

Lectura de *Macbeth*

MANUEL CANGA

Este trabajo¹ no pretende otra cosa que servir de prólogo para un posible ensayo de investigación centrado en el texto de *Macbeth*, una obra de teatro escrita por William Shakespeare hacia el año 1606. Lo que pretende, en definitiva, es abrir una interrogación que pueda dar cuenta de la experiencia de subjetividad que ahí se configura. Se trata, por tanto, de poner la historia de Macbeth en perspectiva, en la perspectiva del análisis. Y para ello nos limitaremos en esta ocasión a situar los elementos fundamentales de la obra, recortando y eligiendo algunos momentos de especial interés.

1

La tragedia de Macbeth se desarrolla en tierras de Escocia, donde se está librando una batalla entre el ejército de Duncan, rey de Escocia, y el ejército de Sweno, rey de Noruega². Según indica el propio texto, el ataque del ejército noruego, que pretende derrocar a Duncan y hacerse con el poder, ha sido posible gracias a la traición de un miembro de la corte escocesa: el funesto Macdonwald, Señor de Cawdor.

En ese contexto, escuchamos un diálogo entre Duncan y varios personajes (su hijo Malcolm, un capitán del ejército y los nobles Ross y Lennox) en el que se hace referencia, por primera vez, a la figura de Macbeth, que aparece como un soldado que no teme al dolor y que se ha dado un auténtico baño de sangre para salvar las tierras de su rey. El horror de la guerra aparece, por tanto, citado como un punto de partida, y a través de ese horror entramos en contacto con un mundo caótico donde puede suceder cualquier cosa. Un mundo sin orden dominado por las pasiones más primarias, donde todo parece determinado por la venganza, la traición y el deseo de poder. Así pues, cuando Macbeth logra vencer a los enemigos, el rey decide ejecutar al traidor y concederle su título como recompensa.

¹ El texto que aquí presentamos corrige y desarrolla el contenido de nuestra intervención en el *I Congreso de Análisis Textual*, organizado por la Asociación Trama y Fondo en la primavera del año 2002 y celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

² Según explica el profesor Conejero en la edición bilingüe del texto publicado por Cátedra (Madrid, 1999), Shakespeare se inspiró para contar la historia de Macbeth en las *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577) de Holinshed, la *Rerum Scotticarum Historia* de G. Buchanan y *De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum* (1578) de John Leslie. Pero estas fuentes representan solo una parte de la obra, porque lo interesante es la forma en que Shakespeare elabora esos materiales e introduce elementos de su propia cosecha para montar una tragedia de tal magnitud.

De entrada, la obra nos plantea una situación de inestabilidad política que parece resolverse con la victoria del ejército de Duncan. Pero el verdadero problema comienza, no obstante, a partir del momento en que se revela el deseo de Macbeth, a partir del momento en que descubrimos que su deseo apunta más allá y que no se dará por satisfecho con los honores que le van a conceder. Lo interesante comienza allí donde empezamos a comprender que algo mucho más turbulento se mueve por debajo y que la tragedia va a rebasar el ámbito de la intriga militar.

Apuntemos, además, que el deseo que va a ponerse en juego a partir de aquí es un deseo que viene de antiguo, que no tiene fecha definida, y que, por esa misma razón, acabará imponiéndose con mucha más fuerza. Se trata de un deseo que se ha ido alimentando desde hace mucho tiempo y que estaba esperando la ocasión más adecuada para entrar en escena.

Curiosamente, justo en ese momento, cuando acaban de revelarse sus verdaderas intenciones, Macbeth interviene con uno de esos parlamentos deslumbrantes que pone en juego el tema de la realización del deseo. El protagonista va a comprobar que sus deseos más oscuros comienzan a realizarse en lo real, y que, además, se van a ir realizando con la ayuda del azar y la Fortuna³. Macbeth se detiene entonces a evaluar la situación y observa con cierta inquietud que *siempre es menor el horror presente que el imaginario*, y que su pensamiento agita de tal manera su condición de hombre que *ahoga en conjeturas toda forma de acción*.

El fragmento pone de relieve la conexión entre lo imaginario y lo real, señalando que la percepción del horror viene determinada por la representación, por las ideas puramente imaginarias que atormentan su cabeza. Y al mismo tiempo introduce por vez primera el tema de la escisión entre el pensamiento y la acción, que se revela de muy diversas formas en las obras de Shakespeare. Al igual que Hamlet, Macbeth es un personaje de perfil obsesivo, que da mil vueltas a las cosas antes de actuar y que tiende a perderse en la pura especulación⁴. Por fortuna, el discurso de Macbeth nos sorprende en cada escena con las frases más sutiles e ingeniosas, demostrando que sabe captar los misterios del alma humana y que puede llegar a percibir los detalles más pequeños de las cosas más complejas.

Por otra parte, es necesario destacar que toda la obra está atravesada por lo que se ha dado en llamar la ironía trágica, que se manifiesta con especial contundencia en diversos pasajes del texto, como, por ejemplo, el pasaje que relata el asesinato del rey. La ironía nace del modo en que

3 El sentimiento de lo siniestro invade a Macbeth cuando percibe que sus deseos más ocultos están empezando a hacerse realidad. Su temor está relacionado con el tema de la omnipotencia del pensamiento, considerado por Freud como uno de los factores que determinan la experiencia de lo siniestro (cf. "Lo siniestro", *Obras Completas*, t. VII, Madrid, 1974, pp. 2497, ss.).

4 La tragedia de *Macbeth* fue escrita cuando faltaban tres días, como quien dice, para que Descartes transformase el panorama de la filosofía moderna definiendo al hombre como una cosa que piensa y que está perdida en un mar de dudas. Pero conviene recordar, como ya apuntó Ortega hace tiempo superando toda forma de idealismo cartesiano, que el hombre no es una *res cogitans*, sino una *res dramática* (cf. "Prólogo para alemanes", *Obras Completas*, t. VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 52).

el autor maneja los hilos de la trama, articulando toda una serie de elementos que dotan a la obra de un gran espesor; un espesor no exento, por otro lado, de buenas dosis de humor negro. Y es que Macbeth va a asesinar al rey inmediatamente después de haber sido nombrado Señor de Cawdor, es decir, justo después de vencer al traidor que se levantó en armas y de haber sido recompensado con los más altos honores. El rey, entonces, nombra Señor de Cawdor a un héroe que se va a convertir en su propio asesino, y su regalo, por así decir, será agradecido con un golpe de muerte.

Vemos, pues, que ya desde el principio se van introduciendo toda una serie de temas verdaderamente sugestivos y que el texto nos invita a realizar la experiencia de un trayecto que va a conducir directamente al horror; un horror provocado por la actuación de un fantasma que atrapa a Macbeth en un callejón sin salida.

La obra pone en juego de una forma sorprendente la experiencia de quien busca un poder absoluto, un poder que podemos pensar desde el registro de lo imaginario, pues no olvidemos que el poder y el sexo constituyen, propiamente, los objetivos del deseo fantasmático, y que ambos términos se confunden muchas veces cuando el ser humano busca satisfacer su deseo⁵. Cabe añadir, no obstante, que la satisfacción no aparece en esta obra asociada al goce carnal, sino a la sensación de poder mandar, al deseo, incluso, de afirmarse en el plano del ser mediante el ejercicio de un poder incontestable⁶.

El “fantasma” del poder interviene así como uno de los temas nucleares de la tragedia. Y para hablar de este tema no cabe duda de que el psicoanálisis tiene mucho que decir, sobre todo cuando se trata de un fantasma que va a conducir directamente a la muerte. Desde esta perspectiva, nos encontramos con que la obra de Macbeth nos muestra la vía perfecta para analizar la articulación del fantasma con lo real, allí donde se produce un desplazamiento de los términos que sostienen la dimensión de lo simbólico en el campo de la experiencia humana: la ley y la palabra, la ley de la palabra.

En este punto es conveniente recordar que el psicoanálisis –es decir, la “ciencia” que se ocupa del estudio de las producciones humanas en tanto que habitadas por un “deseo”– es una de las disciplinas básicas de la Teoría del Texto, la disciplina capital. De hecho, las categorías que maneja para pensar la realidad humana y las producciones artísticas se inspiran, claramente, en el discurso del psicoanálisis. Y es aquí donde debemos recordar, una vez más, que fue el propio Freud quien avanzó

⁵ FREUD, Sigmund, “El delirio y los sueños en *La Gradiva*, de W. Jensen” (1907), “El poeta y los sueños diurnos” (1908), “La novela familiar del neurótico” (1909), *Obras Completas*, t. IV, Biblioteca Nueva, Madrid (1987).

⁶ El deseo de poder ha determinado desde los orígenes el curso de la Historia, mezclándose casi siempre con el crimen y la traición. Salustio ya indicaba en la *Conjuración de Catilina* que la expansión del imperio había sido posible gracias a la *libido dominandi* de los romanos, gracias a su apetito, a su deseo de poder.

7 En una entrevista concedida a Giovanni Papini en 1934 Freud afirmaba que era un artista por naturaleza y que no se había convertido en científico por vocación, sino por necesidad (citado en VV.AA., *La psicosis en el texto*, Manantial, Buenos Aires, 1990, p. 5). Sobre esta temática puede consultarse también un trabajo del propio Freud fechado en 1920 y titulado "Para la prehistoria de la técnica psicoanalítica" (*Obras Completas*, t. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 2463).

8 LACAN, Jacques (1956) "La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis", *Escritos 1*, Siglo XXI, Madrid (1985) p. 417. Lacan realizó un extenso comentario de *Hamlet* en el seminario titulado *El deseo y su interpretación* (1958-59). Aunque dicho seminario todavía sigue inédito, las lecciones dedicadas al texto de Shakespeare fueron publicadas en los números 6, 7 y 8 de la revista *Freudiana* (Barcelona, 1992-93).

9 Los filósofos griegos introdujeron la dimensión del deseo a través de la figura del *eros*, al cual atribuían un papel decisivo en el proceso de la búsqueda de ese saber que no se tiene, de ese saber que falta. Sucede, sin embargo, que el deseo freudiano no tiene mucho que ver con el *eros* de los filósofos, porque su deseo es un deseo inconsciente, desconocido por el yo de la razón.

10 Cf. *Obras Completas*, t. IV, Biblioteca Nueva, Madrid (1974).

en su teoría mediante la interrogación sistemática de las obras de arte, como bien demuestran sus trabajos sobre Leonardo, Miguel Ángel, Dostoievsky o el mismo Shakespeare. Y no hablemos ya del papel que desempeñan en su universo teórico las obras de Goethe o las tragedias de Sófocles⁷.

Por su parte, Jacques Lacan también reconoció años después la importancia que tenían las obras de arte como parte integrante y decisiva del saber analítico, subrayando que Freud había dado testimonio de la necesidad de su estudio para la comprensión de los fenómenos psicológicos porque él mismo tomó de allí sus armas técnicas, sus procedimientos de pensamiento y su inspiración. Incluso llegó a observar en su interesante estudio sobre Hamlet que *las creaciones poéticas, más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran*⁸. Lo cual implica que la subjetividad es algo que se construye mediante textos, que no está dada de antemano, y que las obras de arte producen o engendran subjetividad.

Parece evidente, por tanto, que para avanzar en el campo abierto por el psicoanálisis es tan válida la interrogación de los textos artísticos como el saber extraído directamente de la experiencia clínica. Y sobre este punto insistía el mismo Lacan diciendo lo siguiente: *Frente a la cuestión teórica que plantea la adecuación de nuestro análisis a una obra de arte, cualquier cuestión clínica es una cuestión de psicoanálisis aplicado*.

En relación a esta temática comprobamos –y la historia del siglo XX así lo demuestra– que los artistas han estado siempre más cerca del psicoanálisis que los filósofos o los científicos, es decir, que aquellos que se manejan con especial soltura en el campo de la lógica y la razón. Resulta curioso. Quizás se deba al hecho de que los artistas saben o intuyen que su trabajo pone en primer término la cuestión del deseo, mientras que en el ámbito del pensamiento racional parece que ese deseo tiende como a velarse, como a ocultarse⁹. No sabemos si por miedo, por pereza o por pudor.

Para desarrollar la lectura de *Macbeth* hemos tomado como referencia un texto fragmentario de Freud fechado en 1905 y que está dedicado al tema de los "Personajes psicopáticos en el teatro"¹⁰. En ese artículo plantea Freud toda una serie de cuestiones que aparecen asociadas al concepto aristotélico de catarsis, e indica que la tragedia procura una liberación de los afectos del sujeto, un alivio de ciertas tensiones emocionales. Asimismo, también observa que el secreto de la tragedia reside en la identificación del espectador con el protagonista y en el desarrollo del sufrimiento hasta su último término. Y es ahí, por otro lado, donde halla-

mos una de las paradojas fundamentales que marcan nuestra relación con las obras de arte: la paradoja de un encuentro del placer en la experiencia del dolor.

Si tuviésemos más tiempo deberíamos analizar todas estas cuestiones más despacio a través de un estudio directo de los textos. En cualquier caso, la tesis de Freud es que la esencia de la tragedia es la “rebelión”, la rebelión contra aquellas figuras que ocupan el lugar de lo divino, o sea, contra aquellas figuras que ocupan una posición paterna. Al respecto, no cabe duda de que la tragedia de *Macbeth* –que relata en cinco actos muy breves, muy condensados, la historia de una traición– tiene que ver, precisamente, con esa tesis romántica de Freud. Y es que, en el fondo, el drama de *Macbeth* es muy humano, demasiado humano, solo que Shakespeare lo lleva con su habitual maestría, con su rigor poético, al nivel de la hipérbole.

2

La traición se cumple y se realiza cuando *Macbeth* asesina a Duncan, el rey de Escocia; es decir, cuando *Macbeth* asesina a quien interviene como un padre simbólico para ocupar su lugar en el trono e imponer su voluntad. Pero lo interesante no es solo el asesinato del Gran Padre, sino el hecho de que, tras el crimen, y como por una relación de causa-efecto, el horror invadirá paulatinamente el universo de la tragedia haciendo que todo se vaya descomponiendo hasta la restauración final del orden. Lo interesante es que hay una relación directa entre ese asesinato y la emergencia de una pesadilla que solo acabará con la muerte de los culpables¹¹.

Pero antes de que se haga justicia el lector es invitado a sumergirse en un mundo amenazado, donde todos y cada uno de los personajes aparecen como sospechosos de haber participado en el crimen. El desarrollo de la obra nos hace sentir que la amenaza acecha entre bastidores, que el peligro se esconde tras la falsa cortesía y los buenos modales. Como indica Malcolm, el primogénito del rey, Príncipe de Cumberland, *la flecha asesina que se ha disparado aún está en el aire y*, en consecuencia, puede hacer blanco en cualquier lugar.

Pues bien, para que no quepan dudas de que el rey ocupa una posición paterna, la obra nos proporciona varias pistas muy interesantes. Recordemos alguna de ellas. En la tercera escena del Segundo Acto, Macduff, uno de los nobles de la corte escocesa, observa al descubrir el cadáver del rey: ¡Horror, horror, horror! ¡Ni corazón ni lengua pueden nom-

¹¹ Habría que añadir también que el mecanismo de la identificación provoca que, al final, celebremos el triunfo del orden en voz baja, sin creerlo del todo, porque la restauración de la ley no adquiere suficiente densidad y, por el camino, el arte de Shakespeare nos ha llevado a coger cierta simpatía a *Macbeth*. Se trata, en suma, de una forma determinada de gestionar el punto de vista.

brarlo o concebirlo! ¡La destrucción ya completó su obra maestra! El más sacrílego asesino ha violentado el sagrado templo del Señor y ha robado la vida de su santuario.

El párrafo es bastante elocuente y, además de subrayar la imposible reducción de lo real por la vía del lenguaje, localiza al rey en la línea de lo sagrado, es decir, en la línea de Dios Padre. Por si fuera poco, la intervención de Macduff establece una doble correspondencia entre el cuerpo y el templo, el alma y la vida, asociando esos términos a la figura paterna. Macbeth –que simula no entender lo que está ocurriendo– aparece entonces como un asesino que ha cometido un sacrilegio (*sacrilegious murder*) y que ha osado robar la vida del Señor. El horror de la situación se hace todavía más visible mediante la comparación del cadáver de Duncan con una nueva Gorgona, con aquella figura mítica que era capaz de destrozarse la mirada.



Caravaggio, Cabeza de Medusa
(ca. 1600)

Al final de esa misma escena escuchamos a Donalbain decir, justo antes de escapar a Irlanda, que hay puñales en las sonrisas de los hombres y que el más cercano en sangre es el más sanguinario. ¿Acaso podría haber, en ese contexto, alguien más cercano en sangre que un hijo con respecto a su padre?

Pero incluso lady Macbeth –en la que luego nos detendremos– asocia al rey a la figura del padre, descubriendo en sí misma los escrúpulos que reprocha a Macbeth. En la escena segunda del Segundo Acto, tras haber atizado la pasión dormida del marido, escuchamos a lady Macbeth decir que si no le hubiese recordado a su padre dormido ella misma lo habría hecho –*Had he not resembled my father as he slept, I had done't*. La imagen del padre fue, entonces, lo que detuvo su impulso criminal, lo que detuvo su acción parricida.

Resulta interesante comprobar, por otro lado, que justo después de esta intervención la mujer interpele a Macbeth llamándole su marido: *My husband!* Y que lo haga, por primera y única vez, después de haberse cometido el crimen. La intervención de la mujer parece indicar, en efecto, que es necesario realizar un acto para que el hombre alcance la condición de “marido”. Y sin embargo, la lógica simbólica del acto está aquí invertida, negada, porque, a pesar de que el crimen tiene una significación sexual evidente, no se trata en ningún caso de un acto creador, sino de

un acto destructor. En consecuencia, podemos afirmar que estamos ante una inversión extrema de la escena primordial.

Llegados a este punto deberíamos preguntarnos lo siguiente: ¿por qué es problemático el acto que la obra nos presenta, ese acto que, a todas luces, se presenta como el verdadero punto de ignición del texto? Pues porque todos los actos –los actos importantes, se entiende– son problemáticos, y más aún cuando se trata de un acto que el propio Macbeth sabe injustificado. Desde luego, Macbeth sabe que va a envenenar el cáliz de la justicia y que va a traicionar a un rey justo que le ha colmado de honores; un rey humilde y virtuoso, tan admirable como el padre de Hamlet. Y sin embargo, el propio texto nos descubre que por detrás de ese saber hay algo que convierte a ese acto en el acto más problemático. Porque detrás del asesinato del rey no se esconde otra cosa que el asesinato del padre.

Lo que está en juego en esta obra es, por tanto, la destrucción de un vínculo sagrado que opera a nivel inconsciente. El acto va destinado aquí a deshacer, a cortar el nudo que ata las cuerdas de la palabra en el campo de la ley. Más allá, el propio discurso de Macbeth nos muestra que su acto pone en tela de juicio la estructura misma de lo simbólico. Y lo va a mostrar, precisamente, subrayando aquello que falta, porque Macbeth se dispone a destruir aquello que él mismo reclama, a saber: las palabras de un orden simbólico.

De hecho, una vez realizado el crimen, Macbeth señala que nadie bendijo su acto y que ni siquiera él pudo decir *Amén* cuando sus víctimas suplicaron la “bendición” de Dios¹². Pero ¿cómo iban a bendecir su acto si estaba matando al garante mismo de la bendición, si estaba asesinando al único que, en el contexto de la obra, podría haberle bendecido?

A nuestro juicio, es ahí donde se localiza el momento decisivo de la tragedia, en ese punto en que Macbeth se detiene y se da cuenta de lo que ha hecho. Es ahí donde se revela, con mayor nitidez que en otros pasajes, y como en negativo, la presencia del sujeto. La verdadera tragedia comienza, por tanto, allí donde Macbeth percibe la ausencia de la palabra, una palabra que no se hizo efectiva, que no pudo dar ni recibir.

Puede afirmarse, entonces, que la palabra se bloqueó en su garganta, que no llegó a tiempo para acompañar su acto. Y curiosamente, justo en ese momento, tras evocar la ausencia de la palabra, de esa palabra que determina la posición simbólica del sujeto, Macbeth comienza a alucinar. Después del asesinato, nuestro protagonista empieza a escuchar unas

¹² La bendición, que se asocia al acto del bien-decír, pone en juego la eficacia simbólica de la palabra, destinada a acompañar los momentos relevantes de la vida. Recordemos, además, que la bendición se da en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, las tres figuras que forman la Santísima Trinidad de la mitología cristiana.

voces extrañas que le atormentan y que abren para él las puertas de la locura. Unas voces que le dicen: *Sleep no more! Macbeth does murder sleep*. Que podemos traducir del siguiente modo: ¡Que nadie se duerma, porque Macbeth mata el sueño! O lo que es lo mismo: ¡Que nadie se duerma, porque Macbeth introduce la pesadilla en el reino de los sueños!

La obra pone en juego de una forma sorprendente el problema del sueño, hasta el punto de que el crimen va a tener como consecuencia inmediata la imposibilidad de dormir. Por ello es que Macbeth habla de los *horrendos sueños que nos agitan en la noche*, y por eso afirma que es preferible estar muerto antes *que yacer con la mente atormentada en un delirio que no cesa*. Su esposa, incluso, llegará a decir que a Macbeth le falta aquello que puede preservar a las criaturas: el sueño. De manera que el texto señala de una forma redundante que existe una relación necesaria entre el sueño y la ley, y que la posibilidad de dormir está condicionada o determinada por el cumplimiento de la ley. Las intervenciones de Macbeth dejan bien claro, además, que el sueño está asociado a la figura del monarca y que hay un paralelismo incuestionable entre el asesinato del rey y el asesinato del sueño –ese sueño inocente, leemos en un pasaje de la obra, que teje sin cesar la maraña de las preocupaciones.

El despliegue de la obra nos permite, entonces, establecer una distinción cualitativa entre dos grupos de términos conceptuales. De un lado tendríamos la traición, el crimen, la pesadilla y el delirio; todo aquello que va a conducir directamente a la experiencia del horror. Y de otro lado tendríamos la fidelidad, el padre, el sueño y la palabra; todo aquello que permite que la realidad se mantenga más o menos ordenada; esa realidad que, a pesar de su dureza, a pesar de descubrirse muchas veces como una realidad severa e inflexible, que no admite errores, hace posible el desarrollo efectivo de la vida. Pero aquí, en este caso, nos encontramos ante una emergencia insoportable de lo real que horada el sistema de la realidad y que no va a conducir a nada positivo.

La muerte del padre interviene, por tanto, como el eje central de la obra, y a su alrededor vemos aparecer toda una serie de temas y elementos secundarios que enriquecen el contenido de la tragedia. Por ejemplo, el tema de la culpa, el tema de la apariencia, el tema de la acción o todo ese juego de contrastes que dinamizan y extreman las tensiones del drama.

Después de vencer al rey noruego, señala Macbeth en su primera intervención que jamás había visto un día tan *hermoso* y tan *cruel*, subrayando de ese modo la conexión o el enlace de motivos antagónicos. La



frase que pronuncia Macbeth en su primera intervención –*so foul and fair a day I have not seen*– repite la idea expresada por las brujas al finalizar la escena de apertura; una idea paradójica que perfila el sentido de la tragedia y que introduce al espectador en un mundo de ficciones donde todos los valores se confunden: *fair is foul, and foul is fair*, lo bello es feo y lo feo es bello, lo malo es bueno y lo bueno malo. La inversión de los opuestos sirve, en este caso, para acusar la estructura manierista de la obra y para indicarnos que el mundo de Macbeth está como atrapado en un juego diabólico de espejismos.

3

Hemos señalado que el texto de *Macbeth* articula el deseo de poder con el asesinato del padre, y que, a su vez, ambos temas guardan una estrecha relación con la emergencia de una pesadilla. Conviene ahora que nos detengamos a examinar la función que desempeña un personaje muy sugestivo, encargado, precisamente, de disolver los prejuicios del protagonista y obligarle a actuar. Nos referimos a lady Macbeth, un personaje inventado por el propio Shakespeare para disparar el componente trágico de la obra mediante una aguda exploración de las relaciones entre lo masculino y lo femenino; una exploración, eso sí, realizada en clave siniestra.

La mujer se sitúa aquí en el polo opuesto del hombre, pues no existen para ella los prejuicios que detienen las acciones del marido. Ella sabe lo que quiere desde el principio y está dispuesta a conseguirlo pese a quien pese. El análisis de la obra tendría que hacerse cargo, por tanto, y como un elemento principal, del deseo de la mujer. Del deseo o, cuando menos, de su presión; es decir, de la presión que ejerce sobre Macbeth para forzarle a actuar.

Cabe añadir, no obstante, que el personaje de lady Macbeth es un tanto ambivalente y que su actitud conjuga y alterna rasgos opuestos. Por un lado, se presenta como un personaje propiamente femenino, que dirige las actuaciones del marido desde la sombra, en un segundo plano, como si ella fuera la responsable de tomar las decisiones importantes. De hecho, a medida que avanzamos en la lectura no es difícil imaginarse a Macbeth cayendo a los pies de su mujer como un perro, como un perro manso. Y es que ella le reprocha constantemente que es demasiado bueno, que su naturaleza está repleta de la leche de la bondad humana y que su ambición –atendamos bien– carece del *odio* necesario para actuar. Esta claro, por tanto, que en este contexto la mujer se encarga de presionar al hombre para que actúe, para que deje a un lado su conciencia, su

13 Finalmente, lady Macbeth convence a su marido, que se decide a concentrar toda la fuerza de su cuerpo en lo que él mismo califica como un acto horrible: *this terrible feat*. El asesinato queda fuera de campo y tiene lugar entre la primera y la segunda escena del Segundo Acto.

pensamiento, y avance hasta lo real¹³.

Pero, por otro lado, también hallamos ciertos rasgos que matizan y cuestionan el carácter femenino del personaje y que apuntan más bien en otra dirección. En un momento concreto, lady Macbeth suplica a los espíritus de la muerte que le arranquen su propio sexo y transformen su leche en hiel, que la llenen de arriba abajo con la más espantosa crueldad y que detengan sus remordimientos para poder llevar a cabo sus planes. Ciertamente, su discurso parece revelar el deseo de que los espíritus la conviertan en un auténtico demonio, en algo que está más allá de toda forma humana y que desconoce el bien y la compasión.

Y sin embargo, no podemos pasar por alto un detalle muy sugestivo de esa intervención que contribuye a situar a lady Macbeth en una posición un tanto equívoca, paradójica. Nos referimos a ese momento sorprendente en el que la escuchamos suplicar que le arranquen su propio sexo, utilizando para ello una expresión que parece indicar que tiene algo más de lo que tiene, que tiene algo que podría cortarse y tirarse a la basura. El texto original utiliza en ese fragmento una palabra muy expresiva que la traducción ha reemplazado por un término diferente, pero muy bien escogido. Se trata del verbo *unsex*, que se podría traducir literalmente por “desexualizar” y que ha sido reemplazado en la versión española por el verbo “arrancar”, que sugiere la violencia de una castración imaginaria.

De manera que, en primer lugar, observamos que lady Macbeth solicita a los espíritus del mal que le arranquen sus genitales para inundarla con todo el horror que pueda imaginarse, y, en segundo lugar, observamos que se confiesa a sí misma capaz de hacerse con el control de la situación y de empuñar el “cuchillo” criminal si fuese necesario¹⁴. Y es que, en última instancia, lady Macbeth interviene como una mujer de armas tomar, que no tolera ni la apatía ni la flaqueza de los hombres y que mantiene una actitud contradictoria con respecto al falo.

A su vez, también observamos que es ella misma la que introduce el tema del asesinato del hijo, negando de una manera salvaje su función reproductora y afirmándose como la verdadera antimatadre¹⁵. Después de indicar que ella sí sabe lo que significa alimentar con ternura a un ser humano, lady Macbeth asegura que podría haber arrancado al niño de su pecho para aplastar su cabeza aunque la mirase sonriendo, que podría haberlo matado para no traicionar sus promesas. Al respecto, resulta llamativo comprobar que incluso los personajes más malvados tenían en esa época especial cuidado en mantener sus promesas y sus juramentos.

14 El fantasma de la mujer fálica se manifiesta también en los Sonetos de Shakespeare, cuando vemos aparecer a la misteriosa dama negra. El poeta, que se coloca en posición de esclavo (*slave and vassal*), evoca a su dama con expresiones como *mistress*, *tyrant* o *female evil*, dejando así constancia de que la mujer interviene en su universo como una versión femenina del diablo, como un ama que domina, como un ser fascinante que lleva el bastón de mando en los juegos del amor (cf. *Sonetos*, Hiperión, Madrid, 1999).

15 Lady Macbeth está más allá, incluso, de Medea, porque la crueldad de su actuación ni siquiera obedece a un deseo de venganza. Sobre el tema de Medea –a quien Lacan consideraba como una verdadera mujer porque había sido capaz de destruir lo más valioso que tenía– puede verse la primera lección del curso de Jacques-Alain Miller titulado *De la naturaleza de los semblantes*, publicado recientemente por Paidós.

La dureza de aquellos tiempos exigía que las traiciones se castigasen con la pena de muerte, y por eso decía lady Macduff que el traidor –es decir, aquél que jura y miente, aquél que traiciona su palabra– no merece otra cosa más que la horca.

Tomada en su conjunto, la obra de Shakespeare nos ofrece una visión inquietante de lo femenino, que llega a su punto álgido con el personaje de lady Macbeth, una figura que concentra en sí misma todos los rasgos diabólicos de esa maldad que Shakespeare atribuyó a mujeres como Regan, Gonerill o Gertrud. Desde esta perspectiva, podríamos ver en ella a una encarnación satánica de la pulsión de muerte.

Incluso en una obra como *Romeo y Julieta*, que parece defender la pureza del amor verdadero, nos encontramos con una mujer que invita al hombre a renegar del Nombre del Padre para alcanzar el goce que su amor promete. El texto de *Romeo y Julieta* formula una escisión muy llamativa entre la identidad simbólica –que ata al ser a la cadena de los padres– y el goce sexual. En la segunda escena del Segundo Acto escuchamos a Julieta exclamar: *Romeo, dile adiós a tu nombre, porque no forma parte de ti; y a cambio de ese nombre, tómame a mí, todo mi ser*. El amor de Romeo y Julieta es el amor pasional, el amor romántico; un amor que puede llegar a romper la palabra escrita y que apunta directamente a la muerte. Pasajes como este nos invitan a creer, como decía Edgar al final del *Rey Lear*, que el deseo de la mujer es un espacio incalculable.

Como antes señalamos, la obra de *Macbeth* está repleta de imágenes fulminantes, que confirman paso a paso la destreza del autor y su capacidad para dar a la palabra su mayor densidad poética, su mayor potencia expresiva. Shakespeare conjuga perfectamente la fuerza plástica del discurso y el sentido trágico de cada acto, cada escena y cada intervención. En un momento determinado, por ejemplo, lady Macbeth invoca a la oscuridad de la noche para que apoye y colabore en el crimen, para que impida a su cuchillo ver las heridas que abre y para que el Cielo no pueda asomarse y gritar *¡basta!*

La potencia visual de ese párrafo –que pertenece a la quinta escena del Primer Acto– se ve reforzada por la exactitud del discurso a la hora de expresar el movimiento de la pulsión; un movimiento incesante, sin medida ni control, que nadie podrá parar cuando vaya a ponerse en marcha, ni los hombres ni los dioses. El juego de metáforas nos indica, a su vez, que en este universo mítico hay dos fuerzas enfrentadas, y que la oscuridad de la noche se opone a la luz del día, de igual modo que se oponen el Bien y el Mal, el Cielo y el Infierno¹⁶.

16 Hasta cierto punto, el universo de Shakespeare prefigura la estética del Romanticismo, con su ambiente legendario y tenebroso. No en vano, el autor de *Macbeth* fue aclamado por los poetas románticos como un auténtico precursor que estaba a la altura de Homero, Dante o Petrarca. Percy Bysshe Shelley, por ejemplo, llegó a afirmar en su *Defensa de la Poesía* que Shakespeare era un filósofo de altísimo poder.

Un análisis en profundidad del texto tendría que ocuparse, además, de la relación que se establece entre lady Macbeth y la “mancha”, esa maldita mancha –*damned spot*– que terminará llevándola al suicidio. Y en relación con esta temática volvemos a encontrar un poderoso contraste que puede ser interpretado en clave simbólica. La lucha de lady Macbeth con la mancha que retorna sugiere diversas lecturas. Por un lado, apela al combate de la mujer con la culpa, con la huella imborrable del crimen. Pero, por otro lado, también alude a una pérdida traumática de la virginidad; una pérdida desplazada, que no deriva de la violencia de un acto sexual, sino de un asesinato.

De manera que si en un primer momento veíamos a lady Macbeth avergonzarse por tener un corazón tan blanco –símbolo tradicional de la pureza–, al final la veremos enloquecer por culpa de esa mancha que ningún disolvente podrá borrar de sus manos. Y es que el mundo que nos pinta Shakespeare es un mundo rojo, anegado y devastado por los colores de la pulsión.

4

El desarrollo de la historia nos muestra luego a Macbeth convertido en un tirano que roba el sueño de Escocia y ejecuta a sus rivales para seguir en el poder. Pero, además, también nos lo presenta como un ser atormentado, angustiado por la emergencia de una serie de fantasmas que convierten su vida en una auténtica pesadilla.

Macbeth comienza a delirar y ve que los muertos vuelven de la tumba, en una suerte de retorno inquietante de lo real. Por ello, decide consultar de nuevo a las brujas para saber qué está ocurriendo, para saber qué se trama en los talleres invisibles del destino. A partir de ahí se produce un giro inesperado en la actitud de nuestro protagonista, que parece haber superado sus temores y que llega a declarar que está dispuesto a conocer lo peor, aunque sea con los peores medios: *for now I am bent to know, by the worst means, the worst*.

A continuación, entran en escena una serie de apariciones misteriosas que predicen el final de Macbeth con imágenes y palabras confusas. Todo parece apuntar que el destino le ha tendido a Macbeth una trampa, porque va a proponerle un enigma que no sabrá interpretar correctamente y que le hará perder la cabeza. A partir de ese momento, Macbeth romperá las cadenas que le ataban a su mujer y saldrá a luchar –como dice de una forma bien expresiva– hasta que le arranquen la carne de sus huesos.

Consciente, pues, de que ya no hay marcha atrás, de que no se puede invertir el curso de la historia ni enmendar los errores del pasado¹⁷, veremos a Macbeth dispuesto a afrontar su suerte, a morir en el campo de batalla luchando contra los seguidores de Duncan, que han rodeado el castillo y se disponen a atraparlo.

A pesar de que han cambiado muchas cosas, la historia parece llevarnos al punto de partida, pues volvemos a situarnos en medio de una batalla que tendrá que decidir nuevamente el futuro de Escocia. Estamos, por tanto, ante una obra de estructura circular, que hace especial hincapié en la idea de la vuelta y el retorno. De hecho, la imagen del círculo adquiere una presencia determinante en diversos pasajes de la obra, como si quisiera expresar la idea de que todo está encerrado en el círculo del terror y no hay escapatoria posible. Y en esa línea podemos interpretar los movimientos circulares de la pócima que las brujas preparan para sus conjuros (*around, around*) y la comparación que hace lady Macbeth en un momento determinado entre la corona real y el círculo de oro: *the golden round*.

Así pues, poco antes de que acabe su aventura sin sentido, escuchamos a Macbeth pronunciar uno de los parlamentos más bellos e inquietantes de toda la historia de la literatura; un parlamento que alcanza mayor densidad todavía al acercarse el instante decisivo de la muerte y que nos descubre la presencia del sujeto de la enunciación. La vida, observa, no es más que una sombra errante, un pobre actor que se pavonea y apura su tiempo sobre el escenario para no volver a ser escuchado jamás; un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, que nada significa.

Macbeth se ve apresado por la idea de que todo es absurdo, por la idea de que el mundo no es más que una pobre caricatura, la representación que vela un vacío insoportable. De manera que el texto nos invita así a participar de una visión pesimista de las cosas que pone sobre la mesa la experiencia de una quiebra radical del sentido, que no podría cambiarse, o por lo menos suavizarse, ni aunque nos imaginásemos a Macbeth vestido con las ropas de un bufón, recitando su discurso para un público de sordos. Por lo demás, el propio desenlace de la obra nos trae a la memoria la figura del viejo Lear, allí donde afirmaba, cerca ya de la muerte, que la vida es un gran escenario habitado por locos; por locos, bufones o idiotas, según se quiera traducir la palabra inglesa *fool*.

17 El inconsciente, decía Lacan, está hecho para que el hombre olvide que *la vida es la podredumbre*. Los hombres, indicaba años después, solo sobreviven por olvidar (cf. *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 279; *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 260).



Y esa visión pesimista se agudiza cuando los hechos revelan el significado oculto de las profecías. Nuestro protagonista comprende entonces que los demonios impostores se han burlado de él y que ha sido objeto, digámoslo así, de una broma pesada, de una broma asesina. Justo entonces, después de comprobar que todo se ha vuelto en su contra y que es imposible luchar contra las fuerzas del destino, Macbeth invoca de una forma desesperada a la pulsión de muerte, confesando que está aburrido del sol y que desea ver destruido el orden de este mundo. Afortunadamente, ya no habrá tiempo para más atrocidades, porque la muerte del tirano va a permitir que el mundo resucite y que todos se despierten de la noche más oscura.