

Macbeth: ocho encuentros

ADELAIDA BLASCO

Adelaida Blasco es profesora de inglés en la Enseñanza Secundaria y doctora en Filología Inglesa por la Universitat de València. El presente artículo procede de la investigación realizada en su tesis doctoral.

When shall we three meet again? es una de las preguntas que se plantean las hechiceras al comienzo de *Macbeth*. Desde sus primeras peripecias en la producción dramática londinense de comienzos del siglo XVII no sabían que se reencontrarían hasta la infinidad en los escenarios más diferentes y variopintos del mundo desde la creación de esta obra hasta la actualidad. Este artículo indaga en los procesos de metamorfosis que experimenta un conjunto de datos históricos sobre el rey escocés Macbeth en ocho instantes específicos de la historia del teatro inglés a través de reescrituras que incluyen elementos comunes reconocibles en las crónicas iniciales junto a otras características que dependen de la particular aclimatación de cada una de ellas a su momento social.

When shall we three meet again? is a question the characters of the weird sisters usually draw attention to when the Shakespearean play of Macbeth is performed. When they first uttered those words in the 17th century, however, they did not know about their never-ending meetings on the stage of a vast number of theatres since the creation of this tragedy to the present time. These kind of thoughts conduct the project of this article: the metamorphosis processes which several historical data about the Scottish king Macbeth have gone through in the field of the British drama. In particular, in eight moments of the history of British theatre. We view the reshaping of this fiction in other dramatic pieces and how it has been transformed through diverse styles along the centuries, from the Restoration to our time.

Palabras clave:

- Literatura británica
- Escritura dramática
- Adaptación teatral
- Tragedia

1.

INTRODUCCIÓN. Un rey, una reina, un regicidio en el que ambos están implicados y tras el que han logrado la soberanía, una sucesión de crímenes generada por este primer asesinato, tres brujas y una guerra civil dirigida por el hijo legítimo del monarca afrentado... Es parte de una ficción que podría cautivar al receptor actual en una novela, una película o un videojuego y, de manera similar, podría formar parte de las memorias que se recogen en los anales históricos de un país. De hecho, Raphael Holinshed testimoniaba en su recopilación histórica medieval de las Islas Británicas: *The Chronicles of England, Scotlande, and Ireland* publicada en 1577 y 1587 acontecimientos de este tipo relacionados con un rey escocés conocido como "Macbeth". Según Holinshed, Macbeth fue un general escocés vitoreado que vivió a comienzos del siglo XI, asesinó a su pariente el rey Duncan y tras la fuga de Malcolm, futuro heredero nacido del soberano ultrajado, obtuvo el mando de Escocia. El temor a que sus súbditos le traicionaran le encaminó a nuevas injurias. Finalmente, Malcom, con la ayuda de un ejército inglés, reinstauró la monarquía legítima de su padre.

Un conjunto de datos legendarios que, a pesar de su importancia para la historia de esta nación, se han popularizado no tanto por su valor histórico como por el valor emblemático que han adquirido al formar parte del argumento de una de las tragedias más aclamadas del dramaturgo británico William Shakespeare.

Este autor británico de celebridad acreditada se basaba, entre otros materiales y fuentes de información, en cronistas y crónicas de este tipo para la elaboración de

piezas teatrales que atraían y han atraído la pasión de público desde el reinado de Jacobo I, a comienzos del siglo XVI, cuando la obra de *Macbeth* fue inicialmente representada, hasta la actualidad. Desde aquellas tablas de teatros londinenses construidos de madera y con la escena al aire libre, hasta los edificios modernos más sofisticados del mundo, desde la cadencia del idioma inglés a acentos tan distantes como el de la lengua zulú, su ficción se ha extendido hasta tal punto que es posible localizarla en formatos diversos: la ópera, la serie televisiva o el cuento, y desde ángulos diversos, como la tragedia, la comedia o el suspense.

Recorreremos, en las siguientes líneas, algunos de los procesos de renovación que ha sufrido a lo largo de los siglos el material histórico mencionado sobre este rey escocés, una vez fue trasladado al entorno teatral, para satisfacer los deleites de receptores de distintas épocas, espacios y circunstancias. Tomaremos, para ello, como punto de partida, la popular obra de Shakespeare. Observaremos, por una parte, la manera en la que este dramaturgo se apropió de relatos ya conocidos y los adaptó al estilo de escritura teatral y, por la otra, la manera en la que su tragedia ha influido en otros dramaturgos, se ha perpetuado y convertido en un mito de la literatura dramática. Ocho encuentros, comenzando por la obra de Shakespeare, de cada uno de estos personajes escoceses en parajes diferentes recorriendo géneros como la historia, la tragedia o la comedia.

When Shall we three meet again...?
In thunder, lightning or in rain?¹

¹ W. SHAKESPEARE, *The Kennet Shakespeare. Macbeth*, ed. de M. Davis, Arnold, Londres, 1982, l. i. 1-2 (en adelante, KS).

[¿Cuándo será otra vez nuestra reunión?
¿Habrà tormenta y chaparrón?]²

Se preguntaban las brujas al comienzo de *Macbeth*, la obra de William Shakesperare. Estos personajes sabían que se reencontrarían con el protagonista y esa 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 se han vuelto a congregarse, como consecuencia de la infinidad de manifestaciones discursivas donde se ha realizado una apropiación creativa de esta tragedia. Mientras que crónicas como la de Holinshed forman parte del olvido, *Macbeth*, de Shakespeare, se ha re-leído, re-intepretado, re-escrito de manera incesante. Estudios críticos profundizan con frecuencia en las circunstancias que han contribuido a que esta adaptación teatral de componentes históricos haya universalizado de tal modo un fragmento de la historia escocesa; y subrayan, entre otras cuestiones, la exclusiva elaboración textual de esta tragedia, un fértil aprovechamiento de las fuentes disponibles en su época, una composición de personajes confeccionada con escrupulosidad y una explotación y manipulación de elementos lingüísticos y retóricos fructuosos. Veamos algunos ejemplos.

Conocemos por estudios críticos de las fuentes históricas de *Macbeth* que Shakespeare, teniendo en cuenta al auditorio al que dirigía su tragedia, hizo un uso privativo del material histórico del que se adueñaba. De la crónica de Holinshed, por ejemplo, readaptó todos aquellos fragmentos de la historia de este rey escocés que describían la ficción con cierta potencia dramática y aquellos que no le convencían para las tablas de un escenario, los obtuvo de otras fuentes de información. Véase con que fidelidad se trasladaba, posiblemente desde la crónica histórica mencionada a la tragedia, la predicción de las tres brujas que a comienzo de la obra pronosticaban la escalada de poder del héroe:

...there met them three women in strange and wild apparel, resembling creatures of elder World, whom when they attentively beheld, wondering much at the sight, the first of them spake and said, '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 hereafter shalt be King of Scotland.'³

[...allí se encontraron con tres mujeres de ropajes extraños y desarrapados que parecían criaturas de un mundo más antiguo, y mientras las contemplaban atentamente maravillándose ante esa imagen, la primera de ellas habló y dijo: "Te saludamos, Macbeth, Barón de

Glamis!". (Porque hacía poco que había heredado tal dignidad y cargo tras la muerte de su padre Sinel.) La segunda de ellas dijo: "Te saludamos, Macbeth, Barón de Cawdor!" Pero la tercera dijo, "Te saludamos Macbeth, que será el rey de Escocia."]

Macbeth. Speak, if you can. What are you?

First Witch. All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis!

Second Witch. All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor!

Third Witch. All hail, Macbeth, That shalt be king hereafter!

Banquo. Good sir, why do you start and seem to fair Things that sound so fair? (KS, I. iii. 48-53)

[*Macbeth*. Hablad si podéis: ¿Quiénes sois?

Bruja primera. ¡Te saludamos, Macbeth, te saludamos, Barón de Glamis!

Bruja segunda. ¡Te saludamos, Macbeth, te saludamos, Barón de Cawdor!

Bruja tercera. ¡Te saludamos, Macbeth, que un día serás rey!

Banquo. Noble señor, ¿por qué os estremecéis y parecéis tener miedo de cosas que suenan tan hermoso? (V, 34).]

Sin embargo, se servía del relato no de Macbeth, sino de Donwald, para el procedimiento estratégico del homicidio que el héroe lleva a cabo. A pesar de que Donwald fue un caballero escocés que asesinó al rey Duff unos cien años antes de que Macbeth existiese.

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 (M, 99).

[Al final, después de haber hablado con ellos durante largo tiempo, él (Donwald) lo (a Duff) dirigió a su aposento privado con sólo dos de sus asistentes, quienes, tras haberlo llevado a la cama, salieron de nuevo y se sentaron a un banquete con Donwald y su esposa, quien había preparado diversos platos exquisitos y diferentes tipos de bebida para la última parte de la cena o sobremesa; se sentaron largo tiempo hasta que habían llenado sus estómagos con canales tan embutidos que en cuanto sus cabezas alcanzaron la almohada se durmieron tan rápido que un hombre podría haber sacudido la habitación sobre ellos antes que despertarlos de su sueño ebrio.]

Lady Macbeth. ...When Duncan is asleep (Whereto the rather shall his day's hard journey Soundly invite him), his two chamberlains Will I with wine and wassail so convince,

Estos personajes no auguraban todos y cada uno de los reencuentros en los que se han vuelto a congregarse, como consecuencia de la infinidad de manifestaciones discursivas donde se ha realizado una apropiación creativa de esta tragedia

2 W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, trad. de José María Valverde, Planeta, Barcelona, 2000, p. 27 (en adelante, V).

3 'Raphael Holinshed: Duff and Duncan', en W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, ed. de R. S. Miola, Norton, Nueva York, 2004, p. 104 (Un capítulo de esta edición incluye parte de las crónicas de Holinshed; en adelante, M.)

Destaca en la obra shakesperiana, frente a las figuras unidimensionales de la narración histórica, la creación de figuras escénicas coloreadas de diferentes matices, erigidas a partir de una compleja red de sensaciones

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 natures lie, as in death,
What cannot you and I perform upon
Th'unguarded Duncan? What not put upon
His spongy officers, who shall bear the guilt
Of our great quell? (KS, I. vii. 62-73)

[*Lady Macbeth*. ...cuando Duncan esté dormido (a lo que le invitará sanamente el duro viaje de hoy) yo venceré con vino y borrachera a sus dos chambelanes, de tal modo que la memoria, la guardiana del cerebro, se hará humo, y el recipiente de la razón, será sólo un alambique. Cuando sus naturalezas empapadas caigan en sueño de cerdos como en la muerte, ¿qué no podemos hacer tú o yo contra el indefenso Duncan? ¿Qué no podemos atribuir a esas esponjas de sus oficiales? Ellos cargarán con la culpa de nuestra gran matanza (V, 49).]

En cuanto a los personajes, destaca en la obra shakesperiana, frente a las figuras unidimensionales de la narración histórica, la creación de figuras escénicas coloreadas de diferentes matices, erigidas a partir de una compleja red de sensaciones, inquietudes, sentimientos... y formadas por un extenso conjunto de huellas implícitas, a veces incluso contradictorias, susceptibles de concretización en distintas interpretaciones. Frente a la reseña concisa que aparece en el relato de Holinshed con respecto a la participación de la esposa del héroe en el regicidio de Duncan:

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 (M, 105).

[Las palabras de las tres hermanas hechiceras (de quien se ha hablado con anterioridad) también le animaron; pero, en especial, su esposa le instigó a intentar el acto porque ella, que era muy ambiciosa, ardía en el deseo insaciable de llevar el nombre de una reina.]

Véase cómo la Lady Macbeth shakesperiana prorrumpe como una protagonista trágica en el centro del argumento y persuade con crueldad a su esposo de la necesidad de asesinar a Duncan. Para ello se 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. Y solicita la colmen de la crudeza necesaria para lograr instigar en su esposo con éxito la conveniencia del regicidio.

Lady Macbeth. 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. 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!' (KS, I. v. 39-53).

[*Lady Macbeth*. Venid, espíritus que animáis los pensamientos de muerte; privadme ahora de mi sexo, y llenadme de la más temible crueldad, desde la coronilla al pulgar del pie: espesad mi sangre, tapad el acceso y la entrada a la piedad para que ningún natural acceso de compasión haga vacilar mi fiero propósito, ni ponga tregua entre él y la ejecución. Venid a mis pechos de mujer, y cambiad mi leche por hiel, asistentes del crimen, dondequiera que, en vuestras substancias invisibles, sirváis a la desgracia de la Naturaleza. Ven, densa noche, y envuélvete en el más maldito humo de infierno, para que mi agudo cuchillo no vea la herida que hace, ni el Cielo atisbe a través de las mantas de la tiniebla para gritar "¡alto, alto!" (V, 43).]

Y del mismo modo, en el siguiente monólogo, expresiones como

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. (KS, I. vii. 54-59).

[*Lady Macbeth*. Yo he dado de mamar, y sé qué tierno es querer al niño que se amamanta de mí: pero, mientras me sonreía a la cara, le habría sacado el pezón de sus encías sin dientes y le habría saltado los sesos, si lo hubiera jurado hacer; como tú has jurado hacer esto (V, 48).]

describen, a un nivel superior de mezquindad moral, a una dama que induce a cometer un homicidio con una imagen inopinada, perversa, proviniendo de una madre, al asegurar ser capaz de exterminar a su propio dulce y tierno bebé, retratado entre sus brazos, por mantener, si la hubiese hecho, la promesa que escuchó de su esposo de asesinar a Duncan.

Por consiguiente, frente a la mención escueta de unos hechos, como ocurría en crónicas históricas, la obra shakesperiana permite experimentar junto a sus personajes, a través de técnicas como la del monólogo y un lenguaje de elaboración sublime, las emociones de protagonistas en situaciones extremas. Permite presenciar cómo su conciencia batalla entre ambiciones inmorales y evocaciones de una sabiduría honesta y

permite presenciar, en consecuencia, a unos personajes que se desdibujan, según las circunstancias, entre extremos opuestos donde radican valores como la justicia o la injusticia, la entereza o la debilidad, la bondad o la maldad, etc.

Lady Macbeth, en efecto, aunque malvada, perversa, y monstruosa, alberga a su vez sentimientos honorables. Se muestra incapaz de cometer ella misma el homicidio que le proporcionará el poder porque Duncan le recuerda a su padre e incluso se muestra incapaz de la parte más fácil, manchar con la sangre del soberano afrentado las ropas de los guardas dormidos para que les culpen del atentado.

Del mismo modo, el protagonista de la obra shakesperiana se nos delinea así mismo como deshonesto y villano, pero con restricciones. Un héroe capaz de asesinar pero en desconsuelo extremo por los actos que comete, un sufrimiento al que asistimos en primera persona con gran desasosiego. De tal manera que, por lo que se muestra en escena, Shakespeare logra que compadezcamos al verdugo antes que a la víctima. Frente al asesinato de Duncan, que no se exhibe, véase con qué versos de sensibilidad humana sorprende un regicida que sabemos ha sido una persona virtuosa, porque así nos lo han contado, que sabemos ha asesinado en un momento de pasión en el que la razón le había abandonado, porque así lo hemos percibido:

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, -

Lady Macbeth. What do you mean?

Macbeth. Still it cried "Sleep no more!"
to all the house;

"Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more! Macbeth shall sleep no more!"

(RS, II. ii. 37-46).

[*Macbeth.* Me pareció oír una voz que gritaba "¡No duermas más! ¡Macbeth asesina el sueño!"; el sueño inocente, el sueño que vuelve a trenzar la deshilachada seda en rama de la Preocupación, la muerte de la vida de cada día, el baño del llagado cansancio, el bálsamo de los ánimos heridos, el segundo plato de la gran Naturaleza, principal alimento en el banquete de la vida.

Lady Macbeth. ¿Qué quieres decir?

Macbeth. Seguía gritando: "¡No durmáis más!", a toda la casa: "Glamis ha asesinado el sueño, así que Cawdor no dormirá más: Macbeth no dormirá más" (V, 58).]

Los versos shakesperianos de Macbeth han motivado, en consecuencia, otras piezas dramáticas que toman esta tragedia clásica como punto de partida al igual que hiciera Shakespeare con algunas crónicas históricas

¿Podríamos cualquiera de nosotros del mismo modo, dadas las circunstancias, despojados momentáneamente de nuestra conciencia, cometer un acto inmoral por ambición? ¿Es más culpable Macbeth que asesina en un momento de enajenación o su esposa que instiga conscientemente pero se muestra incapaz de ejecutar el acto funesto? Se plantean en la tragedia shakesperiana, en consecuencia, frente a la escueta mención de un conjunto de eventos como ocurría en las crónicas históricas, cuestiones íntimas sobre el propio comportamiento humano. Y destaca, en general, comparado con el material histórico que recicló, su multiplicidad referencial y semántica.

Con ello, la tragedia shakesperiana alberga, por consiguiente, capacidad virtual de reproducirse en infinidad de otras interpretaciones, versiones, adaptaciones, producciones, incluso infinidad de otras piezas dramáticas. Piezas denominadas en ocasiones como "reescrituras" puesto que re-producen ingredientes del original, lo re-contextualizan (término sugerido por Jacques Derrida). Estas piezas acomodan a un nuevo contexto material preexistente de tal manera que, adaptado a la escena contemporánea, se transforma en una nueva obra susceptible, a su vez, de transmitir percepciones inéditas respecto a diferentes aspectos del universo del espectador.

Los versos shakesperianos de *Macbeth* han motivado, en consecuencia, entre una gran variedad de producción literaria y no literaria, otras piezas dramáticas que toman esta tragedia clásica como punto de partida al igual que hiciera Shakespeare con algunas crónicas históricas. Cada una de ellas recorre diferentes enfoques del original, conserva parte de sus características, acentúa aquellos rasgos que se acercan a la nueva orientación de la historia y suprime otros. Se convierten, por lo tanto, en una particular reflexión sobre algunas de las ideas, sensaciones, impresiones que se sugieren en la tragedia clásica y que, a su vez, surgirán condicionadas por el conjunto de circunstancias y modos de pensamiento coetáneos al autor reescritor y la especial perspectiva con la que éste desee enfocar su obra. A continuación observaremos algunos ejemplos. Asistiremos al rediseño del relato de Macbeth por parte de otros dramaturgos a través de los siglos, desde la época de la Restauración hasta finales del siglo XX.

2. *MACBETH*, DE SIR WILLIAM DAVENANT. Por sus características tanto sociales como literarias, el período conocido en el entorno anglosajón como la Restauración, a finales del siglo XVII, se convirtió en una etapa significativa en la historia de adaptaciones de la obra shakesperiana. Unos años en los 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.

Con el fin de instruir a un público que había sufrido un período de regencia que Sir William Davenant consideraba ilegítima y una guerra civil, en 1663-1664 este dramaturgo británico se benefició de la propuesta que se hacía en el *Macbeth* shakesperiano sobre el tema de la ambición para ilustrar los efectos perniciosos de un dirigente fraudulento e inmoral.

En su *Macbeth*, Davenant amplió asimismo la participación de los personajes femeninos de la obra, que ahora eran interpretados por actrices y no niños disfrazados de mujer, como ocurría en la época de Shakespeare, e introdujo toda una serie de innovaciones operísticas y musicales que permitían al espectador de finales del siglo XVII experimentar la obra shakesperiana con gran deleite y complacencia. El éxito de la obra de Davenant fue tal que, según Braunmuller⁴, esta reescritura de *Macbeth* prácticamente suplantó la versión original hasta mitad del siglo XVIII.

El siguiente ejemplo, ilustrará algunas de las innovaciones a nivel lingüístico y retórico de la obra renovada de Davenant frente a su antecesora shakesperiana. Obsérvese cómo, en la época de la Restauración, los versos anteriores correspondientes al monólogo de apelación a los espíritus de Lady Macbeth, aunque en muchos aspectos similares al original que reproducían, aparecían ligeramente modificados.

Lady Macbeth. 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 blood, 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 murdering 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!”⁵

[*Lady Macbeth.* Venid todos los espíritus que atendéis los pensamientos de muerte: privadme ahora de mi sexo: vaciad mi naturaleza de humanidad y llenadla de crueldad: espesad mi sangre y tapad toda entrada a la piedad para que ninguna recaída por misericordia haga vacilar mis designios ni los haga desfallecer antes de haber madurado la ejecución: vosotros, espíritus del crimen (dondequiera que, en sustancias invisibles, sirváis a la desgracia de la naturaleza) venid y llenad mis pechos con hiel en lugar de leche. Apresúrate noche oscura y escóndeme en un humo tan negro como el infierno, para que mi agudo acero no vea la herida que hace; ni el cielo atisbe a través de las cortinas de la tiniebla para gritar “¡alto, alto!”.]

Descubrimos una sintaxis y elaboración textual distinta a aquella del monólogo shakesperiano. Lejos de la excitación que ocasionaba el uso de imperativos del discurso jacobino, se redujo la complejidad retórica y se incorporó una sintaxis caracterizada por oraciones de mayor longitud y mayor grado de subordinación y coordinación.

Al mismo tiempo, se introdujeron sustantivos cultos procedentes del francés como “Mercy” (misericordia), “relapses” (recaída), “design” (diseño). Se suprimió epítetos de carácter descriptivo y temática lúgubre como “direst cruelty” (temible crueldad), “fell purpo-

En su Macbeth, Davenant amplió asimismo la participación de los personajes femeninos de la obra, que ahora eran interpretados por actrices y no niños disfrazados de mujer, como ocurría en la época de Shakespeare

se” (fiero propósito), etc. Y se prescindió, con ello, de parte de la fuerza conativa del texto de partida. Se obtenía, como consecuencia, un discurso de mayor sobriedad y menor rotundidad en cuanto a imágenes relacionadas con el cuerpo de Lady Macbeth.

Entre otras, todas estas modificaciones suscitaban una percepción distinta del personaje que pronunciaba el pasaje. 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.

El parlamento de Davenant, sin embargo, se caracteriza por una sintaxis de complejidad extendida, fuerza expresiva menos evocadora y un vocabulario más culto; los pensamientos del personaje que pronunciaba este parlamento resultaban más comedidos, reflexionados y, en consecuencia, tal y como se expresaba de un modo directo, desalmados.

Sin descuidar el refinamiento lingüístico, se trataba de lograr mayor claridad y familiaridad hacia un auditorio que había sufrido una reciente guerra civil. El talante aleccionador de la obra de Davenant se descubre en este mismo monólogo cuando se obviaba, por cuestiones de susceptibilidad decorosa, la propia mención del cuchillo, imagen reiterada en la tragedia shakesperiana con valor simbólico. La palabra *knife* (cuchillo) fue sustituida por *steel* (acero). Se evitaba con ello connotaciones que pudiesen hacer referencia a ideas de descomedimiento o insurrección. De hecho, la potencia predicadora de la obra de la Restauración se ponía de manifiesto en cada parlamento de los tradicionales héroes jacobinos. Éstos dejaban de ser personajes de ambigüedades para convertirse a finales del siglo XVII y parte del XVIII en malvados a los que la ambición ha arruinado. Un ejemplo de degradación moral a evitar.

3. LAS OBRAS BURLESCAS. El siguiente período de la historia del teatro dramático inglés en el que nos detendremos es el siglo XIX. Observaremos la especial ubicación de este mismo fragmento en dos obras burlescas decimonónicas: *Macbeth Modernised*, de Robert Bell y *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, de Francis Talfourd. 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 así como los límites que se imponían sobre la composición dramática de la Inglaterra victoriana en algunos teatros de Londres de esta época considerados de menor prestigio.

La mayoría de estas obras brotaban como reposición ridiculizada de piezas clásicas con cierto prejuicio hacia el sector teatral oficial. Los dramaturgos de estas

⁴ W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, ed. de A. R. Braunmuller, Cambridge UP, Cambridge, 2001, p. 62.

⁵ SIR WILLIAM DAVENANT, *Macbeth*, en *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, ed. de Ch. Spencer, University of Illinois Press, Urbana, 1965, l. v. 74-90.

producciones populares, por mandato real, se veían obligados a incorporar números musicales y elementos lúdicos que restaran raciocinio a las tragedias shakesperianas tradicionales. Con estas canciones se caricaturizaba con donaire la seriedad de algunas situaciones trágicas del original o la escenificación de tales instantes de tirantez y desasosiego como un momento grandilocuente en aquellos teatros en los que sí estaba permitido representar obras jacobinas de un modo más sentencioso.

Destacaba en ellas la incorporación de innumerables bromas visuales, referencias locales mordaces a la vida urbana del momento, a la ciudad de Londres y las prácticas de diversión nocturna. 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 *Macbeth Modernised* (1838), de Robert Bell, localizamos el mencionado parlamento de Lady Macbeth donde se invoca a los espíritus transformado en una jocosa canción.

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.⁶

[*Lady Macbeth.* Espíritus, ahogad mis miedos de mujer, secad la fuente de lágrimas de mujer, preparadme para mi intención funesta. Espíritus de la oscuridad, conocéis lo que se pretende. Que no respiro siquiera una palabra y vosotros ya conocéis lo que yo haría. Que no se ha oído un susurro y mis designios ya os son conocidos. Entonces, preparadme con vuestro poder de elfos, tras pasadme vuestra visión de elfo, desterrad lejos la conciencia. Que los remordimientos vengan otro día. La ambición es un pecado de mujer, dicen. ¡Los que lo dicen no mentirán! Duncan viene aquí hoy, temprano mañana él morirá.]

Una pantomima picante que entona Lady Macbeth con júbilo. En ella, se deja de lado la complejidad retó-

En Macbeth Modernised (1838), de Robert Bell, localizamos el mencionado parlamento de Lady Macbeth donde se invoca a los espíritus transformado en una jocosa canción

rica del original y se simplifican las ideas e imágenes literarias. La canción comienza tras mencionar los efectos chispeantes de la bebida alcohólica sobre el individuo, idea recurrente durante todo el argumento de la comedia burlesca, y se invoca a unos *spirits*⁷ ya sea sobrenaturales o de alcohol que parecen conocer las intenciones de la dama: “Ye spirits dark know what is meant,” (Espíritus de la oscuridad, conocéis lo que se pretende).

La protagonista solicita, entre música y ritmo, lejos de la tirantez del monólogo shakesperiano, que la preparen para el momento funesto y la alejen de remordimientos y una conciencia juiciosa: “Drive out conscience far away,/ Remorse let come another day.” (Desterrad lejos la conciencia. Que los remordimientos vengan otro día.) Finalmente, al igual que ocurre en otras numerosas ocasiones de la trama, se satiriza sobre convenciones populares: “Ambition's woman's sin, they say;/ The sayers shall not tell a lie!” (La ambición es un pecado de mujer, dicen. ¡Los que lo dicen no mentirán!).

Una interpretación asimismo burlesca descubrimos en *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, de Francis Talfourd publicada en 1847.

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.
Lady Macbeth. You'll find, down stairs, some excellent
home-brewed.
No more... Now walk!
Fiends who delight to vex,
Do me the kindness just to change my sex!
Let me no shadow of remorse now feel!
Make 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.⁸

[*Seyton.* La pinta que yo busco es de cerveza. Yo prefiero mitad y mitad, que a la buenísima salud de la señora me bebería; espero que la señora no me considere grosero.

Lady Macbeth. Encontrarás en el piso de abajo excelente (cerveza) hecha en casa. Eso es todo. ¡Ahora camina!

Demonios a quienes gusta fastidiar, ¡tened la amabilidad de cambiar mi sexo! ¡Permitid que no perciba sombra de remordimiento alguno! ¡Forjad un pedazo de culpabilidad desde la cabeza al talón! Cumplid, os lo ruego, esta delicada demanda y añadid todo aquello que vuestra amabilidad pueda sugerir, entonces enmascaradlo todo con la sustancia a la que llaman desparpajo.]

Tras hacer del mismo modo cierta mención a la ingestión de alcohol, transcribe este fragmento en tono de humor, burla y simplificado ahora a dos versos joviales: “Fiends who delight to vex, / Do me the kindness just to change my sex!” (Demonios a quienes gusta fastidiar, ¡tened la amabilidad de cambiar mi sexo).

Se menciona, con sobriedad discursiva, de nuevo, la idea de remordimientos: “Let me no shadow of remorse now feel!” (Permitid que no perciba sombra de

⁶ R. BELL, *Macbeth Modernised*, en *Nineteenth Century Shakespeare Burlesques*. Maurice Dowling to Charles Beckington, ed. de S. Wells, Diploma Press Limited, Londres, 1977, p. 121.

⁷ “Spirits”, homónimo que puede significar “espíritus” o “bebida alcohólica”.

⁸ F. TALFOURD, *Macbeth Somewhat Removed from the Text of Shakespeare*, en *Nineteenth Century Shakespeare Burlesques*, p. 11.

Macbeth Skit reescribe parte de la historia de Macbeth con el propósito de deshonrar expresamente el renombre que durante años se había originado en torno a esta obra jacobina

remordimiento alguno) y el verso jacobino que expresa una súplica para colmar de crueldad todo el cuerpo de la dama de un extremo al otro: *And fill me from the crown to the toe top full/ of direst cruelty...* (Y llenadme de la más temible crueldad, desde la coronilla al pulgar del pie) se compendia con ocurrencia del siguiente modo: *"Make a lump of guilt from head to heel"* (¡Forjad un pedazo de culpabilidad desde la cabeza al talón!).

El despliegue de ironía sobre el mencionado parlamento finaliza definitivamente cuando todo parece quedar en "desparpajo": *"Yet mask it all with stuff they call soft sawder"* (entonces enmascaradlo todo con la sustancia a la que llaman desparpajo).

4. *MACBETH SKIT*, DE GEORGE BERNARD SHAW. A comienzos del siglo XX, distinguimos de manos de George Bernard Shaw y su obra *Macbeth Skit* (1916) otro modo de caricaturizar el dialecto shakesperiano. En este caso una parodia que se cierne de manera directa sobre el propio texto jacobino y la popularidad que, durante siglos, sus producciones habían forjado hasta convertirlo en un emblema. Shaw reprendió con entusiasmo, durante su carrera profesional, en diferentes ocasiones, la influencia de la obra shakesperiana en la práctica teatral de su época. Uno de los fundamentos de su censura a la popularidad 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.

En consecuencia, *Macbeth Skit* reescribe parte de la historia de *Macbeth* con el propósito de deshonrar expresamente el renombre que durante siglos se había originado en torno a esta obra jacobina. En ella se plantea el conflicto que experimentan, no ya los héroes tradicionales de esta ficción, pertenecientes a la nobleza escocesa, 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 contexto cultural de la época.

En el texto que hemos escogido aparecen escenificando aquella escena en la que *Lady Macbeth*, con desasosiego e impaciencia, llega a asegurar que antepondría sus propósitos maléficos a la vida de su propio retoño.

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.

Macbeth. Look here: I don't 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 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.⁹

[*Lady Macbeth.* ¿Qué animal fue entonces el que te hizo revelarme esa intención? Cuando te atrevías a hacerlo, eras entonces hombre, y cuanto más fueras lo que eras, serías más hombre.]

Macbeth. ¡Mira! Yo no te sigo.

Lady Macbeth. Ni el tiempo ni el lugar se prestaban entonces, y sin embargo quisiste que lo hicieran: ahora se prestan, y el que se presten te deshace. Yo he dado de mamar, y sé qué tierno es querer al niño que se amamanta de mí: pero, mientras me sonreía a la cara, le habría sacado el pezón de sus encías sin dientes y le habría saltado los sesos, si lo hubiera jurado hacer, como tú has jurado hacer esto.]

La señorita McCarthy, en su representación de *Lady Macbeth*, recita versos que resultan complicados de entender al actor que la acompaña en esta singular puesta en escena: *"Look here: I don't follow this"* (¡Mira! No te sigo) Es la respuesta con la que Gerald interrumpe ante lo que él, junto a Shaw, consideran un lenguaje arduo de asimilar.

Se contrasta en este fragmento, y a lo largo de la obra, por una parte, el dialecto poético del original jacobino con el medio natural de expresión de Gerald, un receptor de esta tragedia que la percibe desde el punto de vista del habitante de una época muy diferente, a su vez, actor conocido por la espontaneidad con la que representaba sus papeles. Y por otra parte, ello se opone al efecto de encandilamiento que la señorita McCarthy muestra hacia el pasaje que recita, ya que, a través de la reputación que este parlamento en sí posee, y su propia escenificación del mismo, sabe que podrá convertirse en otra aclamada actriz shakesperiana.

5. *A MACBETH*, DE CHARLES MAROWITZ. A finales de los años sesenta, concretamente en 1968, Charles Marowitz, dramaturgo y director teatral británico, readaptaba, de nuevo, el texto shakesperiano a través de su *A Macbeth* con la intención de que su auditorio redescubriera en relación a esta tragedia sensaciones y emociones inéditas, que viviera una experiencia impredecible y con vida propia. El argumento de su reescritura, sin necesidad de respetar los límites naturales impuestos por el original, se modificaba, fragmentaba, condensaba, se creaba un *collage* donde el tiempo trascendía discontinuo, inestable, de tal manera que las ideas sumergidas en la tragedia primaria lograsen alcanzar la superficie para poder ser exploradas con inocencia, siguiendo las mismas claves que había facilitado Shakespeare.

Marowitz sacudía el texto originario hasta desintegrarlo en sus diferentes componentes. Posteriormente

⁹ G. B. SHAW, *Macbeth Skit*, ed. de B. Dukore, Educational Theatre Journal, Breaña, 1967, vol. 19, p. 621.

lo recomponía en una historia cuyo objetivo era conquistar la sensibilidad del espectador, aturdirlo y lograr que la representación se convirtiese en la experimentación de una vivencia inesperada. Al mismo tiempo, se reflexionaba sobre la propia naturaleza de la producción teatral al examinar los límites entre el texto legendario, el espectáculo que Marowitz ofrecía y sus resultados sobre el espectador. Una visión inédita donde cada uno de los elementos que la integraban: personajes, espectáculo, trama, estructuración textual, etc. afloraban enfatizando el carácter misterioso del original para crear el efecto de una inquietante pesadilla.

Una pesadilla donde el personaje de Macbeth se muestra dividido en tres entes: "Macbeth, Macbeth 2 y Macbeth 3" que reflexionan abiertamente sobre el escenario. Técnica que permite situar al espectador en la propia conciencia pensante del héroe. Desde allí se observan sus inquietudes, angustias, desconuelos y expectativas en una historia que se centra en esta figura como un ser inocente, rodeado de poderes maléficos que le dirigen de manera inevitable hacia un túnel sin salida. Un túnel nefasto al que se enfrenta tras un acto impúdico, el asesinato de "Dios". Veamos un ejemplo:

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 pluck'd my nipple from his boneless gums
And dash'd the brains out, had I so sworn.

Macbeth. Prithce peace.

Banquo. Good sir, why do you start and seem to fear
Things that do not sound so fair?

Witches. (Overlapping Banquo's last word)

Is foul and foul is fair
Glamis-Cawdor-King-All.¹⁰

[*Banquo.* Esta noche he soñado con las tres hechiceras. Con vos han mostrado alguna veracidad.

Macbeth. (A Banquo) No pienso en ellas. *(A Lady Macbeth.)* No seguiremos adelante con este asunto.

Lady Macbeth. Yo he dado de mamar, y sé qué tierno es querer al niño que se amamanta de mí: pero, mientras me sonreía a la cara, le habría sacado el pezón de sus encías sin dientes y le habría saltado los sesos, si lo hubiera jurado hacer, como tú has jurado hacer esto.

Macbeth. Por favor, paz.

Banquo. Noble señor, ¿por qué os estremecéis y parecéis tener miedo de cosas que no suenan tan hermosas?

Brujas. (Traslapando la última palabra de Banquo)
Son feas, y las feas hermosas. Glamis-Cawdor-Rey. Todo.]

El fragmento que observamos está localizado en la primera parte de la obra de Marowitz. En él a través de un collage textual de versos de distintos momentos de la obra jacobina, percibimos en primera persona el desorden mental de pensamientos que experimenta Macbeth antes de comer el regicidio.

Welcome Msomi aprovechó 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

Aquellas palabras de Lady Macbeth con las que anunciaba ser capaz de asesinar a su propio hijo, en esta reescritura, forman parte de una miscelánea en la que se plantean especulaciones íntimas en la conciencia de un futuro asesino todavía casto, opuestas entre la tentación suprema de poder y las consecuencias de un acto irreparable contrario a la moral humana. Como resultado, el auditorio percibe este proceso de empuje a cometer un acto inmoral con intensidad excepcional. Macbeth, en este caso, aparece asediado por pensamientos que se tornan inhumanos, y nosotros, con desasosiego, asistimos a este pleito como a una vivencia personal.

6. *UMABATHA*, DE WELCOME MSOMI. Mientras Marowitz trabajaba con su collage experimental de Macbeth, esta misma obra producía efectos diferentes en terrenos muy distantes. Welcome Msomi, desde Sudáfrica, con su obra *uMabatha*, re-ubicaba en 1970 la leyenda shakesperiana en un entorno enteramente zulú. Elaborada en un período de represión hacia esta civilización surafricana, Welcome Msomi aprovechó 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, recorría la tragedia clásica anclada ahora en las tierras de Kwazulú-Natal y se ilustraba sobre cuestiones como las prácticas, costumbres, tradiciones y leyendas de la civilización zulú en la época de auge previa a la invasión europea. La nueva obra familiarizaba al auditorio con especialistas que todavía ejercen sus prácticas tales como las Sangoma (o hechiceras de la tribu), el Imbongi (que canta las proezas de los héroes) o el Inyanga (o médico naturista), con sus utensilios habituales y con su modo de expresar sentimientos de satisfacción o compunción a través de la música y la danza.

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. Para ejemplificar este particular cóctel de tradiciones se ha seleccionado el siguiente texto:

Kamadonsela. Why, then did you open your heart to
me

If you knew you would soon speak with a
Woman's tongue?

Dangane has been led into our kraal
What foolishness is it then to set him free.

Khondo, I tell you

¹⁰ Ch. MAROWITZ, *A Macbeth*, en *The Marowitz Shakespeare*, Drama Book Specialists, Nueva York, 1978, p. 85.

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.
Mabatha. What if we fail?
Kamadonsela. I swear by my forefathers we will
 Not fail.¹¹

[*Kamadonsela*. ¿Por qué, entonces, me abriste tu corazón si sabías que después ibas a hablar con lengua de mujer? Dangané ha sido dirigido hacia nuestro kraal. ¿Qué estupidez es eso de dejarlo libre? Khondo, te cuento, si mi único hijo estuviese alimentándose de mi pecho lo arrojaría contra las rocas y haría pedazos su cráneo antes que convertirme en tan débil como tú eres ahora.

Mabatha. ¿Y si fallamos?
Kamadonsela. Juro por mis antepasados que no fallaremos.]

En él que descubrimos, de nuevo, el monólogo persuasivo de la esposa del héroe, en este caso Kamadonsela,¹² en el que la protagonista pone en tela de juicio su papel de madre por alcanzar los proyectos de la pareja.

Un parlamento simplificado en cuanto a complejidad retórica ya que esta obra compensa este aspecto con el despliegue de un espectáculo oriundo en la mayoría de las escenas. Obsérvese cómo el apelativo Duncan se transfiere con cadencia zulú como Dangané y, en el contexto surafricano, el castillo se transforma en un Kraal, una especie de poblado típico formado por chozas.

Por otra parte, se aprecia de manera semejante cómo el vocabulario general del original jacobino se ha sustituido por términos e imágenes más cercanos al nuevo contexto de la obra: “rocks” (rocas), “skull” (calavera), “woman’s tongue” (lengua de mujer), “hurl” (arrojar), “shatter” (aplastar)... y la expresión “By my forefathers” (por mis antepasados) recuerda el valor místico de los predecesores en esta cultura.

7. *CAHOOT’S MACBETH*, DE TOM STOPPARD. Finalmente será Tom Stoppard, dramaturgo británico inagotable también conocido por su participación en el guión cinematográfico de la película *Shakespeare in Love* de 1999, el que nos demuestre, de manera ingeniosa, todo el potencial de creatividad que la obra shakesperiana de *Macbeth* posee. En su obra *Cahoot’s Macbeth* (1979), el texto jacobino aparece ahora encajado y, a su vez, acoplado con precisión matemática dentro de una historia, de nuevo, con tintes políticos. En este caso, la situación de degradación social de algunos actores y productores de teatro en la Praga del verano de 1978.

Puesto que se había prohibido su representación en

En su obra Cahoot’s Macbeth (1979), el texto jacobino aparece ahora encajado y, a su vez, acoplado con precisión matemática dentro de una historia, de nuevo, con tintes políticos

teatros checos, el mítico argumento escocés se transporta al comedor de un piso. Allí tres actores y dos actrices se las arreglan para encarnar cada uno de los diferentes personajes de este clásico británico ante un auditorio que, curiosamente, parece coincidir con los espectadores. Dentro de la función a la que asistimos, la representación de la tragedia de *Macbeth* se ve interrumpida por un inspector jocoso y, asimismo, opresor y amargo, que parece cumplir con soltura su función de agente estatal de represión en un régimen gubernamental autoritario. Stoppard, por consiguiente, desempolva de nuevo aquellos matices relacionados con el sistema político de corrupción que el propio clásico esboza. Veamos el siguiente ejemplo:

Lady Macbeth. 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. (*Enter Macbeth*)
 Great Glamis, worthy Cawdor!
 Greater than both by the all-hail hereafter! (*They embrace*)
Macbeth. Duncan comes here tonight
Lady Macbeth.. And when goes hence?
Macbeth. Tomorrow, as he purposes
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 will 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.*)¹³

[*Lady Macbeth*. Venid, espíritus que animáis los pensamientos de muerte; privadme ahora de mi sexo, y llenadme de la más temible crueldad, desde la coronilla al pulgar del pie (*Entra Macbeth*) ¡Gran Glamis!, ¡ilustre Cawdor! ¡Más grande que ambas cosas por el profético saludo de lo por venir!

Macbeth. Duncan viene aquí esta noche.

Lady Macbeth. Y ¿cuándo se va de aquí?

Macbeth. Mañana, así lo ha decidido...

Lady Macbeth. Oh, nunca verá el sol ese mañana. Toma el aspecto de la flor inocente, pero sé la serpiente debajo de ella. (*Se oyen voces desde fuera del escenario.*) Hay que ocuparse del que llega.

Macbeth. Ya seguiremos hablando. (*Se dirige a la puerta derecha del escenario. Duncan se acerca acompañado de Banquo y Ross, y dos paracaidistas, policías uniformados, que proceden a investigar a actores y auditorio con sus linternas antes de desaparecer por los bastidores.*)]

En el texto seleccionado, al igual que ocurre a lo largo de esta reescritura de Stoppard, el original shakesperiano se ha sintetizado en versos para exponer aquellos de mayor relieve argumental o aquellos que mejor se ajustan a la historia personal de los actores checos. Observamos cómo el monólogo de exhorta-

¹¹ W. MSOMI, *uMabatha*, en *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*, ed. de D. Fischlin y M. Fortier, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, p. 157.

¹² El prefijo “Kama” se utiliza en la lengua zulú para introducir el nombre de una mujer.

¹³ T. STOPPARD, *Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth*, Faber, Londres y Boston, 1980, p. 182.

ción a los espíritus ha quedado reducido a aquellas frases de mayor renombre y estudio crítico.

Como consecuencia de esta síntesis textual, Lady Macbeth y su esposo comentan la llegada de Duncan al castillo y se comprometen a cometer el regicidio con apresuramiento vehemente, quizás por la situación de riesgo que los actores checos corren al representar una obra prohibida por el régimen de Husak o por el riesgo que los protagonistas escoceses corren al estar planeando un asesinato. Ante esta situación de desasosiego a dos bandas, la sorpresa asoma cuando Duncan y otros nobles aparecen. Ocurre que su entrada a nuestra escena y al particular escenario del piso de Praga se complementa con la llegada de dos policías que investigan e intimidan con sus luces a actores, personajes y auditorio. Se trata de una amalgama de diferentes niveles teatrales que interactúan en esta obra para reflexionar a su vez sobre la práctica teatral en sí misma.

En conclusión, descubrimos diferentes maneras de contemporizar un fragmento de la historia de Escocia. Un material que recicló Shakespeare en una tragedia con potencial para inspirar otras composiciones artísticas. La elaborada composición textual de los monólogos jacobinos comentados, al igual que el resto de su obra, durante siglos, han atraído la atención y seducido. Su lenguaje figurado, metafórico y cargado de retórica conmueve con la armonía de su cadencia y la composición de figuras escénicas complejas como el propio ser humano contribuye a multiplicidad de ideas sugerentes. Se ha convertido, como consecuencia, en una tragedia visitada en numerosas ocasiones, en distintos períodos, desde diferentes ubicaciones y por infinidad de público.

Al igual que el sinfín de producciones teatrales, críticas literarias, películas, óperas, etc. que se han apropiado del material shakesperiano, el resto de reescrituras comentadas se convierten, cada una, en una particular reflexión sobre algunas de las ideas, sensaciones e impresiones que se sugieren en la tragedia jacobina. 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.¹⁴

[La manera en que uno experimenta una obra shakesperiana está relacionada con la manera en que uno comprende la vida. Algunos sostienen que la verdad shakesperiana está allí para ser descubierta. Yo prefiero considerar que Shakespeare es como un prisma en el que percibo incontables reflejos de mí mismo y mi sociedad, y, como un prisma que es, más que transmitir una luz intacta, refracta cuantiosos puntos minúsculos de color.]

Cada nueva interpretación del mito transformada en obra teatral, cada adaptación, cada reescritura preser-

va, por lo tanto, formas culturales anteriores y, al mismo tiempo, está comprometida con los acontecimientos contemporáneos. Se sirve del mito, lo redescubre y, a su vez, lo perpetúa en un proceso de recreación incesante.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS COMENTADAS

- W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, ed. de N. Brooke, The Oxford Shakespeare, Oxford UP, Oxford, 1990.
 —, *Macbeth*, ed. de M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1990.
 —, *Macbeth*, ed. de G. K. Hunter, Penguin, Londres, 1967.
 —, *Macbeth*, ed. de K. Muir, Arden, Londres, 1984.
 —, *Macbeth*, ed. de R. Southwick, Longman, Londres, 1992.

2. OBRAS DE REFERENCIA

- G. BULLOUGH, *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, Routledge, Londres, 1973, vol. 7.
The Cambridge Companion to Shakespeare, ed. de M. De Grazia y S. Wells, Cambridge UP, Cambridge, 2001.
Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisones y reescrituras de su obra, ed. de A. de la Concha, UNED, Madrid, 2004.
 J. DERRIDA, *Limited Ink*, Illinois University Press, Evanston 1988.
The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works of the Myth, ed. de J. I. Marsden, Harvester/Wheatsheaf, Nueva York, 1991.
 K. MUIR, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Cambridge UP, Londres, 1977
 H. H. PAUL, *The Royal Play of Macbeth. When, Why, and How it was Written by Shakespeare*, Macmillan, Nueva York, 1950.
 G. TAYLOR, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*, Weidenfeld and Nicolson, Nueva York, 1989.

3. PÁGINAS WEB

- <http://www.clicknotes.com/macbeth/holinshed> (15-12-2008). 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.
<http://www.shakesper.net/archives/1992/0175> (10-1-2009). Artículos sobre Shakesperare.
<http://www.pages.univas.ch/shine/linkstragmacbethwf> (15-12-2008). Otras reescrituras de Macbeth en cine, literatura, música, etc.

¹⁴ Ch. MAROWITZ, *Recycling Shakespeare*, Macmillan, Londres, 1991, p. ix.

