sociales y personales de conductas ambiciosas en dirigentes.

Del mismo modo, experimentó a través de la obra jacobina con otros géneros dramáticos modernos e incrementó el efecto espectacular del argumento: extendió las escenas de las brujas y añadió características de funciones operísticas de moda en la Francia coetánea: música, danza, canciones e incluso maquinaria que permitía crear el efecto de que estos seres entraban volando al escenario. Fue tal el éxito de esta reescritura de *Macbeth* que su representación perduró durante décadas y, según Braunmuller (2001:62), prácticamente suplantó la versión en folio de 1623 y la visión general de esta tragedia hasta 1744, cuando David Garrick ofreció al público de Londres un texto más cercano al original.

Configuración muy diferente se ofrecía durante el siglo XIX a través de comedias que, desde su enfoque grotesco de la historia del monarca escocés, contribuyeron a enaltecer y sustentar el mito en el que ya se había convertido la tragedia jacobina. Éstas surgieron como un ataque cómico a las pretensiones devotas de la cultura “legítima” shakesperiana y caricaturizaban la pomposidad que se desplegaba en representaciones de estas tragedias en los teatros de prestigio londinenses. Incorporaban innumerables bromas visuales, la recreación satirizada de escenas del original con cierto prejuicio hacia el sector teatral oficial, referencias locales burlonas a la vida urbana del momento, un texto repleto de jocosos juegos lingüísticos, etc.

Posteriormente, se observa, al adentrarse en *Macbeth Skit* de George Bernard Shaw, el cambio de perspectiva que comenzaba a surgir respecto al modo de reproducir y concebir la obra shakesperiana a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Descubrimos el largo camino que las tragedias y comedias de Shakespeare habían recorrido a través de espectaculares puestas en escena hasta llegar a legitimarse como un emblema en el entorno de la producción dramática, una tradición y, asimismo, industria de grandes intereses en el mundo teatral coetáneo.

Shaw, de hecho, criticaba, como se advierte en el mencionado sketch, la doctrina obsoleta que transmitía la obra shakesperiana para un espectador moderno. Según él, la reputación de este tipo de historias en los escenarios de la época eclipsaba posibles genios y creaciones futuras: obras destacadas por un estilo distinto a las del aclamado autor jacobino y caracterizadas por mostrar realidades de mayor proximidad a un grupo social particular, que incorporaban una temática

vinculada con las inquietudes de la sociedad y política moderna, y argumentos y personajes que, como les ocurre a los protagonistas de *Macbeth Skit*, sobrellevaban conflictos afines a los que se enfrentaba el espectador en su experiencia diaria.

Por otra parte, anclados ahora a mitad del siglo XX, Charles Marowitz experimentaba con su *A Macbeth* para ofrecernos una obra en la que se enfatiza, a través de la tragedia shakesperiana, el espacio individual de los sueños y alucinaciones. Ubica al espectador en un universo donde los aspectos más importantes de existencia son aquellos sumergidos en el inconsciente. Un mundo de espectáculo y teatralidad con una puesta en escena donde se incluyen gritos, quejas, apariciones prodigiosas, ritmos, sonidos extraordinarios, etc. que alteran la conciencia sensorial del auditorio.

Para la percepción más intensa de la ficción se trocea el texto originario hasta disgregarlo en sus diferentes componentes y se recompone de nuevo restaurando una historia que activa el mito. A la vez se investiga, mediante técnicas dramáticas modernas y tradicionales, los límites del texto legendario. Un particular replanteamiento de este clásico que, similarmente, estimula a descubrir nuestra propia lectura del mismo.

Finalmente, la tragedia shakesperiana de *Macbeth* aparece reciclada en esta tesis a través de dos obras del segundo tercio del siglo XX que reutilizan hechos históricos ocurridos durante la época medieval en tierras escocesas, tal y como los adaptó, a su vez, Shakespeare, y los aclimatan a realidades sociales de intolerancia recientes.

uMabatha, de Welcome Msoni, se sirve de la tradición del mítico héroe escocés para difundir una cultura avasallada precisamente por aquella a la que pertenece la obra shakesperiana y nos familiariza con algunas de las costumbres y ritos de la civilización zulú. Esto es, introduce en escena, junto a momentos de danza y música autóctona, retazos de historias de los grandes jefes zulúes de Sudáfrica durante el siglo XIX y los sitúa en la leyenda de la Escocia medieval popularizada por el dramaturgo jacobino.

Cahoot's Macbeth, de Tom Stoppard, por otra parte, sirve de reflexión sobre las demarcaciones intrínsecas al propio acto teatral y acaba de profundizar en la técnica ya usada en otras de las reescrituras del teatro dentro del teatro. Al mismo tiempo, desempolva aquellos matices relacionados con el sistema político de corrupción que el propio clásico introduce para describir la situación social de

deshonra que atravesaron ciertos círculos de intelectuales en la Checoslovaquia de los años setenta.

Recorremos, por consiguiente, a través de cada una de estas reescrituras, la tragedia clásica desde diferentes enfoques, vinculados, en general, con la época en la que se escribieron y la especial orientación con la que el dramaturgo-reescritor las ha proyectado. Perspectivas y particularidades inéditas que sorprenden al espectador, generalmente familiarizado con la tragedia originaria, y le ofrecen la aventura de una nueva experiencia.

Reconocemos, de manera análoga, en cada una de ellas, elementos en común con la antecesora shakesperiana como el nombre de algunos personajes, su situación social inicial y parte de la trama; elementos que se repiten y contribuyen, a su manera, al proceso de mitificación que envuelve esta historia, por una parte, y otorgan, por la otra, a cada nueva reescritura parte de la reputación característica del original.

La tragedia shakesperiana de *Macbeth*, a su vez, tras haber sido re-situada, confinada a nuevas realidades, re-leída en clave de presente y bajo el nuevo diseño que le proporciona la versión moderna, adquiere contenidos inexplorados que estimulan su re-interpretación y, al mismo tiempo, ratifica su universalidad, puesto que es susceptible de ser incorporada a los contextos más inesperados.³⁰⁴

En definitiva, como se ha mencionado en ocasiones previas, observamos un continuo proceso de reciclaje, de repetición, con diferencia crítica; esto es, en cada metamorfosis reconocemos el mito por una parte, disfrutamos con su reposición y, por la otra, conocemos nuevas ideas con las que volvemos a experimentar sentimientos individuales. Algunos de ellos, incluidos en el original y revitalizados, contemporizados para un espectador con inquietudes diferentes al auditorio de otras épocas. Toda producción, por lo tanto es una reproducción, un juego intertextual conservador y revolucionario de material cultural ya existente que prolonga la creación literaria.

³⁰⁴“It is the rhythm of the twenty-first century which is already upon us which has to be found and reflected in Shakespeare’s plays” Ch. Marowitz (1991:58)

IX. APÉNDICE.

A continuación se enumeran otras reescrituras que trasladan la leyenda de Macbeth y la tragedia de William Shakespeare a distintas épocas y a distintos géneros. Se relaciona un listado dividido en tres secciones: literatura, cine y música. En cada una de ellas aparece un conjunto de obras ordenadas cronológicamente desde la más reciente a la de mayor antigüedad. Puesto que el objetivo es una breve mención que permita conocer de su existencia, no se ha incluido bibliografía ni ediciones de cada una de las entradas. El lector interesado en mayor detalle puede consultar las reseñas que se indican a pie de página.³⁰⁵

En literatura:

Football Can Be Deadly. De N. Arksley. 1999. Novela donde las confabulaciones de la historia de Macbeth se trasladan al entorno futbolístico.

MocShplat. De Aziz Deena. 1998. Obra teatral de autor canadiense. Adaptación de Macbeth para el espectáculo de una compañía de payasos. Producida por primera vez en el “Centaur Theatre” de Montreal.

Macbeth. De Michel Garneau. 1978. Obra teatral de dramaturgo canadiense. La historia de Macbeth trasladada a Québec y traducida al québécois, en un intento de dignificar esta lengua y cultura.

After Macbeth. De David Farnsworth. 1974. Obra teatral de dramaturgo canadiense. Producida por el departamento de teatro de la universidad de Dalhousie. Halifax. Nova Scotia.

Macbett. De Eugene Ionesco. 1972. Obra teatral de dramaturgo francés. Traducida al inglés por Charles Marowitz. Tragicomedia absurda y mordaz. Un mundo de intrigas y maquinaciones donde los caprichos y ambiciones de los poderosos serán pagadas por sus súbditos.

³⁰⁵ Para más información: www.univas.ch/shine/linkstragmacbeth.html (consultada 2-3-2002) y www.pages.univas.ch/shine/linkstragmacbethwf (15-2-2007). www.routledge.com/shakespeare/adaptations.html (2-8-2007)

Macbeth. De Heiner Müller. 1972. Obra teatral de dramaturgo alemán. La historia shakesperiana narrada a través de un discurso innovador, transgresor y rotundo. Se desconstruye para volver a construirse con una técnica casi daidazante.

The King, the Sword and the Dragon. De David Farnsworth. 1972. Obra teatral de dramaturgo canadiense. Un caballero déspota y su esposa ascienden al trono de modo fraudulento y crean confusión en el reinado. El protagonista, con la ayuda de un dragón amigo, desenmascara a los usurpadores y conquista a la princesa.

Macbird! De Barbara Garson. 1966. Obra teatral de autora norteamericana. Sátira política que reescribe la historia de *Macbeth* junto a la del presidente J. F. Kennedy. Macbird aparece en el papel de Lyndon Johnson, John Ken O'Dunc en el de John Kennedy y Robert Ken O' Dunc en el de Robert Kennedy.

The Great Hunger. de Len Peterson. 1958. Obra teatral de dramaturgo canadiense. Producida inicialmente en el teatro del Arte de Toronto en 1960.

Gruach. De Gordon Bottomly. 1922. Obra teatral de dramaturgo británico. Macbeth, un emisario del rey Duncan, pasa la noche en el castillo de los señores de Fortingall donde reside la joven Gruach. A pesar de su inminente matrimonio con Conan, hijo de la señora de Fortingall, Gruach se enamora y escapa con Macbeth.

Ubu Roi. De Jarry Alfred. 1896. Obra teatral de dramaturgo francés. Farsa en la que el protagonista, tras usurpar el poder de modo ilegítimo, se convierte en un dictador violento e incompetente que asesina sus súbditos, destruye la economía y declara la guerra de modo arbitrario.

Tales from Shakespeare: Macbeth. De Charles y Mary Lamb. 1878. Cuentos para jóvenes lectores donde se reescriben las historias shakesperianas.

Lady Macbeth of Mtsensk. De Nikolai Leskov. 1864. Relato que protagoniza Katerina Ismailova. Una dama rusa que a raíz del asesinato de su suegro se verá involucrada en otros crímenes de manera casi inevitable. Un proceso que la conducirá a la muerte.

Shakespeare's Tragedy of Macbeth. 1853. De Charles Kean. Obra teatral. Publicación basada en un guión dramático de este actor-director británico para las producciones que se escenificaron junto a Ellen Terry en el teatro "Princess" de Londres en 1853.

En cine:

Macbeth (2005) director: Mark Brozel. Producción británica. Sitúa a Macbeth en la cocina de un importante restaurante que posee Duncan Docherty. Protagonizada por: James McAvoy y Keele Hawes.³⁰⁶

Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth (2005) director: Joey Zimmerman. Basada en la obra de Tom Stoppard. Protagonistas: Matthew Godfrey en el papel de "Macbeth", Vic Chao en el del "Inspector", Clancy Brown aparece como "Dogg" y Emilie Davezac como "Hostess".

Maqbool (2003) director: Vishal Bhardwaj. Producción india. Traslada *Macbeth* al Bombay reciente donde reside Abbaji, jefe de una familia gangster. Maqbool y la amante de Abbaji planean y ejecutan el asesinato de este último. Las brujas se convierten en dos policías corruptos que predicen la suerte del resto de personajes.

Rave Macbeth (2001) director: Klaus Knösel. Película de director alemán que sitúa la trama en un club nocturno en el que un trío de traficantes de droga compiten por controlar el mercado. Protagonizada por: Michael Rosenbaum, Nicki Aycox, Kira Bartz, Jamie Elman y Marguerite Moreau.

Macbeth: The Comedy (2001) director: Allison L. LiCalsi. Producción norteamericana. Protagonizada por una pareja de lesbianas del distrito de "Chelsea" en Nueva York y tres brujas gay. Examina temas de género y sexualidad envueltos en la trama shakesperiana. Protagonistas: Erika Burke y Juliet Furness.

Scotland PA. (2001) director: Billy Morissette. Producción norteamericana. La historia se sitúa en el restaurante que regenta Duncan: "Pennsylvania's dinner". En él trabajan Mac y Pat Macbeth. Protagonizada por James Legross y Maura Tierney.

Makibefo (1999) director: Alexandre Mabela. Producción francesa. La trama se localiza en un pueblo pescador de Madagascar. protagonizada por: Martin Noeliny, Gilgert Laumord y Randina Arthur.

Macbeth Sangrador (1999) director: Leonardo Henriquez. Producción venezolana. El texto clásico adaptado a la geografía andina. Cuenta los desvaríos de Maximilano, miembro de un temible clan de bandidos que un día encuentra unas brujas que le auguran su ascensión al mando de la banda. Protagonizada por Daniel Alvarado y Karina Gómez.

³⁰⁶Para más información sobre esta y otras de las películas mencionadas véase: www.imdb.com

Macbeth (1999) director: Thomas Segerström. Producción sueca. La historia se sitúa en un castillo ruinoso de Gotland, Suecia. Protagonizada por Peter Sundberg y Karin Kickan Holmberg.

Macbeth in Manhattan (1999) director: Greg Lombardo. Producción norteamericana. Un grupo de actores jóvenes que ensayan una obra de *Macbeth* descubren características de los papeles que representan que se entremezclan con sus propias personalidades. Protagonistas: Gloria Reuben, David Lansbury y Nick Gregory.

Macbeth X (1999) Director: Silvio Bandinelli. Versión pornográfica rodada con gran lujo.

In the Flesh. (1998). Directores: Antonio Pasolini y Stuart Canterbury. Producción norteamericana. Versión porno de *Macbeth*. Protagonizada por: Mike Homer y Kylie Ireland.

Macbeth (1998) director: Paul Winarski. Producción norteamericana. Protagonistas: Stephen J. Lewis y Dawn Winarski.

Macbeth (1998) director: Michael Bogdanov. Producción británica para la televisión. Protagonistas: Sean Pertwee y Greta Scacchi.

Macbeth (1997) director: Jeremy Freeston. Producción norteamericana. Protagonizada por Jason Connery y Helen Baxendale. La acción se sitúa en la Escocia del siglo XI.

Macbeth (1992) director: Nikolai Serebrinkov. Producción rusa para la televisión dentro del ciclo "Shakespeare: the Animated Tales".

Lady Macbeth von Mzensk (1992) director: Petr Weigl. Producción norteamericana. basada en la historia de Nikolai Leskov. Protagonizada por: Markéta Hrubesová.

Men of Respect (1991) director: William Reilly. Producción norteamericana. Versión gagster de *Macbeth*. Protagonizada por: John Turturro, Catherine Borowitz, Dennis Farina y Peter Boyle.

Macbeth (1987) director: Claude d'Anna. Producción alemana. Filmación de la ópera de Verdi basada en *Macbeth*. Libreto de Maria Piave. Protagonistas: Renato Bruson y Mara Zampieri.

Macbeth (1987) director: Pauli Pentti. Producción finlandesa. Protagonizada por: Mato Valtonen y Pirkko Hämäläinen.

Macbeth (1982) director: Jack Gold. Producción británica para la BBC. Protagonistas Nicol Williamson y Jane Lapotaire.

Macbeth (1982) director: Kirk Browning, Sarah Caldwell. Producción norteamericana para la televisión. Protagonizada por Philip Anglim y Maureen Anderman.

Macbeth (1982) director: Beta Tarr. Producción húngara para la televisión. Protagonistas: György Cserhalmi y Erzsébet Kútvölgyi.

Macbeth (1981) director: Arthur Allan Seidelman. Producción norteamericana. Protagonizada por Jeremy Brett y Pipe Laurie.

Macbeth (1979) director: Philip Casson. Guionista: Trevor Nunn. Producción británica para la televisión. Filmación de una producción en el teatro "The Other Place" por la "Royal Shakespeare Company". Protagonizada por: Ian McKellen y Judi Dench.

Columbo: Dagger of the Mind (1972) director: Richard Quine. Producción norteamericana. episodio de "Columbo" en el que investiga a dos actores que representan la obra de *Macbeth*.

The Tragedy of Macbeth (1971) director: Roman Polanski. Producción británica y norteamericana. Película colmada de imágenes de sangre. Se enfatiza el ambiente de superstición, oscuridad y violencia que envuelve la obra. Protagonizada por John Finch y Francesca Annis.

Macbeth (1970) director: John Gorrie. Producción británica para la televisión. Ciclo: "play of the Month". Protagonizada por Eric Porter y Janet Suzman.

Cabezas Cortadas (1970) director: Glauber Rocha. Producción brasileña. Película rodada en España y protagonizada por Paco Rabal y Emma Cohen. Versión

libre de Macbeth que trata las adversidades de las dictaduras. Se estrenó en Brasil en 1979.

Macbeth (1966) director: Michael Simpson. Producción británica para la televisión. Protagonizada por Andrew Keir y Ruth Meyers.

Sibirska Ledi Magbet. (1961) Director: Andrzej Wajda. Producción polaco-yugoslava. Rodada en Yugoslavia, trata sobre las deportaciones a Siberia en la época de los zares. Con tintes de la historia de Nikolai Leskov.

Macbeth (1960) director: George Schaefer. Producción norteamericana para la televisión. Protagonistas: Maurice Evans y Judith Anderson.

Kumonosu jo (1957) director: Akira Kurosawa. Producción japonesa. Ambientada en el Japón medieval, es la historia de un samurai que, incitado por su esposa y por el espíritu de una bruja, conspira junto a un compañero para asesinar al Emperador. Otros títulos: *The Castle of the Spider's Web*, *Cobweb Castle*, *Macbeth*, *Spider Web Castle*, *Throne of Blood*. Protagonizada por: Toshirô Mifune y Isuzu Yamada.

Joe MacBeth (1955) director: Ken Hughes. Producción británica. La historia jacobina trasladada a un entorno gangster. Lily Macbeth persuade a su esposo Joe a deshacerse del rey del crimen para convertirse en el jefe de la banda. Las brujas se agrupan en un único personaje: una pitonisa. Protagonizada por Paul Douglas y Ruth Roman.

Macbeth (1954) (TV) director: George Schaefer. Producción norteamericana para una serie de televisión. Protagonizada por Maurice Evans y Judith Anderson. En 1960, a partir de esta serie, se rodó una película.

Macbeth (1949) director: George More O'Ferrall. Producción británica. Protagonistas: Stephen Murray y Bernardette O'Farrell.

Macbeth (1948), director: Orson Welles. Producción norteamericana. Con tintes de su producción teatral de 1936: *Voodoo Macbeth*. Aparece un mundo primitivo y bárbaro, objetos fetiche, cabezas atravesadas por espadas, cavernas como decorado... Aparece un nuevo personaje: "Holy Father". Protagonizada por: Orson Welles y Jeannette Nolan.

Macbeth (1946) director: Thomas A. Blair. Producción norteamericana. Protagonizada por David Bradley y Jain Wilimorsky.

Tense Moments from Great Plays silent m. (1922) director: Edwin J. Collins, H. B. Parkinson, Challis Sanderson y George Wynn. Producción británica. Cine mudo. Protagonistas: Russell Thorndike y Sybil Thorndike.

Macbeth (1916) director: John Emerson. Producción norteamericana. Cine mudo. Protagonizada por Sir Herbert Beerbohm Tree y Constante Collier. Esta producción se realizó para inmortalizar la escenificación teatral de *Macbeth* de Beerbohm Tree.

The Real Thing at Last (1916) director: L. C. Mac. Producción británica. Cine mudo. Se emplea la tragedia clásica para realizar una sátira de la cinematografía norteamericana. Protagonizada por Edmund Gwenn y Nelson Keys.

Macbeth (1913) director: Arthur Bouchier. Producción alemana. Cine mudo. Protagonistas: Arthur Bouchier y Violet Vanbrugh.

Macbeth (1911) director: Frank R. Benson. Producción británica. Cine mudo. Protagonizada por: Constante Benson y Frank R. Benson.

Macbeth (1909) director: André Calmettes. Producción francesa. Cine mudo. Protagonistas: Paul Mounet y Jeanne Delvair.

Macbeth (1909) director: Mario Caserini. Producción italiana. Cine mudo. Protagonistas: Dante Cappelli y Maria Caserini.

Macbeth (1908) director: J. Stuart Blackton. Producción norteamericana. Cine mudo. Protagonizada por William Ranous y Louise Carver.

En música:

Royal Winter Music für Gitarre. Sonata. Compositor: Hans Werner Henze. Sonata número dos sobre personajes shakesperianos. Dedicada a Lady Macbeth. Compuesta en 1976.

Macbeth. Overtura para orquesta. Compositor: Granville Bantock. Estrenada en Gran Bretaña en 1948.

Lady Macbeth von Mzensk. Ópera. Compositor: Dimitri Shostakovic. Libreto: Alexander Preis y Schostakovic. Estrenada en 1934 en Leningrado. En 1936 Stalin asistió a una representación. Este dirigente político la prohibió y obligó al compositor a reescribir escenas consideradas escabrosas y obscenas.

Macbeth. Ópera. Compositor: Aram Hacıaturjan. Estrenada en Rusia en 1933.

Macbeth. Ópera. Compositor: Ernst Bloch. Libreto de Edmond Fleg. Estrenada en 1910 en la ópera "Comique" de París.

Macbeth. Ópera. Compositor: Richard Strauss. Estrenada en 1890 en Weimar y en Berlín en 1892.

Macbeth. Música para las producciones de Henry Irving del 2 de junio, 13 de Julio y 29 de Diciembre de 1888 en el "Lyceum" de Londres. Compositor: Arthur Sullivan.

Biorn. Ópera. Compositor: Lauro Rossi. Estrenada en 1877 en Italia.

Macbeth Ópera. Compositor: Giuseppe Verdi. Libreto de Francesco Maria Piave y Andrea Maffei. Estrenada el 14 de Marzo de 1847 en el "teatro Della Pergola" de Florencia.

Macbeth. Ópera. Compositor: Hyppolite Chélarđ. Libreto de Rouget de Lisle. Estrenada en 1827 en Francia.

Macbeth. Ópera. Compositor: Wilhelm Taubert. Estrenada el 16 de noviembre de 1857 en Berlín.

Macbeth Ópera. Compositor: Franz Aspelmayr. Estrenada en 1777 en Noruega.

X. BIBLIOGRAFÍA.

Esta sección se ha dividido en tres apartados. En primer lugar, se detallan las diferentes ediciones donde se pueden encontrar las obras estudiadas. Asimismo, se incluyen todas aquellas obras del autor de la reescritura que por uno u otro motivo se han mencionado en cada uno de los capítulos.

En segundo lugar, se relaciona el resto de bibliografía y, finalmente, en un tercer apartado, aparecen todas las páginas web que han sido consultadas.

1. Publicaciones en las que se encuentran las obras de estudio junto a otras obras de cada autor:

Capítulo 2.

- Miola, R. S. (Ed) (2004) *Macbeth*. Estados Unidos: Norton.
- Braunmuller, A. R. (Ed) (2001) *Macbeth*. Cambridge: C.U.P.
- Southwick, R. (Ed) (1992) *Macbeth*. Londres: Longman.
- Brooke, N. (Ed) (1990) *Macbeth*. The Oxford Shakespeare. Oxford: O.U.P.
- Muir, K. (Ed) (1984) *Macbeth*. Londres: Arden.
- Davis, M. (Ed) (1982) *The Kennet Shakespeare. Macbeth*. Londres: Arnold.**
- Hunter, G.K. (Ed) (1967) *Macbeth*. Londres. Penguin Books.

Capítulo 3.

- Spencer, Ch. (Ed) (1965) *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press.**

Capítulo 4.

- Wells, S. (Ed) (1977) *Nineteenth Century Shakespeare Burlesques. Maurice Dowling (1834) to Charles Beckington*. Londres: Diploma Press Limited. Vol. 2.**

Capítulo 5.

- Shaw, G.B. (2001) *Man and Superman*. Nueva York: Penguin Classics.
- Shaw, G.B. (2001) *Saint Joan*. Nueva York: Penguin Classics.
- Shaw, G.B. (2001) *Last Plays*. Londres: Penguin.
- Shaw, G.B. (1984) *Three Plays for Puritans*. Londres: Penguin.
- Dukore, B. (Ed) (1967) *Macbeth Skit*. Educational Theatre Journal. Bretaña. Vol. 19.**
- Shaw, G.B. (1947) *Geneva; Cymbeline Refinished and Good King Charles*. Nueva York: Mead and Company.

Capítulo 6.

- Marowitz, Ch. (1991) *Recycling Shakespeare*. Londres: Macmillan.
- Marowitz, Ch. (1978) *The Marowitz Shakespeare*. Nueva York: Drama Book Specialists.**
- Marowitz, Ch. (1961) *New American Drama*. Estados Unidos: Penguin.

Capítulo 7.

- Fischlin, D. y Fortier, M. (Ed) (2000) *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Londres y Nueva York: Routledge.**
- Stoppard, T. (2006) *Rock'n'Roll*. Londres: Faber.
- Stoppard, T. (1980) *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Londres y Boston: Faber.**
- Stoppard, T. (1972) *Jumpers*. Londres y Boston: Faber.
- Stoppard, T. (1968) *The Real Inspector Hound*. Londres: Faber.

2. Bibliografía general:

- Adelman, J. (1922) *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. Londres: Routledge.
- Allardyce, N. (1947) *British Drama*. Gran Bretaña: Harrap.
- Allardyce, N. (1952) *History of English Drama. 1660-1900*. Cambridge: C.U.P.
- Andretta, R. A. (1992) *Tom Stoppard: an Analytical Study of his plays*. Nueva Deli: Har-Anand.
- Artaud, A. (1964) *Le Théâtre et son Double*. Francia: Gallimard.
- Barton, J. (1990) *Playing Shakespeare*. Londres: Methuen.
- Bartholomeus D. (1969) *Macbeth and the Players*. Londres: Routledge.
- Belsey, C. (1980) *Critical Practice*. Londres: Routledge.
- Belsey, C. (1985) *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bentley, G. E. (1971) *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time. 1590-1642*. Oxford: O.U.P.
- Bergeon, D. (1975) *Shakespeare, a Study and Research Guide*. Nueva York: Macmillan.
- Berman, E. (Ed) (1984) *Ten of the Best British Short Plays*. Ambiance/Almost Free Playscripts 3. Londres: Inter-Action.
- Billington, N. (1987) *Stoppard the Playwright*. Londres: Methuen.
- Booth, M. R. (1995) *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: C.U.P.
- Bottomley, G. (1979) *Gruach and Britain's Daughter. Two Plays by Gordon Bottomley*. New York: Core Collection Books.
- Boyce, Ch. (1996) *Dictionary of Shakespeare*. Gran Bretaña: Wordsworth.
- Bradbrook, M.C. (1962) *Elizabethan Stage Conditions*. Connecticut: Archon.
- Bradley, A. C. (1992) *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Londres: Macmillan.
- Brewer, J. and Staves, S. (Ed) (1996) *Early Modern Conceptions of Property*. Londres: Routledge.
- Brook, P. (1990) *The Empty Space*. Londres: Penguin.
- Brown, J. R. (1982) *Focus on Macbeth*. Londres: Macmillan.

- Bullough, G. (1973) *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*. Londres: Routledge. Vol.7.
- Callaghan, D. et al (1994) *The Weyward Sisters (Shakespeare and Feminist Politics)*. Oxford: Blackwell.
- Clemen, W. (1987) *Shakespeare's Soliloquies*. Londres y Nueva York: Methuen.
- Conejero, M.A. (1985) *La escena, el sueño, la palabra*. Madrid: Fundación Shakespeare.
- Cohn, R. (1976) *Modern Shakespeare Offshots*. Princeton: Princeton University Press.
- Craik, T.W.(Ed) (1981) *The Revels History of Drama in English*. Londres: Methuen. Vol. 7.
- De Grazia, M. and Wells, S. (Ed) (2001) *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: C.U.P.
- De la Concha, A. et al. (2002) *Literatura inglesa hasta el siglo XVIII*. España: UNED. Vol. 2.
- De la Concha, A (Ed) (2004) *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y reescrituras de su obra*. España: UNED.
- Derrida, J. (1988) *Limited Ink*. Evanston: Illinois University Press.
- Dietrich, R. F. (2000) *British Drama from 1890 to 1950, a Critical History*. Florida: Twayne.
- Dodsworth, M (Ed.) (1994) *The Penguin History of Literature*. Londres: Penguin.
- Dollimore, J and Sinfield, A (Ed) (1994) *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Eagleton, T. (1986) *William Shakespeare*. Oxford: Blackwell.
- Ellis, P. B. (1980) *Macbeth, High King of Scotland*. Londres: Muller.
- Ellis, J. M. (1987) *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Taurus.
- Elson, J. (Ed) (1989) *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* Nueva York: Routledge.
- Elton, W. R. and Long, W. B. (Ed) (1989) *Shakespeare and Dramatic Tradition*. Oxford: O.U.P.
- Ganz, A. (1985) *George Bernard Shaw*. Londres: Macmillan.

- Glynne, Wickham (1969) *Shakespeare's Dramatic Heritage*. Londres: Routledge.
- Gordon, B. (1921) *Gruach and Britain's Daughter. Two Plays by Gordon Bottomley*. Nueva York: Core Collection Books.
- Grotowski, J. (1970) *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets.
- Hartung, G. (2004) *Der Dichter Bertold Brecht- Zwölf Studien*. Leipzig: Universitätsverlag.
- Holderness, G. (1988) *The Shakespeare Myth (Cultural Politics)* Manchester: Manchester University Press.
- Holderness, G. (2001) *Cultural Shakespeare: Essays in the Shakespeare Myth*. Gran Bretaña: University of Hertfordshire.
- Houston, J. P. (1988) *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*. Louisiana: Louisiana University Press.
- Howard, J. E. and O' Connor, M. F. (1987) *Macbeth Reproduced: The Text in History and Ideology*. Nueva York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Innes, Ch. (2006) *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge: C.U.P.
- Ionesco, E. (1973) *Exit The King, The Killer, Macbett*. Nueva York: Grove Press.
- Jenkins, A. (1987) *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: C.U.P.
- Kelly, K. E. (Ed) (2002) *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: C.U.P.
- Kennedy, D. (1933) *Looking at Shakespeare*. Cambridge: C.U.P.
- Knight, G. W. (1964) *Shakespearean Production*. Londres: Faber.
- Knight, G. W. (1972) *The Wheel of Fire "Interpretation of Shakespearean Tragedy"*. Londres. Methuen.
- Knight, G. W. (1931) *The Imperial Theme*. Londres: Methuen.
- Knights, L. C. (1964) *Explorations*. New York: New York U.P.
- Kott, J. (1978) *Shakespeare our Contemporary*. Londres. Methuen.
- Lane, P (1975) *The Theatre. Past into Present Series*. Londres: Batsford.
- Laroque, F. (1999) *Shakespeare, Court, Crowd and Playhouse*. Reino Unido: Hudson.

- Lawrence, W. J. (1912) *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*. Reino Unido: Stradford Upon-Avon Shakespeare Head Press.
- Legonis, E. (1976) *A Short History of English Literature. The 20th Century*. Londres: Penguin.
- Lodge, D. (Ed) (1972) *Twentieth Century Literary Criticism*. Reino Unido: Longman.
- Marsden, J. I. (1995) *The Re-imagined Text: Shakespeare, Adaptation and Eighteenth Century Literary Theory*. Kentucky: Kentucky University Press.
- Marsden, J.I. (Ed) (1991) *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works of the Myth*. Nueva York: Harvester/Wheatsheaf.
- Molier, D. (Ed) (1989) *A New History of French Literature*. Cambridge: Havard U.P.
- Montara Garavelli, B (1991) *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- Mueke, D.C. *Irony*. Gran Bretaña: Methuen.
- Muir, K. (1977) *The Sources of Shakespeare's Plays*. Londres: C.U.P.
- Muir, K. (1966) *Shakespeare Survey 19*. Cambridge: C.U.P.
- Murray, B. A. (2001) *Restoration Shakespeare*. Londres: Fairleigh-Dickinson University Press.
- Nadel, I. (2004) *Double Act. A Life of Tom Stoppard*. Londres. Methuen.
- Nicoll, A (1922) *Dryden as an Adapter of Shakespeare*. Londres: O.U.P.
- Orgel, S. (1999) *Shakespeare Survey 52*. Cambridge: C.U.P.
- Palau Fabre, J. (1976) *Antonin Artaud I la revolta del teatre modern*. Barcelona: Edicions 62.
- Paul, H. N. (1950) *The Royal Play of Macbeth. When, Why, and How it was Written by Shakespeare*. Nueva York: Macmillan.
- Payne Fisk, D. (Ed) (2000) *Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: C.U.P.
- Peñuelas, M.C. (1965) *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos.
- Philip H. and Highfill J.R. (Ed) (1982) *Shakespeare's Craft: Eight Lectures*. Carbondale: Illinois University Press.
- Richards, K. and Thompson, P. (Ed) (1971) *Essays on Nineteenth Century British Theatre*. Londres: Methuen.
- Robinson, T. (2000) *Macbeth. Man and Myth*. Gran Bretaña: Sutton.

- Rosenberg, M. (1978) *The Masks of Macbeth*. Berkeley: Universidad de California.
- Ryan, K. (1989) *Shakespeare*. Gran Bretaña: Harvester New Readings.
- Schoch, R.W. (2002) *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*. Cambridge: C.U.P.
- Sharpe, K. and Zwicker, S. N. (Ed) (1987) *Politics of Discourse. The Literature and History of Seventeenth-Century England*. Berkeley: University of California Press.
- Sinfield, Alan (Ed.) (1992) *Macbeth. Contemporary Critical Essays*. Londres: Newcasebooks.
- Sprage, A. (1945) *Shakespeare and the Actors*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Spurgeon, C. (1966) *Shakespeare's Imagery and what it tells us*. Cambridge: C.U.P.
- Stylan, J.L. (1977) *The Shakespearean Revolution. Criticism and Performance in the 20th Century*. Cambridge: C.U.P.
- Teruel Pozas, M. (1994) *Tom Stoppard: La Escritura como Parodia*. España: Universitat de València.
- Teruel Pozas, M. (1995) *A Guide to the Shakespearean Scene*. Valencia: The Shakespearean Foundation of Spain.
- Taylor, G. (1989) *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. Nueva York: Weidenfeld and Nicolson.
- Thomas, D. (Ed) (1989) *Theatre in Europe: a Documentary History: Restoration and Georgian England, 1660-1778*. Cambridge: C.U.P.
- Trewin, J.C. (1951) *The Theatre since 1900*. Londres: Andrew Dakers.
- Trussler, S. (2000) *Cambridge Illustrated History. British Theatre*. Cambridge: C.U.P.
- Stylan, J.L. (1977) *The Shakespeare Revolution*. Cambridge: C.U.P.
- Vv.Aa. (1926) *Shakespeare and the Theatre*. Shakespeare Association of London. Oxford: O.U.P.
- Wain, J. (Ed) (1978) *Macbeth. A Selection of Critical Essays*. Londres: Casebook.
- Wilet, J. (Ed) (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Nueva York: Hill and Wang.

- Wilson, E. (Ed) (1961) *Shaw on Shakespeare*. Estados Unidos: Penguin.
- Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza.
- Wynne-Davies, M. (Ed) (1978) *Guide to English Literature*. Londres: Bloomsbury.
- Wynne-Davies, M. (1994) *Restoration Drama*. Cambridge: C.U.P.
- Yarrow, R. and Frost, A. (Ed) (1992) *European Theatre. 1960-1990. Cross Cultural Perspective*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Young, R. (Ed) (1981) *Untying the Text*. Boston: Routledge.
- Zwicker, S. N. (Ed) (1998) *The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*. Cambridge: C.U.P.

3. Páginas Web:

- www.angband.demon.co.uk/globe/cast2001. (15-7-2005). Representaciones en el teatro Globe de Londres. Temporada de 2001 en la que se escenificó *uMabatha*.
- www.btimes.co.za/97/0302/newsm. (30-5-2005). Diario: "Business Times". Artículo: "All the World's a Stage for Welcome Msomi's Business".
- www.britannica.com/ebc/article?tocId=9378377 (15-5-2005). Enciclopedia Británica. Artículo sobre el jefe zulú "Shaka".
- www.bostonphoenix.com/archive/Theater/97/10/23/UMABATHA. (25-5-2005). Teatro Phoenix de Boston. Artículo: "ZULU BARD. Msomi puts the spear in Shakespeare"
- www.clicknotes.com/macbeth/holinshed. (15-4-2006). El texto de Holinshed en lo que refiere a la crónica de Macbeth. Esta página incluye asimismo cualquier tipo de información relacionada con la obra y vida de Shakespeare.
- www.dailybruin.ucla.edu/DB/issues/97/10.01/ae/Umabatha. (3-6-2005). Diario "Daily Bruin" de la universidad de California. Artículo: "African Epic Combines Shakespearean Spirit"
- www.durbanet.co.za/darts/dart9607/drama1. (24-6-2005). Revista: "D'arts Magazine". Publicada por "Durban Arts Association". Representaciones de *uMabatha*.

www.encarta.msn.com/encyclopedia761552533/shaka.html Enciclopedia "Encarta". Artículo sobre el jefe zulú "Shaka".

www.eserver.org/drama/dark-lady-of-the-sonnets/default.html (27-3-2004). Texto de esta obra de Shaw.

www.imdb.com (15-8-2007) Otras reescrituras de Macbeth en cine.

www.ise.uvic.ca/library/criticism/shakespearein/sa7. (3-6-2005). "Internet Shakespeare Editions". Universidad de Victoria y departamento de investigaciones de ciencias sociales y humanidades de Canadá. Artículo : "African Appropriations" (Shakespeare in South Africa)"

www.isizulu.net. (30-5-2005). Diccionario inglés-zulú/ zulú-inglés.

www.shakesper.net/archives/1992/0175. (10-1-2007). Artículos sobre shakespeare.

www.pages.univas.ch/shine/linkstragmacbethwf (15-2-2007). Otras reescrituras de Macbeth en cine, literatura, música...

www.routledge.com/shakespeare/adaptations.html (2-8-2007). Otras reescrituras de la obra de Macbeth publicadas como obras teatrales.

www.univas.ch/shine/linkstragmacbeth. (2-3-2007). Otras reescrituras de la obra de Macbeth en literatura, cine y música.

www.warthog.co.za/dedt/tourism/culture/religion.html y www.warthog.co.za/dedt/tourism/culture/kraal/cattle.html

Página web de Durban-Natal. Departamento de desarrollo económico y turístico. Artículo "Zulú culture and traditions"

