

La brujas en *Macbeth*:

¿hermanas fatídicas o sirvientas del destino?

LUZ AURORA PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

*I conjure you by that which you profess,
Howe'er you come to know it, answer me.
Though you untie the winds and let them fight
Against the churches, though the yeasty waves
Confound and swallow navigation up,
Though bladed corn be lodged and trees blown
down,
Though castles topple on their warders' heads,
Though palaces and pyramids do slope
Their heads to their foundations, though the
treasure
Of nature's germen tumble altogether
Even till destruction sicken: answer me*

To what I ask you.¹ (IV, i, 49-60)

Nada más incómodo que las brujas en *Macbeth*; incómodas para los de adentro—"Good sir, why do you start and seem to fear / Things that do sound so fair? [“¿Por qué tiemblas, como si te dieran miedo palabras que suenan tan hermosas?”— I, iii, 49-50]—; incómodas para los de afuera, pues muchos productores y directores se han desesperado con su ambigüedad y sus equívocos, tratando de decidir el “verdadero” papel que juegan en la acción, de definir su estatuto ontológico, o, por lo menos, el grado de poder que tienen; lidiando con su destino folclórico, su estilo chabacano, sus coplas

¹ Las conjuro, por la magia que profesan, como quieran que lo hayan sabido, ¡contéstenme! Aunque desaten los vientos y los lancen contra las iglesias, aunque arrasen los trigales, y arranquen de cuajo los árboles, aunque los palacios y las pirámides junten su base con su cumbre, aunque ruede revuelto el tesoro de la naturaleza hasta agotar la misma destrucción, ¡respóndanme a lo que les pregunto!

Macbeth, versión al español de Luz Aurora Pimentel y Jesusa Rodríguez para la puesta en escena del 2002

de ciego (*doggerel*), sus espectáculos circenses... De ahí que innumerables producciones las representen en una vena cómica, hasta con sombrero picudo y nariz de gancho, ridiculizándolas, desactivando así su peligroso potencial. Pero ¿qué tan en serio podemos tomar a estas brujas que parecen, a veces, calcadas sobre un estereotipo, completas con escoba voladora, acompañadas de “familiares”, casi nahuales—gatos negros, sapos, cuervos y toda la caterva de cosas brujaeriles/mujeriles? De ahí que, proverbialmente, una puesta en escena cortará la primera aparición de las brujas (¿por miedo a su autonomía?) para que no parezcan demasiado determinantes (¿fatídicas?), para que no debiliten a Macbeth convirtiéndolo en títere del destino (¿y no se convierte finalmente en el títere de su propia inercia carnífera?); otra, eliminará a Hécate, su séquito y sus canciones cursis. Irónicamente, semejante escisión está en el origen de la “maldición de Macbeth”—ese otro folclor, el de la historia *teatral* de las representaciones de la “Obra escocesa” (*the Scottish play*), para evadir nombrar al “maldito” innombrable. El supuesto origen de la maldición está en las canciones de las brujas que, lejos de ser rimas inocuas, son de hecho encantamientos con un oculto poder maléfico capaz de destruir a los actores y/o a sus seres queridos; proferir el nombre de Macbeth desencadena la maldición. Así, las “racionales” producciones del siglo XX han querido cerrar la puerta a la superstición, a la firme creencia isabelina y jacobina en la brujería, y ¿para qué?, ¿para abrir la puerta trasera de la superstición teatral!

Lo cierto es que una lectura que lidie con la realidad *absolutamente* autónoma de las brujas y que las mire más allá del folclor, nos abrirá avenidas de significación fascinantes no sólo en el muy real problema de las fronteras porosas entre el libre albedrío y la predestinación, sino en el juego dinámico de poder y sumisión cuyas fronteras no son menos porosas; relaciones de poder en insidiosa reversibilidad, que convierten a las brujas en seres sumamente peligrosos; que nos permiten leer *Macbeth*—entre otras posibilidades, claro está—como una evolución (¿involución?) de la brujería doméstica a la brujería política, pasando por la tenebrosa, aunque no por ello menos política, brujería nigromántica. Es cierto, las brujas tienen algo de cuento de hadas, pero a condición de que se lea esa dimensión en palimpsesto, bajo el texto más siniestro de la necromancia.

Antes de 1590,² las brujas inglesas eran simplemente mujeres viejas, desarraigadas, hostigadas por una sociedad que creía ver en ellas una amenaza para la armonía de su vida doméstica. Rechazadas pero temidas, humilladas pero esgrimiendo el poder que la propia sociedad les atribuía, eran acusadas de embrujar a las vacas para que no dieran leche o de ser responsables de que se arruinaran las cosechas, o, de manera más grave, de causar la esterilidad en las mujeres—pero, en fin, brujas “domésticas”, lo cual no obstaba para su creciente persecución en esas últimas décadas del siglo dieciséis. Porque la nota de alarma ya estaba dada en los múltiples intentos de asesinar a la reina Isabel por medio de actos de brujería. Durante el reinado de Jacobo los atentados maléficos se multiplicaron aún más, incluyendo el espectacular complot de la pólvora (*Gun Powder Plot*) de 1605, que también involucraba actos de brujería y misas negras.

Durante su estancia en Dinamarca, en 1590, para contraer nupcias con Ana, la hija del rey Cristian IV, Jacobo VI de Escocia había recabado información sobre brujería en Europa, conocimiento que después habría de incluir en su famoso tratado, intitulado *Daemonologie*. La europea era una forma mucho más siniestra que la brujería doméstica inglesa, pues incluía la práctica de la necromancia, pero no la necromancia entendida solamente como adivinación por simple *evocación* de los muertos, sino el uso efectivo, físico, de partes cercenadas de cuerpos muertos. La boga por la exhumación de cadáveres con fines nigrománticos llegó a tal punto que, ya siendo rey tanto de Escocia como de Inglaterra, Jacobo añadió a las leyes contra la brujería, la pena de muerte para este tipo de prácticas (1604). Así el inventario de “ingredientes” para el caldero de las brujas en *Macbeth*, no es sólo producto del folclor, sino del registro erudito de todas estas prácticas que remiten a las dos formas de brujería. Por una parte—en registro *doméstico*—la vieja que no le quiere dar castañas a la bruja, con la venganza que ya sabemos; por otra—en registro *nigromántico*— el nauseabundo inventario de fragmentos corporales utilizados para la poción mágica: el dedo del marino, el labio del turco, el hígado del judío, el dedo del bebé estrangulado al nacer, etc. Amén, claro está, de todos los fragmentos corporales de animales “selectos”: diente de lobo, escama de dragón; lengua viperina, ancas de rana... Ahora bien, significativamente, estas prácticas

² Cf. Garry Wills (1995, 35 ss), y A. R. Braunmuller, (1997, 30 ss)

están descritas, en términos muy semejantes, en el tratado de Jacobo. Además de este uso repugnante de cadáveres especiales, enterrados en tierra no consagrada, para luego ser “trinchados” en “exquisitos” bocados—delincuentes irredentos, bebés sin bautizar, turcos, judíos y todos aquellos *otros* que habitaban las márgenes de la sociedad—la necromancia también implicaba un pacto con el diablo (designado a veces con la palabra *pact*, pero también con las palabras *bond* y *security*), pacto diabólico que incluso podía sellarse por medio de una relación sexual, ya fuera de manera directa o mediada por el semen fresco que la bruja robaba a un cadáver reciente para poder tener relaciones con el demonio. Habría que recordar aquí que ése es justamente el origen de Calibán, producto de la copulación de la bruja Sycorax con el diablo.

En este contexto demonológico hacen su aparición las brujas de *Macbeth*, aunque ya desde esa primera y fugaz escena (11 versos) el propósito dramático podría ser mucho más complejo de lo que parece, pues el simple ritmo monótono del sortilegio oculta enigmas mayores. La aparición de las brujas, sin la presencia de otros personajes, es ya, de entrada, afirmación contundente de su realidad y autonomía; no obstante, de entrada también, se ubican en un no-lugar, en un no-tiempo. Más aún, la escena no sólo está *desubicada* sino *desemantizada*. Comienza con la pregunta por el tiempo—*When?*—mas la respuesta no conduce a nada: “When the hurly-burly’s done, / When the battle’s lost, and won”. ¿Cuándo es eso?, ¿cuándo termina el estruendo, si toda la obra está llena del sonido de la furia (“full of sound and fury”)? ¿Qué significa ese tiempo? Y luego, la paradoja suprema: cuando la batalla se gane *y* se pierda. En una primera lectura/exposición a la obra, no sabemos a qué se refieran las brujas, pero, una vez terminada, se impone la pregunta: ¿cuál de las **dos** batallas, puesto que en una hay mucho que se gana y más que se pierde; mientras que en la otra todo se pierde (*Macbeth*) y todo se gana (la regeneración de Escocia)? Finalmente, la salida, totalmente oximorónica, no es menos enigmática: “Fair is foul, and foul is fair” [“Lo hermoso es horrible y horrible lo hermoso”]. Instaladas así en el reino de la ambigüedad y del equívoco, su presencia siempre marcará el desmantelamiento de las nociones fundamentales de

lugar, tiempo y significado. Es bajo este palio del equívoco que ya se anuncian sus relaciones con Macbeth.

Ahora bien, esta primera escena cumple otra función dramática que ya he analizado en otro lugar:³ los equívocos del tiempo, la engañosa separación-fusión entre el tiempo de las brujas (sobrenatural) y el tiempo humano. El de las brujas se rige por otras leyes, se inscribe en otros contextos que, desde luego, Macbeth ignora. Pero nosotros, público o lectores, tenemos una perspectiva privilegiada: en la segunda escena, Duncan nombra a Macbeth Thane of Cawdor; en términos del discurso/experiencia dramática esto ya es *pasado*. Así, de hecho, en la tercera escena las brujas le profetizan a Macbeth algo que ya ha ocurrido: Cawdor pertenece, sin que Macbeth lo sepa, a su pasado inmediato, tanto como Glamis se remonta a un pasado más remoto; mientras que “Rey que será algún día” se asoma, apenas, en el incierto horizonte de la irrealidad, de lo que no es: porque lo *verdaderamente* fatídico es aquel “nothing is but what is not” [“nada es sino lo que no es” I, iii, 139], que concluye, sin concluir nada, el primer gran soliloquio de Macbeth. Allí mismo, en el no-lugar, en el no-tiempo, en el no-ser, pronto sobrevendrá el sinsentido. Peligroso artificio este de los equívocos con el tiempo.

Antes de la supuesta profecía, las brujas nos permiten un atisbo a sus propias actividades cotidianas. Si Macbeth es uno de sus blancos, no es sin embargo el único. Sus planes para destruir a un pobre marinero anónimo tienen el mismo sello de origen y se sugieren casi como una puesta en abismo con respecto a Macbeth: “Sleep shall neither night nor day / Hang upon his penthouse lid; / He shall live a man forbid. / Weary senninghts nine times nine, / Shall he dwindle, peak, and pine. / *Though his bark cannot be lost, / Yet it shall be tempest-tossed.*” [“Ni de día ni de noche se colgará el sueño de sus párpados. Vivirá como un proscrito. Nueve veces nueve semanas de fatiga lo dejarán débil y enjuto, y *aunque su barco no zozobre, le azotarán las tempestades*”— I, iii, 18-24].⁴ Al igual que el marinero, Macbeth no dormirá más; como él, se habrá de consumir, la flor de la vida marchita en el otoño de su vida—“My way of life / Is fall’n into the sere, the yellow leaf” [“mi vida declina, marchita como una hoja seca”— V, iii, 22-23]. Así, lo

³ Pimentel (1979, 48-56)

⁴ A menos que se indique otra cosa, los subrayados son míos

veremos menguar poco a poco, en ese profético *dwindle, peak, and pine*, hasta perderse, inane, en los vastos pliegues del manto real usurpado: “Now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant’s robe / Upon a dwarfish thief” [“Ahora siente que el título le cuelga como el manto de un gigante en hombros de un ladrón enano” — V, ii, 20-22].

No obstante, es en el motivo de la *salvación* donde esta imagen especular del trayecto existencial del marinero se empaña; para éste, aun cuando su barco/alma sea azotado por las tempestades, **no** se perderá. Para Macbeth, sin embargo, en los tortuosos laberintos del poder construidos a partir de su relación con las brujas, la situación se agravará considerablemente al despertar la cólera de Hécate, reina de las brujas, diosa de la luna y de las encrucijadas, azote de los viajeros y de los incautos. Es interesante hacer notar que, en la mitología grecorromana, Hécate es asociada tanto con Artemisa—de ahí su conexión con la luna y con Selene—pero también con Perséfone, el avatar tanático de Ceres, y por lo tanto con el reino de los muertos—de ahí su preeminencia en la brujería. Además, la asociación más fuerte con la magia negra se da a partir de la *Medea* de Eurípides: bruja sobre bruja.⁵ Tan proteica capacidad explica la zona de ambigüedad que habitan las brujas. Hécate hará enmiendas a lo (mal)hecho por sus *sirvientas*. Con un pacto escrito sobre el pergamino de los ilusorios espíritus que ella convocará para tal efecto, Hécate llevará a Macbeth a la pérdida total; no sólo la del poder terrenal, sino la del alma, porque en inglés la palabra *confusion* no tiene solamente el sentido actual de desorden u ofuscación mental sino, además, el de maldición; en ese sentido fungiría como el sustantivo del verbo *confound* que, entre otros sentidos, tiene de manera prominente, el de *maldecir*.

Más tarde analizaremos con mayor detalle el discurso de Hécate; baste observar por ahora que su espectacular aparición constituye un violento cambio en la perspectiva de las relaciones de poder que se habían establecido en esta obra. Por el solo contraste, nos damos cuenta hasta qué punto el poder que antes atribuíamos a las brujas es ilusorio. En el momento de las profecías, ellas son quienes parecen tener todas las riendas: falsean la verdad, le escamotean a Macbeth el origen y el contexto en el que se

⁵ Cf. “Demeter”, “Hecate”, “Selene” en *The Oxford Classical Dictionary*

pronuncian tales profecías; se niegan a responder a sus interpelaciones, haciendo ostentación de su ambigüedad, incluso ontológica: sin sexo y sin materia, se desvanecen en el aire.

Empero, en la encrucijada del no-lugar se abren, literal y simbólicamente, dos caminos, el de Banquo y el de Macbeth. Para el primero, las “verdades” de las brujas están, por principio, puestas bajo sospecha: “But ‘tis strange, / And oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of darkness tell us truths; / Win us with honest trifles, to betray’s / In deepest consequence.—” [“pero es extraño y a veces para atraernos a nuestra perdición, los agentes de las tinieblas nos dicen verdades, nos seducen siendo honestos en lo que no tiene importancia, para luego traicionarnos en lo de mayor consecuencia...”— I, iii, 121-125]. Frente a la evidente perturbación de Macbeth, resalta la independencia de Banquo, capaz de increpar a las brujas sin someterse a ellas: “Speak, then, to me, who neither beg nor fear / Your favours nor your hate” [“díganmelo, que yo nada pido y nada temo”— I, iii, 58-59].

Nada pide y nada teme: Banquo se afirma desde este momento en una posición de poder que hará valer incluso más allá de la muerte. Por una parte, el espectáculo de las apariciones, multiplicando vertiginosamente su descendencia, confirma el poder póstumo de Banquo; por otra, en vida mantendrá su distancia frente al poder corruptor de Macbeth, quien habrá de ofrecerle honores a cambio de una dudosa sujeción.

Macbeth: If you shall cleave to my consent, when ‘tis,
It shall make honour for you.

Banquo: So I lose none
In seeking to augment it,⁶ but still keep
My bosom franchised and allegiance clear,
I shall be counselled. (II, i, 25-29)

[Macbeth: Si aceptas mis planes, cuando llegue el momento te daré mayor honor.

⁶ Este es uno de los motivos recurrentes en Shakespeare: hacer de algo nada por tratar de aumentarlo. “...we do neglect / The thing we have, and all for wit, / Make something nothing by augmenting it”. *The Rape of Lucrece*, 154; “Know you not / The fire that mounts the liquor till’t run o’er / In seeming to augment it wastes it? *Henry VIII*, I, i, 143-145; “Striving to better, oft we mar what’s well”. *King Lear*, I, iv, 356.

Banquo: Con tal que no lo pierda tratando de aumentarlo, sino que siga con mi conciencia libre y mi fidelidad íntegra, me dejaré aconsejar.]

Así y de manera irónica, para el verdadero y último recipiente de las profecías de las brujas, en esta vida el valor supremo está en la transparencia de la libertad y de la lealtad. Es por ello que desde el encuentro con aquéllas que no son para él sino las “sirvientas del destino”, Banquo nos muestra la imagen de un Macbeth tan temeroso que, al describirlo, nos lo ubica ya en la esfera de poder de las brujas con el motivo de “foul and fair” en el que resuena “...why do you start and seem to *fear* / Things that do sound so *fair*”.

Una vez que Macbeth sucumbe a la ilusión del poder sobrenatural, por medio de invocaciones a la oscuridad cada vez más destructivas—verdaderos conjuros—entra de lleno en la esfera de influencia, y por lo tanto de *poder*, de las brujas. Lo mismo ocurre, aunque de manera aún más radical, con su esposa. La sed de poder es tal que la lleva a hacer conjuros para convertirse, de hecho, en una bruja. Porque Lady Macbeth no pide que le *cambien* el sexo sino que se lo *quiten*: “*unsex me here*”, y no hay sino recordar la no-pertenencia sexual (ni humana) de las brujas.

Tanto Macbeth como Lady Macbeth buscan revertir el cauce natural de la acción humana, interponiendo el espesor maligno de la oscuridad para cancelar no sólo el vínculo entre causa y efecto, sino el vínculo orgánico entre los ojos y las manos. Son tantas y tan insistentes esas invocaciones que, literalmente, la oscuridad se cierra sobre Escocia: nunca vuelve a aparecer el sol en esta obra hasta que el tirano es derrotado. Al entrar en esta zona del mal, Macbeth y Lady Macbeth convocan fuerzas oscuras que, como las brujas, *parecen* aliarse a ellos, parecen incluso *obedecerlos*. Una y otra vez, ambos se hacen eco tanto en el ritmo como en el sentido de sus invocaciones: “Stars, hide your fires—dice Macbeth—Let not light *see* my black and deep desires. / The eye *wink* at the hand. Yet let that be, / Which the eye fears when it is done to see” [“Estrellas oculten su fuego: que la luz no vea mis negros y profundos deseos. *Ciérrese el ojo de espanto ante las manos, pero que se cumpla la acción que el ojo tanto teme ver*”— I, iv, 50-53]. En respuesta, desde la otra oscuridad, la del alma, la plegaria de Lady Macbeth también quisiera disociar el acto de la consecuencia en términos de la mirada: “Come, thick night, / And pall thee in the dunnest smoke of hell, / That my keen knife *see*

not the wound it makes” [“Ven espesa noche, y envuélvete en el oscuro palio del humo infernal, para que mi afilado cuchillo no *vea* la herida que abre”— I, v, 48-50]. En la auténtica *ceguera* del poder persiste el eco... y la ilusión de revertir la relación causa-efecto, para pasar del otro lado del tiempo, y así, en el acto tercero, sin que haya sonado aún el tan anhelado tema imperial, Macbeth vuelve a invocar la noche en estos atroces términos: “*Come, seeling night, / Scarf up the tender eye of pitiful day / And with thy bloody and invisible hand / Cancel and tear to pieces that great bond / Which keeps me pale*” [“Ven noche cegadora, cose los tiernos párpados del lastimero día y con mano sangrienta e invisible cancela y haz pedazos ese lazo familiar (o bien, *ese pacto*) que me tiene lívido”— III, ii, 46-50]. La referencia a la cetrería se convierte en un horrendo emblema de las relaciones de poder que establece el ser humano con la naturaleza: el verbo *seel*—término técnico de la cetrería—significa coser los párpados al halcón para someterlo, para obligarlo a aceptar la capucha (*scarf* o *hood*). Así, este halconero del mal quisiera cegar la luz del día con su noche para someterla a su voluntad.

Noche espesa, noche cegadora, noche que apaga las estrellas y estrangula la luz del sol, noche que cose los párpados del día... Pero la plegaria se revierte: ceguera, sí, pero para estos reyes de la nada. Ceguera han pedido, ceguera tendrán: ojos abiertos, sin sueño, ciegos al engaño y al equívoco; sin visión interior, sin perspectiva, sin futuro y, por lo tanto, sin tiempo, sin sentido...

De hecho, al convertirse en delegados de las brujas, su reino se transfiere al infierno, ¡naturalmente! Es de notar que, hacia el final, hace su aparición un nuevo sirviente cuyo nombre es altamente significativo: Seyton—nombre escocés que puede pronunciarse con una /ī/ larga (sītān), o en casi perfecta homofonía con Satan (sētān), Satanás. Máximo grado de ironía y de ilusión, de artificio del mal: ¡sugerir que Macbeth es el amo del diablo! Aunque ya desde el segundo acto, tras el asesinato de Duncan y en una vertiente cómica, esto es lo que significa que el portero—ese otro sirviente de Macbeth, uno de tantos—se sienta guardián del infierno y que su santo y seña sea el demonio en sus diversos avatares—“Who’s there i’th’name of Beelzebub? (...) Who’s there in th’other devil’s name? (...) But this place is too cold for hell. I’ll devil-porter it no further” [“¿Quién toca en el nombre de Belcebú? (...) ¿por todos los diablos, quién diablos toca? (...)

Pero este lugar es demasiado frío para ser el infierno, ya no quiero ser portero del diablo”— II, iii, 1-17].

En el entorno de los Macbeth, sirvientes van y vienen, algunos perfectamente “redundantes”, como el tercer asesino que manda a espiar a los otros dos, en una escena de exquisita ambigüedad, en la que es difícil decidir si el pronombre “He” se refiere al rey o al asesino-sirviente suplementario.⁷ Lo cierto es que se trata claramente de un delegado del rey, un *alter ego*. Ya en la escena de la contratación resultaba enormemente irónico que, aunque Macbeth tratara de convencerlos de la autonomía de sus acciones, de que eran ellos los que por resentimiento deseaban asesinar a Banquo, la analogía con el extraordinario catálogo de perros que les hace Macbeth no podría ser más significativa, ni más irónica. Pero así es como Lady Macbeth y Macbeth siempre han tratado a sus sirvientes: como perros. Habría que recordar la retahíla de insultos que recibe el sirviente que viene a informarle que hay diez mil soldados. Si con los asesinos el catálogo era de perros, ahora es de sinónimos de palidez:

The devil damn the black, thou *cream-faced* loon.
Where got'st thou that *goose-look*?
Servant: There is ten thousand—
Macbeth: *Geese*, villain?
Servant: Soldiers, sir.
Macbeth: *Go prick thy face and over-red thy fear,*
Thou lily-livered boy. What soldiers, patch?
Death of thy soul, those *linen* cheeks of thine
Are counsellors to fear. What soldiers, *whewy-face*? (V, iii, 11-17)

⁷ First Murderer; But who did bid thee join with us?

Third Murderer: Macbeth.

Second Murderer: *He needs not our mistrust, since he delivers*
Our offices and what we have to do
To the direction just. (III, iii, 1-4) ()

[Asesino 1º: ¿Quién te mandó que vinieras con nosotros?

Asesino 3º: Macbeth.

Asesino 2º: No tenemos motivos para desconfiar de él, puesto que nos indica lo que tenemos que hacer y dónde hacerlo.]

Si el segundo *he* claramente remite al tercer asesino, al delegado; el primero—por el contexto y la contigüidad de la respuesta del tercer asesino: Macbeth—bien podría remitir al propio rey.

[¿Y tú, idiota? ¡Que el diablo te tizne a maldiciones esa *cara pálida!* ¿Qué traes? ¿De dónde sacaste esa *cara de ganso?* / Criado: ¡Hay diez mil, señor! / Macbeth: *Gansos, imbécil?* / Criado: Soldados, señor. / Macbeth: ¡*Ve y pícate la cara y enrojece tu miedo, maricón!* ¿Cuáles soldados, idiota? ¡Qué se muera tu alma! ¡Tus mejillas *lúvidas* son consejeras del miedo! ¿Cuáles soldados, *cara de nata?*]

A pesar de que estos insultos son productos de la ira del momento, tanta insistencia en el miedo y la palidez remiten, simbólicamente, al pacto que lo tiene lívido y que lo impele a mandar matar a Banquo. También a Macbeth lo pinta de blanco el miedo, “This is the very painting of your fear”, le dice su esposa, [“Este es el mismísimo retrato de tu miedo.”— III, iv, 61]. Durante el banquete mira la imagen invertida de su miedo en las mejillas rubicundas de sus comensales:

Macbeth: (...) You make me strange
Even to the disposition that I owe,
When now I think you can behold such sights
And keep the natural ruby of your cheeks,
When mine is blanched with fear. (III, iv, 111-115)

[Dudo de mi propio valor cuando pienso que ustedes pueden contemplar este espectáculo con las *mejillas encendidas, mientras las mías palidecen de miedo.*]

Ahora el amo y señor se mira en el espejo deformado de la cara de nata del sirviente. El poder no es más que la cara oculta del miedo y de la desconfianza; es por eso que proliferan los sirvientes-espías—“There’s not a one of them but in his house / I keep a servant feed.” [“En cada casa tengo sirvientes pagados como espías.”— III, iv, 131-132].

Así, conforme avanza la obra, y de manera enormemente irónica, Macbeth se asume cada vez más como el Amo, al tiempo que se convierte en el títere de sus propios miedos, de sus propios crímenes: “I am in blood / Stepp’d in so far, that, should I wade no more, / Returning were as tedious as go o’er” [“Estoy tan inmerso en este vado de sangre, que si no pudiera avanzar más, regresar sería tan tedioso como seguir adelante”— III, iv, 135-137]. Impelido por la inercia del mal, increpa a las brujas como *amo* y no ya como *siervo*: “How now, you secret, black, and midnight *hags!* / What is’t

you do?" ["Qué hay *viejas brujas*, hijas de las tinieblas y de la media noche ¿qué están haciendo?"— IV, i, 46-47]; "I *conjure* you by that which you profess, / Howe'er you come to know it, *answer me*" ["Las conjuro, por la magia que profesan, como quieran que lo hayan sabido, contéstenme"— IV, i, 49-50]; "I will be satisfied. Deny me this, / And an *eternal curse fall on you*" ["Quiero quedar satisfecho, y si me lo niegan que una eterna maldición caiga sobre ustedes"— IV, i, 102-104]. Como si él tuviera la capacidad de maldecir, o para el caso, de bendecir a nadie.

¿Macbeth: el amo de las brujas? Ciertamente, eso es lo que *él* cree, y eso parecería por el tono perentorio con el que les habla ahora. Habría que conceder que, en efecto, de manera sumamente insidiosa, ellas parecen *obedecerlo*, como antes parecía cumplir sus deseos la oscuridad—"Speak. Demand. We'll answer" ["Habla. Pregunta. Contestaremos"— IV, i, 60],⁸ aun cuando le habían pedido antes que no buscara saber más: otra vez, la ambivalencia, el imperativo utilizado con la aparente significación opuesta: el sometimiento. En apariencia las brujas sirven a Macbeth, pero mandando... Tras las apariciones, las fatídicas hermanas se muestran serviles con él, incluso bailan para él, "That this great king may kindly say, / Our duties did his welcome pay" ["Para que este gran rey pueda decir amablemente cuánto hemos festejado su visita"— IV, i 130-131]. Ahora bien, este servilismo de las brujas en mucho recuerda el de Macbeth y su esposa cuando reciben a Duncan en Inverness:

Lady Macbeth: All our service,
 In every point twice done and then done double,
 Were poor and single business to contend
 Against those honours deep and broad wherewith
 Your majesty loads our house. (...) Your servants ever
 Have theirs, themselves, and what is theirs in count
 To make their audit at your highness' pleasure,
 Still to return your own.

⁸ Cada imperativo está dicho por cada una de las brujas. Nótese, además, la fragmentación del verso: en tres, como siempre han dividido las brujas a Macbeth: Glamis, Cawdor, King; tres insomnes—"Glamis hath murdered sleep', and therefore Cawdor / Shall sleep no more: Macbeth shall sleep no more" ["No dormirás más ¡Glamis ha asesinado al sueño y, por lo tanto, Cawdor no dormirá más: Macbeth no dormirá más"— II, ii, 45-46]

[Todo nuestro servicio en el que tanto nos afanamos, tantas y tantas veces sería pobre y simple, si tuviera que competir contra el profundo y gran honor con el que su Majestad colma nuestra casa. (...) Quien es servidor tuyo considera a los suyos, a sí mismo y a sus pertenencias como una cuenta con que pagarte para devolvarte lo que es tuyo.— I, vi, 15-29]

Discurso servil, hiperbólico y retorcido, si hay alguno, digno en verdad de una Goneril. “Twice done and then done double”, irónico eco de las coplas de ciego de las brujas: “Double, double toil and trouble” (IV, i, 10)

En este último encuentro Macbeth se comporta como amo y señor, pero ignora la cólera de Hécate; no sabe que, en este momento, el tono en el que él les habla a las brujas, no es más que un eco grotesco del de ella, la verdadera soberana del mal. Ella también las ha regañado, también les ha dicho “viejas brujas” (que es lo que quiere decir tanto *beldams* como *hags*). Veamos más de cerca el iracundo discurso de Hécate y sus implicaciones. Mortificadas, las brujas le preguntan por qué está enojada, y ella responde enfurecida:

Have I not reason, beldams, as you are,
 Saucy and over-bold? How did you dare
 To trade and traffic with Macbeth
 In riddles and affairs of death?
 And I the mistress of your charms,
 The close contriver of all harms,
 Was never called to bear my part
 Or show the glory of our art?
 And which is worse, all you have done
 Hath been but for a *wayward son*,
 Spiteful and wrathful, who, as others do,
Loves for his own ends, not for you.
 But make amends now. (...)
 (...) This night I'll spend
 Unto a dismal and a fatal end.
 Great business must be wrought ere noon.
 Upon the corner of the moon
 There hangs a vap'rous drop profound;
 I'll catch it ere it come to ground;
 And that distilled by magic sleights,
 Shall raise such *artificial sprites*
 As by the strength of their illusion

*Shall draw him on to his confusion.
 He shall spurn fate, scorn death, and bear
 His hopes 'bove wisdom, grace and fear.
 And you all know, security
 Is mortals' chiefest enemy.*⁹

[¿Y no tengo razón, viejas brujas? ¡descaradas y atrevidas! Cómo se atrevieron a traficar con Macbeth en enigmas y asuntos de muerte, y yo la señora de los encantamientos, la hermética inventora de todos los males, nunca fui llamada a participar, ni a mostrar la gloria de nuestro arte y lo que es peor, todo lo que han hecho ha sido por un hijo descarriado, rencoroso e iracundo *que como los otros no las quiere a ustedes sino a sus propios fines*. Pero corriamos eso ahora (...) Dedicaré esta noche a un fin horrendo y lúgubre y mañana antes del mediodía cerraremos un gran negocio. De la punta del cuerno de la luna pende una densa gota de vapor; la atraparé antes de que toque el suelo y destilada por arte de magia, animará *espíritus artificiales, que por la fuerza de la ilusión lo precipitarán a la ruina*. Despreciará al destino, se burlará de la muerte y llevará sus esperanzas más allá de la sabiduría, de la gracia y del temor. Y ya saben: *la seguridad es el peor enemigo de los mortales*.— III, v, 1-33]

Hécate planea dedicar la noche a un fin fatal y funesto—la carga adjetival no podría ser peor—para corregir las torpezas de sus “sirvientas”, para encarrilar al hijo descarriado. Si pensábamos que Macbeth se había convertido en el amo y señor de las brujas o, por lo menos, en su delegado eficaz, ahora es evidente la calidad subordinada de hijo caprichoso, descarriado: “wayward son”, ¿hermano de las Weird / Weyerd / Wayward Sisters? Porque ellas también son caprichosas, también se han descarriado y Hécate ha venido a meter en cintura a todos sus *wayward children*. Pero hay más. Apenas unos cuantos versos atrás, al final de la escena cuarta, Macbeth

⁹ Mucho se ha discutido sobre la autoría de esta escena. La mayoría de los estudiosos de Shakespeare la atribuyen a Middleton; esto después de una serie de análisis métricos, estilísticos, etc. No pretendo en este espacio sumarme al debate; lo que me parece interesante es el grado de coherencia *temática* que acusa esta escena: el hecho de que las, en apariencia, todopoderosas brujas se revelen sometidas a un poder superior a ellas; la resonancia de *wayward son* con *Weird Sisters*, y, finalmente, la temática de la *seguridad* y la ambivalencia semántica a la que Shakespeare somete este conglomerado semántico—*security, pact, bond*. De ahí lo difícil que es interpretar “Cancel and tear to pieces that great bond / Which keeps me pale”. ¿Qué es lo que Macbeth pretende cancelar? ¿El pacto con las fuerzas sobrenaturales que son las que ahora lo impelen a actuar?, ¿el lazo de sangre que une a Banquo con Fleance, ese vínculo (*bond*) que le quita esperanza de futuro y lo tiene lívido?

se propone ir a ver a las hermanas fatídicas, a *exigirles*, ni más ni menos, que le *cedan* su poder y conocimiento—¡ingenua audacia!

And betimes I will—to the weird sisters.
More shall they speak. For now I am bent to know
By the worst means, the worst; for mine own good,
All causes shall give way.

[Iré mañana, pronto, antes de que sea demasiado tarde, a ver a las misteriosas videntes. Tendrán que hablar más porque ahora estoy decidido a saber lo peor por los peores medios. Por mi propio bien, todo tiene que ceder ante mí.— III, iv, 133-136]

Weird en tan cercana contigüidad con *wayward* sugiere un centro de imantación semántica de enorme ambigüedad y potencial dramático. Por una parte, por necesidades de la métrica, *weird* debe ser pronunciado así, (wē'yærd) y no (wīrd), la pronunciación moderna; por otra parte, ésa era la pronunciación escocesa. Ahora bien, en las ediciones antiguas de la obra, incluyendo la del primer folio de 1623, la palabra ni siquiera se escribe así, sino *weyard*, muy próxima ya a *wayward*; en ocasiones incluso aparecen como términos intercambiables—verdaderamente Macbeth es el hijo caprichoso, errático de las brujas: un *wayward son* digno de las *Weyard Sisters*. Según el O.E.D., la palabra es de origen anglo-sajón, *wyrd*, que es el grado débil de la raíz *werp- warp- wurp-*, to become = devenir (se nos mete, una vez más, por la puerta trasera, el Tiempo). Ya desde la Edad Media la palabra significa, como sustantivo, el principio, poder o agencia por medio del cual se predeterminan los acontecimientos; en otra acepción, designa a las Parcas de la mitología grecorromana, the Weirds. Como adjetivo significa tener el poder para *controlar* el destino de los seres humanos. Pero, sorprendentemente, en el muy completo *Shakespeare Lexicon*, de Alexander Schmidt, la palabra aparece también con el significado “Subservient to Destiny”.

Lo que muestra la polisemia de este término es el anverso y el reverso del poder: control y subordinación; uno cree que las brujas *controlan*, y luego resultan estar controladas por poderes superiores a ellas. Incluso Hécate, con toda su parafernalia, no es, ella misma, sino otro “instrumento de la

oscuridad”—los juegos de poder en incesante reversibilidad, fugados en infinitos relevos, cuyo devenir incierto sólo puede crear espejismos.

Es por ello que la trampa que le tiende Hécate es exactamente la misma que le tendieron las brujas al principio, pero más eficaz: unas profecías literalmente *hechizas*. La suma sacerdotisa de los artilugios afirma que lo que habrá de conjurar son “espíritus artificiales” (*artificial sprites*), puro espectáculo, lo cual activa el sentido original de *hechizo*: el desprecio de lo “hecho”; tras la pirotecnia semántica de su fachada de *encantamiento*, no hay más que el artificio, lo “hechizo” que se hace pasar por EL hechizo. En estos vaivenes de la ambigüedad, Hécate jugará también con la polisemia de la palabra *security*: no sólo en el sentido de “certidumbre”, sino en el de “garantía”, “fianza”, “prenda”, “pacto”. En todos sentidos *security* es, como dice Hécate, el mayor enemigo de los mortales: la búsqueda ciega de la seguridad lo lleva a dar en prenda cualquier cosa, incluso el alma. Esto, ciertamente, es lo que ha ocurrido con Macbeth: atrapado no sólo en un vado de sangre, sino en el espejismo de que un crimen más le dará la seguridad anhelada, de que un crimen más habrá de asegurarle el poder. Pero el poder es inasible en sus inciertos juegos de reversibilidad. En Macbeth es evidente, incluso *patética*, la disparidad: precisamente cuando él cree—o quisiera creer—que tiene el poder, que él es el amo indiscutible, en ese momento se encuentra en el punto de mayor debilidad. Títere accionado por la inercia carnícera del mal que él mismo ha creado, Macbeth cree que, por lo menos, aún puede mangonear a su sirviente Seyton/Satanás y a su espejo, el cara de nata; sin embargo, este rey carnícero es, sin saberlo, el amo revertido en siervo, el enano vestido con ropas prestadas que cada vez le quedan más grandes. Mas éste es el precio que le cobran las “Sirvientas del Destino”: Macbeth quiso desrealizar el presente para apostararlo todo al futuro (“Nothing is but what is not”); se sintió apoyado por la oscuridad, por la mujer amada, quien también consideraba al momento como un “ignorant present” y ya sentía “the future in the instant”. El futuro nunca llegó; el devenir sólo trajo un lamento sostenido. “Nought’s had all spent / Where our desire is got without content” [“Nada se logra, todo se agota, cuando el deseo se cumple sin alegría”— III, ii, 4-5]. Pero Banquo lo supo siempre: las

Hermanas Fatídicas no controlan nada; son meros “instrumentos de la oscuridad”, Sirvientas del Destino.



Las sirvientas al poder

Es interesante que Jesusa Rodríguez, en su puesta en escena de *Macbeth* (2002),¹⁰ subraye de manera muy especial este problema de lo que podríamos llamar la “servidumbre del mal”. El subrayado teatral es de una gran originalidad, pues convierte a las brujas en sirvientas de un matrimonio burgués y luego nos las revela como “soberanas”, verdaderas chamanas capaces de controlar no sólo apariciones sino las vidas mismas de sus amos: las sirvientas como el verdadero poder detrás del trono.

Jesusa exhibe la reversibilidad de la servidumbre del mal al duplicar el papel que juegan las brujas en su versión de *Macbeth*. En una suerte de escena estereoscópica, las brujas-sirvientas primero cumplen un ritual silencioso en la residencia de un par de burgueses mexicanos, haciendo la cama, limpiando, sacudiendo, puliendo, lavando los baños, en un ritmo de creciente frenesí que le imprime a la silenciosa acción la música para ocho celos, compuesta especialmente por Marcela Rodríguez, para esta “obertura” dramática. Toda la humillación del trabajo servil se va intensificando en el silencio verbal y el estruendo de la música para, finalmente, entroncar con ese otro mundo, el del *Macbeth* de Shakespeare: “¿When shall we three meet again?” El efecto es alucinante: sirvientas que devienen brujas que devienen sirvientas. Ahora son los uniformes, luego serán los harapos, en el no-lugar de la azotea, en el reino soterrado de la servidumbre. Dentro de la casa están sometidas, incluso a la abyección sexual—no sólo hay que desvestir a la señora, hay que *servir* sexualmente al señor, con toda la brutalidad del macho que somete a la hembra, cualquier hembra. Fuera de la casa, su esfera de acción se abre al mundo de la azotea, de los chismes y de la ropa lavada, pero también al otro, al mundo del *Macbeth* de Shakespeare. El entreverado va desmantelando las fronteras hasta llegar a un extraordinario sincretismo que pone al descubierto el poder oculto de las brujas en todos los tiempos, todos los lugares. El no-lugar se

¹⁰ “XVIII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México”, Teatro de la Ciudad, abril 27, 2002. Temporada en el Teatro Julio Castillo, mayo-octubre, 2002

convierte en la ubicuidad de lo transcultural, en la supervivencia de ese otro al que no podemos desterrar. En el lugar mismo del encantamiento, los inventarios nigrománticos de las brujas de Shakespeare y los monótonos ritmos *doggerel*, Jesusa incorpora otros ritmos, otros mundos, otros tiempos, amasando una nueva magia, un nuevo acto de poder: la poción ahora se cocina en náhuatl, español e inglés.

Bruja 1: Tlacuele, tla xihualhuia, tlamacazqui chiucnauhtlatecapanilli, chiucnauhtlamatelloi, xoxouhqui tlamacazqui, nonan, nota, citlalcueye ipiltzin, nonan cetchtli aquetztimani, titzotzotlacatoc, tezcal incan hualpopocaticmani: ayac tlatlaco, ayac tlahuexcapehuaz.

Bruja 3: socorre que ya es tiempo, tú el espiritado, nueve veces golpeado, y nueve veces estregado entre las manos (o nueve veces aporreado) verde espiritado, madre y padre mío, hijo de la Vía Láctea, mi madre conejo boca arriba, que eres resplandeciente, espejo que está humeando: les advierto que ninguno falte a su obligación, ninguno rezongando resista, que ya beso los cinco solares truxe, para este efecto.

Bruja 2: No cese, no cese el trabajo aunque espese, que hierva el caldero y la mezcla se espese

Hécate: Double, doble toil and trouble,

Fire burn, and cauldron bubble.

Todas: Ca nictenamiqumacuiltonale, ca oniquinhualhuicac

Bruja 1: Tla xihualhuian, nooquichti huan in macuilonalleque, cemithualleque, tzonepitzizime; tla toconicatan tonahualtezcauh: cteotl, ac mahuiztli ic tlapoztequi, ic tlaxaxamania, yc quixpoloa in tochalchiuh, in tocozqui, in toquetzal.

Bruja 1: Tla xihualhuian: tla totoconecahuican tochalchiu-ecahuaz; amo quinmoztla, ahmo quinhuiptla, ca niman axcan toconitazque ac ye quimictia in teteo piltzin

Bruja 3: Ea venid y subamos nuestra preciosa escalera que no ha de ser para mañana ni es otro día, sino que ahora luego hemos de ver quién es el que mata al hijo de los dioses. Advertid que lo mando yo, la sacerdotisa entendida o médica o adivina consumada en sabiduría

Todas: Nomatca nehuatl, nitlamacazqui, ntilamatini, nimimatca, ticitl.

Hécate: Yo en persona príncipe del infierno quiero que sepa el estado de este infierno. ¿Si morirá presto? O no, antes ha de durar algún tiempo.

(Sale Hécate)

Todas: Nomatca nehuatl, nimietlantecuctli, que ye quitlamachtia: cuix quitlanahuitiz? Ca, cuix achicatz.

Bruja 1: Por el picor de mis dedos siento que llega el infame. Cerrojos, puertas, abríos, llame quien llame.¹¹ (IV, i, 1-46)

Es en este contexto no sólo equívoco sino híbrido que se dan tanto las “exigencias” de Macbeth como las apariciones artificiales. A pesar del tono agresivo, tajante, de Macbeth, es claro de qué lado está el poder y por ello resultan todavía más patéticas las ostentosas muestras de poder de un rey que insulta a los sirvientes, que a cada paso llama a Seyton para hacerle sentir que él es el amo. Pero al final de esta puesta en escena, son las sirvientas las que tienen la última palabra: “El tiempo es libre”. En un acto de traición/deformación creadora, Jesusa transfiere el grito liberador de Malcom a las brujas/sirvientas quienes, vestidas para el viaje, con los humildes bultos que contienen sus pertenencias, declaran la libertad del tiempo y del mundo, afirmando con ello, implícitamente, su poder.

Es así como la puesta en escena de Jesusa Rodríguez pretende resignificar el *Macbeth*, haciéndolo correr sobre dos pistas paralelas: por el tiempo imaginado en la obra de Shakespeare, un mundo de ideales heroicos corrompido por la ambición, conviviendo de manera “natural” con seres sobrenaturales; un mundo en el que finalmente nada se gana y todo se desgasta en la nada de una existencia malograda, pues el afán desquiciado de poder le roba todo sentido al tiempo y a la vida y ya nada es más que lo que no es. En la otra pista, la obra corre silenciosa por un tiempo más cercano, el aquí y ahora de nuestro mundo mediocre, atrapado en la mezquindad de una burocracia piadosa, aunque no menos hipócrita y corrupta que la del otro mundo, el de Shakespeare, que le sirve de portavoz y caja de resonancia, amplificada hasta la pesadilla. Porque en eso estriba esta puesta en escena: el mundo que cobra otro significado en la pesadilla.

Que se desquicien ambos mundos antes que comer en el terror y dormir en la angustia de estos horribles sueños que nos agitan de noche: como si la plegaría de Macbeth hubiera sido escuchada, el mundo se ha desquiciado aunque no por ello cesan los horribles sueños. Aun la perturbadora presencia de lo sobrenatural se hace sentir, aquí y ahora, desde

¹¹ Ruiz de Alarcón, Hernando, *et al.* (1892, 120)

el mundo del otro, ése que quisiéramos reprimir, el de nuestro pasado que se encarna en lo que más despreciamos: nuestras sirvientas a quienes tanto tememos, aquéllas sabedoras de otros mundos, de otras formas de entrar en contacto con la realidad; aquéllas, soterradas o escondidas en la azotea; aquéllas que mantienen bien aceitados los goznes de nuestra irrealidad cotidiana que nos permite llevar a cabo, impecablemente, todas nuestras banalidades, todas nuestras atrocidades. En esta segunda pista, Macbeth se nos convierte en un espejo cóncavo: un Macbeth enano, sin heroísmo ni sensibilidad; sin grandes ideales ni grandes traiciones; queda tan sólo la magnitud del crimen, pero sin la retribución; sólo la mezquindad y la corrupción de gobiernos espurios, sin la esperanza de una restauración, perdida hace mucho tiempo en algún mundo del que ya ni siquiera nos acordamos. Aquí y ahora, como siempre, sólo sabemos de mañana, de mañana y mañana y mañana que se arrastra con paso mezquino hasta la última sílaba del tiempo registrado. La propuesta de Jesusa Rodríguez pone al descubierto la terrible reversibilidad del poder y nos hace sentir que, en efecto, Shakespeare sigue siendo nuestro contemporáneo.

Referencias

PIMENTEL, Luz Aurora, "Tiempo y significado en *Macbeth*". *Thesis 2* (julio, 1979), pp. 48-56.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando, Pedro Sanchez de Aguilar y Gonzalo de Balsalobre (1892 [1629]), *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentilicias de las razas aborígenes de México*. Notas, comentario y estudio de Francisco del Paso y Troncoso. Ediciones Fuente Cultural, Museo Nacional, México

SCHMIDT, Alexander, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* (1971). II vols. (3rd edition revised and enlarged by Gregor Sarrazin). New York, Dover Publications, Inc.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*. (1997) A. R. Braunmuller (ed.), *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (2002). Luz Aurora Pimentel y Jesus Rodríguez (trads.). Traducción hecha ex-profeso para la puesta en escena de Jesusa Rodríguez en el "XVIII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México", Teatro de la Ciudad, abril 27, 2002. Temporada en el Teatro Julio Castillo, mayo-octubre, 2002. (Inédita)

WILLS, Garry, *Witches and Jesuits. Shakespeare's Macbeth*. New York & Oxford, Oxford University Press
The Oxford Classical Dictionary. (1970). Oxford, The Clarendon Press.