

## Paradojas y aperturas de sentido en *Macbeth* de Shakespeare. Destino, brujería y monstruosidad

María Soledad Blanco  
FHyCS - UNJu  
[soledad\\_blanco@hotmail.com](mailto:soledad_blanco@hotmail.com)

Palabras clave: *libre albedrío, destino, monstruosidad.*

### Resumen

En *Macbeth*, la configuración monstruosa del protagonista propone la discusión entre destino y libre albedrío: por momentos el protagonista parece hipnotizado por las brujas, como si estuviera paralizado en su capacidad de pensar con claridad; pero en otros momentos (las reflexiones morales en varios apartes y soliloquios) se hace evidente un control de sí mismo, como si Macbeth nunca perdiera por completo la capacidad de tomar sus propias decisiones. Las brujas pueden entenderse como fuerzas mágicas “externas” (demonios que conspiran y actúan sobre la realidad material) o como símbolos de la confusión moral interior, el lado enfermo, monstruoso, de todo ser humano.

En este marco general, la obra presenta más preguntas que respuestas en cuanto al verdadero poder de las fuerzas del mal: ¿cuál es el papel del destino?, ¿tiene culpa quien no puede gobernarse a sí mismo?, ¿es tan poderoso el poder de las brujas o Macbeth consiente su dominio? En este trabajo, profundizaremos en estas y otras duplicidades y paradojas aparentes que propone Shakespeare en esta pieza teatral. Sostenemos que la estructura fundamental de la obra y su apertura de sentidos se construyen precisamente a través de esas dialécticas inconclusas.

### Introducción

En *Macbeth*, Shakespeare presenta las trágicas consecuencias de la ambición de poder. Aunque el autor sugiere que los tres protagonistas principales (Macbeth, Lady Macbeth y las brujas) contribuyen a la tragedia, al mismo tiempo deja abierto el sentido de la culpa que puede atribuirse a cada uno.

En este marco, la obra presenta más preguntas que respuestas en cuanto al verdadero poder de las fuerzas del mal: ¿cuál es el papel del destino?, ¿tiene culpa quien no puede

governarse a sí mismo?, ¿es tan poderoso el poder de las brujas o Macbeth consiente su dominio?

En el presente trabajo, profundizaremos en las duplicidades que propone Shakespeare al espectador a partir de la compleja configuración de la monstruosidad. En el pensamiento de Foucault (2000), los monstruos aparecen cuando existe un conflicto con el *status quo* del conocimiento y/o del poder en un estado de sociedad determinado. Lo que amenaza con la subversión de los valores es el monstruo. Toda monstruosidad es, como la de Macbeth, profunda e inevitablemente política. Representa el peligro de una subversión inquietante.

### **Monstruo y anormalidad**

En *Los anormales* (2000) Foucault define la “normalidad” como el grado cero de la monstruosidad, mientras que la noción de monstruo es un concepto legal que aparece en el dominio jurídico-biológico y representa la violación de una ley, ya sea que se trate de una ley de la naturaleza o de la sociedad.

Cada período, dice Foucault, ha privilegiado y producido una forma de monstruo, y distingue entre los monstruos jurídicos-naturales (propios de la Edad Media), los monstruos morales (en la Moderna) y los monstruos políticos (en la Contemporánea).

Unos años antes de que Shakespeare comience su producción dramática, Ambroise Paré publica sus *Monstruos y prodigios* (1575), en el que define al monstruo precisamente como una transgresión de las leyes divinas y naturales. Con afán científico, Paré declara que los monstruos pueden ser producto de la obra de Dios, el diablo o el ser humano (tanto por deficiencias físicas como por posturas o conductas erróneas durante la gestación).

Los últimos capítulos, dedicados a los “Ejemplos y monstruosidades que hacen demonios y brujos” se adentran además en la “posesión” de la que pueden ser objeto los hombres por parte de los demonios. Indica, como dice Claude Kappler (1986: 274), el movimiento de lo monstruoso hacia lo diabólico que se produjo hacia fines de la Edad Media, que terminaría desembocando en el paso del monstruo natural al monstruo moral. El libro de Paré es muestra de ese periodo de transición.

La modernidad traerá una nueva comprensión del monstruo. Para Foucault, ese cambio se debió al paso desde una explicación anatómica-patológica (monstruosidad “exterior”) hacia la psiquiatría penal (monstruosidad “interior”). En lugar de ser condenados por la estructura anatómica de su cuerpo, por su anomalía somática, los monstruos se cargarían de disvalores morales, como los “gustos sexuales perversos” en el caso de los

hermafroditas, por ejemplo. Así emerge la atribución de una monstruosidad que no es jurídico-natural sino jurídica-moral, una monstruosidad de conducta más que de naturaleza.

El monstruo juega un papel importante de contra-modelo de conducta, a ser sancionado social y penalmente: el sentido del monstruo, presente en las más pequeñas desviaciones de la conducta, llega a impregnar el cuerpo social, se detecta y codifica como un peligro social que tiene que ser “normalizado”.

Foucault refiere que el monstruo moderno tendría dos formas principales: por un lado, el monstruo-político, el criminal que rompe el contrato social, que prefiere su propio interés frente a las leyes que rigen la sociedad, y por otro lado, el monstruo-jurídico, que abusa de su propio poder (por ejemplo, un déspota, un rey o un príncipe). Estas dos figuras señalan la monstruosidad ejercida “desde abajo” y la ejercida “desde arriba”.

Cuando Shakespeare representa *Macbeth* por primera vez en 1606, está ocurriendo ese pasaje de monstruosidad desde el ámbito de la naturaleza al del monstruo criminal o moral.

### **Embrujo, destino y libre albedrío**

Macbeth cuenta la caída de un héroe militar. Sin embargo, no parece culpable de su propia ruina, puesto que su caída es el resultado de las acciones de los personajes que lo rodean y, sobre todo, de la acción demoníaca de espíritus del mal: tres brujas predicen que Macbeth se convertirá en Barón de Cawdor e, incluso, en rey de Escocia. Aunque inicialmente Macbeth desestima tales profecías, después, cuando es promovido por el Rey Duncan como Barón por sus triunfos militares, comienza a pensar que el vaticinio puede ser posible.

En un principio, es un buen y leal vasallo que nunca perjudicaría a su Rey, si no fuera por aquellas fuerzas externas. Hubiera vivido feliz como Barón de Cawdor, un ilustre título en sí mismo. Así lo expresa él: “Si el azar me quiere rey, que me corone sin mi acción”, es decir, si el destino es certero, se realizará por sí solo. Sin embargo, Shakespeare nos muestra una primera dicotomía entre ser y hacer: el protagonista es bueno en el hacer, pero malo en el deseo de ser, según lo manifestará su propia esposa. Cuando Macbeth le escribe a ella para contarle sobre las brujas, la profecía y cómo ésta parece hacerse realidad, su esposa expone esta contradicción:

Serás lo que te anuncian. Mas temo tu carácter: está muy empapado de bondad para tomar los atajos necesarios. Tú quieres ser grande y no te falta

ambición, pero sí la maldad que debe acompañarla. Quieres la gloria, mas por la virtud no quieres jugar sucio. (Escena V, Acto I)<sup>1</sup>

Tomará así en sus propias manos la realización de un destino ya previsto por las fuerzas del mal. Es ella quien invoca a los malos espíritus para que la llenen de la crueldad necesaria que le permita ayudarlo a convertirse en Rey. Esto significa nada más que ayudar a cumplir un hado determinado:

¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad! ¡Que se dense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas al remordimiento! ¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte que por doquier estáis -esencias invisibles- al acecho de que Naturaleza se destruya (Escena V, Acto I)

Entonces, existe una profecía, un destino, pero también una primera aceptación por parte de Lady Macbeth. A su esposo, por el contrario, no le gusta que la profecía incluya el hecho de que va a matar a su rey. Elogia al rey Duncan por su bondad y dignidad, y teme que su eliminación signifique la condena de su alma. No sólo por cuestiones morales, sino también por sensatez política: un usurpador no sería capaz de mantener un trono inestable por mucho tiempo, piensa Macbeth.

Es sólo después de ser insistentemente fastidiado por su mujer (lo insulta, lo degrada, le hace sentir menos que un hombre) que decide cumplir con lo pre-destinado, aunque con poco entusiasmo. Será, precisamente, porque la mujer lo pone frente a su propia dualidad:

¿Te asusta ser el mismo en acción y valentía que el que eres en deseo?  
¿Quieres lograr lo que estimas ornamento de la vida y en tu propia estimación vivir como un cobarde, poniendo el «no me atrevo» al servicio del «quiero» como el gato del refrán?<sup>2</sup>(Escena V, Acto I)

Haciendo un raconto tenemos un mensaje traído por unas brujas (manifestación física del mal), que siembran una idea en Macbeth y, a través de la carta, en su esposa. Que ésta acepta abiertamente y él en secreto, puesto que existe en su interior una dualidad entre

<sup>1</sup> En adelante, todas las citas son de Shakespeare, William (2000) *Macbeth*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta.

<sup>2</sup> El gato que quería comer pescado, pero no se atrevía a mojarse, según el proverbio inglés.

el deseo de ser y el hacer, mientras que en ella deseo y hacer van unidos, sobre todo porque se dirigen a cumplir un destino previsto.

Sobreviene en este punto la pregunta sobre el valor profético de las palabras enunciadas por las brujas: existe una parte de la predicción que no es atribuible al deseo ni la acción de Macbeth (su nombramiento como Barón) pero hay otra que es una profecía autocumplida, puesto que proviene de un asesinato planificado y ejecutado por Macbeth y su esposa. Justamente, el plan de las brujas probablemente no hubiera funcionado si no contaba con la “ayuda” de la ambición implacable y expresa de Lady Macbeth, y la ambición dubitativa del propio protagonista.

Como en la mayoría de las tragedias, el personaje principal, Macbeth, tiene un defecto fatal en su carácter. El sino fatídico de Macbeth es su ambición, que será la puerta abierta para la influencia tanto de las brujas como de su esposa. Sin embargo, como señala Stephen Greenblatt (2007), tal vez el problema no sea la ambición en sí, sino el objeto “éticamente inadecuado” al que ésta se dirige. La duda de Macbeth, su falta de voluntad, enfrenta su ambición con su sentido ético, y actuará contrario a éste como guiado por una energía que le es ajena, animalizado, bestializado (Walton, 1966).

En efecto, algunos de los sucesos de la obra pueden atribuirse sólo a él mismo y no se puede culpar a nadie más: por ejemplo, los asesinatos de la familia de Banquo y Macduff, son producto de sus tendencias paranoides. Este último caso, el de Macduff, también es interesante de analizar puesto que las brujas le avisan a Macbeth que le tema, que él es su verdadero enemigo, aunque el asesinato de toda su familia es una monstruosidad sin sentido.

Macbeth es presa de una inestabilidad psicológica cada vez mayor, y ese asesinato será el comienzo de su caída. Al querer mantener su puesto real, contrata asesinos para matar a todos los que se le oponen y se vuelve cada vez más cruel. Entonces, es víctima de fuerzas externas, si tomamos como tales tanto a las brujas como a su esposa, que son las malas influencias en la primera parte de la obra, pero en los últimos actos, se presenta en dominio de sí mismo, ejerciendo ese control para la realización del mal.

Por momentos parece que el protagonista está hipnotizado por las brujas, como si estuviera paralizado en su capacidad de pensar con claridad; pero en otros momentos (las reflexiones morales en varios apartes y soliloquios) se hace evidente un cierto control de sí mismo, el protagonista parece nunca perder por completo la capacidad de tomar sus propias decisiones.

Wilson Knight (1930) entiende que no existe esta contradicción u oposición entre mal interior y exterior, sino que este último es proyección de aquel, como lo demuestra el hecho de que las brujas iniciales se transforman luego en una suerte de Erinias, entes que atormentan a Macbeth por sus crímenes. La metafísica del mal a la que refiere el autor es precisamente que los fantasmas interiores se corporizan en el exterior, y el “clima” atormentado del espíritu se refleja en la penumbra fantasmagórica de la realidad en la que vive el protagonista. Atmósfera psíquica y física que tiene como eje de representación la sangre y el asesinato: “En el mundo de Macbeth, el más obsesivo de todos los mundos creados por Shakespeare, el crimen, el pensamiento sobre el crimen y el temor ante el crimen se adueñan de todo”, resume Jan Kott (1969: 109).

### **La monstruosidad femenina: lady Macbeth**

Si la audiencia cree o no en que las brujas tienen poder sobre Macbeth, influye en la interpretación acerca de si sus acciones son el resultado de la elección personal (el libre albedrío) o de alguna influencia externa.

Para empezar, debemos considerar que la creencia en la existencia y el poder de las brujas era común en la época de Shakespeare, como lo demuestra la caza de brujas en Europa, que alcanzó su máxima expresión desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII y durante la cual se estima que nueve millones de mujeres fueron condenadas a muerte por ser consideradas brujas. Por entonces, la práctica de la brujería era despreciada por subvertir el orden establecido de la religión y la sociedad, y por lo tanto no se toleraba. (Federici, 2015)

[En el *Malleus maleficarum*] Kramer y Sprenger necesitaban conferir la solidez de la verdad palpable a lo que su propia iglesia había etiquetado como fantasías; otorgarle agentes visibles, pequeños secretos, ritos obscenos, transformaciones espectaculares, tanto un compendio de teoría general como una convincente morada local. Después de todo, querían que los hombres y las mujeres no se limitaran a asentir formalmente a un conjunto de proposiciones teóricas abstractas sobre el funcionamiento del mal, sino a denunciar y matar a sus vecinos. Frente a la necesidad de producir el efecto de lo real a partir de material de fantasía, los inquisidores se volvieron a la narrativa. El *Malleus maleficarum* ensaya docenas de cuentos elaborados para redibujar el límite entre lo imaginario y lo real, o más bien para restaurar los contenidos más oscuros de la imaginación y verterlos, como veneno, en los oídos del mundo. (Greenblatt, 1993).

El mismo *Monstruos y prodigios* (1575) advierte que los individuos pueden ser poseídos por espíritus malignos, que corrompen “*el cuerpo y la inteligencia*” (p. 81), y ya en el *Malleus maleficarum* (1487) se afirmaba que los demonios y brujas provocaban y modelaban fantasías en la mente.

Considerando ese contexto cultural, podríamos afirmar que parte del público de Shakespeare creía que las brujas no sólo existían sino que eran figuras poderosas que podían ejercer un gran poder sobre las personas. De modo que la creciente maldad de Macbeth, así como la desmedida ambición de su esposa podrían explicarse en razón del conjuro maligno arrojado por las hechiceras (Castilla Gómez, 2007). O sea, en el contexto del incipiente siglo XVII “era imposible contener la representación de brujas estrictamente dentro de los límites del arte, por el estatus real de las brujas -la eficacia de sus encantos, su capacidad de dañar, la realidad de sus demandas o de las acusaciones formuladas contra ellas” (Greenblatt, 1993).

Lady Macbeth y las hechiceras se proyectan como figuras femeninas anormales, monstruosas, asociadas al engaño, instrumentos del mal, representación de la mujer todavía imperante en la Edad Media:

Los argumentos que se usaron para justificar este fenómeno fueron cambiando. Mientras que los autores del *Malleus Maleficarum* explicaban que las mujeres tenían más tendencia a la brujería debido a su “lujuria insaciable”, Martín Lutero y los escritores humanistas pusieron el énfasis en las debilidades morales y mentales de las mujeres como origen de esta perversión. Pero todos señalaban a las mujeres como seres diabólicos. (Federici, 2015: 292).

En esta genealogía se inscriben la Lilith judía y la Eva cristiana, la mala consejera, la mala influencia, herramienta del diablo que confunde y pervierte al hombre. Y también la mayor parte de los monstruos femeninos de las culturas patriarcales: sirenas, gorgonas, harpías, erinias, amazonas, la esfinge, las succubus, Medusa, las lamias, etc. Todas mujeres monstruos, seres eróticos, voraces, insaciables sexualmente, asociadas a la alteración del orden, encarnaciones de la falsedad y el engaño. Ya Alfonso X El sabio definía a la mujer como “la confusión del hombre, bestia que nunca se harta, peligro que no guarda medida” (Citado en Caballé, 2006)

Desde este enfoque, aunque no es una bruja en un sentido estricto, Lady Macbeth podría considerarse como tal de acuerdo a los estándares de la época de Shakespeare: de la misma manera que las brujas subvierten el orden natural de la religión y la sociedad, Lady Macbeth subvierte el orden de los sexos y de la familia, teniendo poder por sobre el que

debiera ser el jefe de la familia, su marido. Precisamente una creencia extendida en la época era que las brujas podían causar impotencia en el varón y hasta hacer desaparecer sus penes. A pesar de que no lo haga físicamente impotente, Lady Macbeth cuestiona la virilidad de su marido. Se proyecta esa perspectiva monstruosa de la concepción femenina, tal como describe Raúl Dorra (2000):

La mujer fue un “monstruo concupiscente” cuyo poder de atracción era tan fuerte como su actividad destructora. (...) En la zona más oscura de su vientre las mujeres tenían un socavón por donde se entraba al infierno, una boca insaciable que succionaba la virilidad hasta dejarla exhausta, una vulva provista de filos (vagina dentata) que era capaz de seccionar el miembro y apropiárselo. El peligro de la castración, la posibilidad de un definitivo anonadamiento de la virilidad por el “acto venéreo”, lo plausible de un descontrol por el que el hombre, en lugar del placer, se encontrara sometido a transformaciones monstruosas preocupaba no sólo al común de los varones, sino también a los varones estudiosos y a las autoridades civiles y eclesiásticas. (p. 54).

Al hacer que Macbeth actúe fuera del orden “natural” y “social”, e, incluso, contra su propio pensamiento, la mujer se presenta de manera similar a una bruja. Ella ha invocado a los espíritus malignos en su ayuda, para auxiliarla en su plan de vencer la resistencia de su marido y de obligarlo a matar a Duncan. En esta configuración monstruosa de la mujer, aunque devotamente fiel, ella rechaza su papel subordinado como esposa y pide ser transformada “en un instrumento de la muerte cuya crueldad trascienda las limitaciones de su sexo y de su naturaleza mortal”. El monstruo femenino será portador de la ambición de poder, y causante de que la misma se extienda al hombre. Que ella trabaje con las brujas para influir en Macbeth sugiere que está, al menos indirectamente, aliada con ellas. Paré apunta, precisamente, en el apartado dedicado a develar “*Cómo nos engañan los demonios*”, que éstos pueden incidir directa o indirectamente a través de otras personas.

### **El monstruo frente al espejo: Banquo**

Se trata además de una época de transición donde la racionalidad científica pugnaba contra el pensamiento mágico, de modo que también es posible entender a las brujas simplemente como personificación del deseo, inicialmente reprimido por el propio Macbeth.

En 1584 Reginald Scot publica *El descubrimiento de la brujería*, donde realiza una crítica escéptica de la brujería. El núcleo argumental de la obra es localizar las creencias sobre brujas en el plano de la imaginación. El problema de su sociedad, dice Scot, es la incapacidad para distinguir las proyecciones de la fantasía y considerarlas como verdades objetivas del mundo material.

Por su parte, en 1597 el rey Jacobo VI de Escocia (más tarde también James I de Inglaterra) publica *Daemonologie*, una disertación filosófica sobre la nigromancia, los métodos de adivinación y la demonología. Este libro volvía a poner en primer plano las razones de la ley canónica para perseguir y castigar a las brujas. Tanta fue su convicción sobre la existencia de las brujas, que James I consintió la quema de todas las copias del libro de Reginald Scot en 1603.

De modo que *Macbeth* no solo se nutre del *Daemonologie* sino que sería un homenaje a James I, incluyendo temas como la brujería y los demonios, ligados a un rey escocés.

Stephen Greenblatt (1993) sostiene al respecto que existen pruebas concretas de que Shakespeare conocía tanto los antecedentes que afirmaban la existencia de las brujas (el *Malleus Maleficarum*, de 1487; y *Daemonologie*, de 1597) como su impugnación (*The Discoverie of Witchcraft*, de 1584). Por lo tanto, es presumible que el dramaturgo aprovechara las posiciones alternativas que existían al respecto con fines artísticos.

Desde la perspectiva ascética, el protagonista conserva un aura heroica en la primera parte porque es capaz de usar su libre albedrío para resistir la influencia de las brujas: actúa como una persona moralmente responsable y controla su ambición. En el segundo acto, en cambio, ya no intenta ahogar su conciencia sino que parece aceptar el asesinato como un acto inevitable, fuera de su control. Cuando Macbeth se entrega a las demandas de su esposa no está embrujado, simplemente ha sucumbido a su orgullo.

A pesar del intento de Macbeth para colocar la culpa fuera de sí mismo, en realidad las brujas y Lady Macbeth han sacudido las aspiraciones profundas y la codicia que ya estaban presentes en él.

La profundidad de la tragedia depende de si las brujas se perciben como capaces de controlar las acciones (de esta manera inocentes) de Macbeth, o si él es el único responsable de su propio destino.

En esta segunda interpretación, ya no es Lady Macbeth el monstruo de la obra, sino su esposo, como se puede observar si lo comparamos en espejo con Banquo, quien pelea junto a él en la batalla, también ve a las tres brujas, recibe de ellas un anuncio auspicioso, y sin embargo, lejos está de creerles o sentir el anuncio con dicha, pues desconfía de los

fines benéficos de los espíritus malignos: “es muy extraño: las fuerzas de las sombras nos dicen verdades, nos tientan con minucias, para luego engañarnos en lo grave y trascendente” (Escena III, Acto I).

Mientras Macbeth se lanza de cabeza a la maldad ofrecida por las brujas, Banquo es precavido, se toma el tiempo para pensar la profecía. Aun cuando quiere averiguar su propio futuro, lo hace con cautela, y no muestra tanta ambición como para torcer sus valores: “Con tal que no pierda mi honor tratando de acrecerlo, sin exponer mi rectitud ni deslucir mi lealtad, te escucharé de buen grado” (Escena I, Acto II)

Macbeth pone su esperanza en la predicción, a la par que Banquo sostiene que el mal sólo ofrece dones que llevan a la destrucción. Resiste de manera constante las tentaciones dentro de la obra, orando al cielo en busca de ayuda; en oposición, Macbeth ora para que los poderes del mal acudan en su ayuda y le den valor. Por esto, porque es el propio espejo de lo que pudo haber sido de respetar sus principios, pero además porque es quien sabe de sus pecados, Macbeth admira y teme a Banquo:

Mi temor a Banquo se me clava hondo y en su regio temple reina lo que ha de temerse. Es muy audaz y, además de ese ánimo intrépido, la prudencia le guía su valor para obrar sobre seguro. No hay nadie más que él a quien yo tema, y bajo él mi espíritu se siente coartado, como dicen que lo estaba el de Antonio por César (Escena I, Acto III).

Aunque también cegado en su ambición Macbeth no ha hecho más que allanar el camino para el cumplimiento de la profecía completa, que incluye que los hijos de Banquo serán reyes.

(...) las brujas le saludaron como padre de reyes. Ciñeron mi cabeza con estéril corona y me hicieron empuñar un cetro infecundo que habrá de arrebatarme mano extraña, pues no tengo hijo que lo herede. Si es así, he manchado mi alma por la prole de Banquo, por ellos he matado al piadoso Duncan, echando hiel en el cáliz de mi paz sólo por ellos, entregando mi joya sempiterna al espíritu infernal para hacerlos reyes, para hacer reyes de la semilla de Banquo (Escena I, Acto III).

Esta reflexión importa porque si hasta entonces se ha escudado en que sólo consumó el destino ya profetizado, a partir de este reconocimiento del otro, Banquo, decide su asesinato y, por lo tanto, su deseo de romper con la segunda parte de la predicción. Resuelve desafiar al destino, sabiendo que todas las profecías anteriores se hicieron

realidad. Esta actitud demuestra que Macbeth cree en la posibilidad de cambiar el destino con sus acciones.

Lo que se pone en tensión, dice Walton es el ser individualista representado por Macbeth y el ser social representado por Banquo:

La representación del individualismo en Macbeth implica la de su contrario, la ubicación en primer plano de los intereses de la comunidad en su conjunto; y en rigor, en esta obra tenemos la más directa elaboración shakespeariana de un conflicto entre dos puntos de vista opuestos del hombre (...): el del hombre como un individualista que tiene como primera lealtad la de sus propios intereses, y la del hombre como miembro de la sociedad cuya primera lealtad es para con los intereses de sus semejantes. (1966, pp. 101-104).

Esta dialéctica puede leerse también en clave de conflicto entre la voluntad individual y el destino. Polémica que es una de las tensiones fundamentales ya desde el periodo isabelino, como muestran distintos artículos del libro *Shakespeare en un mundo cambiante* (Kettle, 1966) y refuerza Lucas Margarit en su *Leer a Shakespeare*:

Se va a producir una tensión, en el periodo isabelino, entre el pasado inmediato y el presente, que tendrá como consecuencia la tensión entre la voluntad individual y la predestinación o la gracia divina. Vamos a ver que ambos estados del individuo entran en esa contradicción. Si el hombre es dinámico y puede elegir su propio destino, ¿qué sucede con esa “Rueda de la Fortuna”? O ¿cómo relacionamos esa “predestinación” con el pensamiento de Maquiavelo, donde el príncipe tiene que hacer todo lo posible, incluso usar la violencia, para conservar su poder y por lo tanto el orden del estado? Es decir, voluntad individual y predestinación van a coexistir... (2013, p. 28).

Esta es una cuestión clave sobre la que se centra *Macbeth*, y sobre la cual el propio protagonista reflexiona. Aunque retoma la tradición de personajes clásicos que tienen problemas similares con respecto al libre albedrío y el destino (como Edipo o Eneas), Shakespeare no resuelve definitivamente el conflicto por una u otra opción. El dramaturgo plantea el tema y refleja así las preguntas que estaban en la mente de los espectadores de su época, pero nunca pierde su ambigüedad.

Sí existe una certidumbre en la obra: Macbeth no sólo asesina a Duncan, sino que luego ordena más asesinatos y busca a las brujas de nuevo por su cuenta para obtener mayor información y “tranquilidad”. De modo que el destino, si éste existe como *fatum* ineludible, es “ayudado” por las propias acciones.

Banquo, conocedor de la profecía, sabe que hay algo extraño en la muerte del rey Duncan. Después de su asesinato, él es quien alerta a los nobles diciéndoles: “Nos turban temores y sospechas. Me pongo en manos de Dios por combatir todo oculto propósito de pérfida maldad”, expresando sus sospechas sobre la acción de Macbeth, a pesar de lo cual mantendrá la fidelidad a la corona.

También en este personaje encontramos que la semilla de la perversa ambición sembrada por las hechiceras germina, poco antes de ser asesinado por mandato de Macbeth. Sin embargo, él mismo se manda callar, dándose cuenta de que ha caído en las garras de la ambición. Y he aquí la principal diferencia con Macbeth:

Ya lo tienes todo, rey, Cawdor, Glamis, como te prometieron las Fatídicas, y temo que jugaste con vileza por lograrlo; mas dijeron que no pasaría a tu progenie, sino que yo sería cabeza y raíz de muchos reyes. Si en ellas hay verdad, como en ti sus profecías han brillado, Macbeth, ¿por qué, por las verdades que contigo se han cumplido, no pueden ser también mi oráculo y alimentar mi esperanza? Mas silencio, ya basta (Escena I, Acto III).

Hay una parte de él que quiere ser padre de reyes, pero su alma no muere condenada gracias a este último arrepentimiento, y su espíritu podrá volver.

Esta representación en espejo entre la “normalidad” de Banquo y la monstruosidad de Macbeth es la base contrastiva sobre la que se genera la tensión en la obra. En Banquo son constantes los malos presentimientos, los problemas para dormir: “Poderes benignos, refrenad en mí los malos pensamientos que invaden un alma en reposo” (Escena I, Acto II).

Múltiples estudios interpretan este malestar en dos sentidos: o bien Banquo se preocupa porque conoce el mal desatado en Macbeth, y sabe que tarde o temprano buscará asesinarlo; o bien se preocupa porque se siente co-responsable de sus crímenes puesto que en ellos también está su propio interés. El malestar que exhibe sería, en este último caso, producto de sentirse cómplice de asesinar al rey, ya que también es su deseo tomar el trono para su descendencia. Desde esta última mirada se suele analizar la escena en la que Banquo, evidentemente intranquilo, da a su hijo, Fleance, su espada y su daga: ¿lo hace acaso porque teme que sus deseos censurados lo lleven a cometer alguna locura? Banquo representa el triunfo de la corrección moral por sobre la ambición y los deseos de poder. Y su reaparición como fantasma durante la escena del banquete sirve para indicar que la conciencia ética de Macbeth desencadena confusión en sus pensamientos: “No podrás decir que lo hice”, le dice el protagonista al espectro, poniendo de manifiesto su

creciente inseguridad respecto de su legitimidad al trono que él mismo sabe es usurpación.

Varios especialistas han debatido si la visión de Macbeth del fantasma de Banquo es real o una alucinación. ¿Está Macbeth enloqueciendo? La famosa escena en la que ve flotando en el aire el cuchillo, antes de asesinar a Duncan nos muestra ya un Macbeth emocional y racionalmente inestable, cuyos miedos se amontonan desordenadamente en su cabeza. Sin embargo, también la existencia de fantasmas tiene su base en las supersticiones de la audiencia.

El de Banquo es un triunfo simbólico sobre la muerte, puesto que su misión es recordar<sup>3</sup> a Macbeth el otro camino, el del honor, que él no ha tomado. Es el combate entre el ser social y el individualista. Si el sujeto representado por Banquo es aquel que reprime sus propios deseos en función de la norma social, de la convivencia, Macbeth es la “más completa representación del individualista, en el sentido de la persona que consciente e invariablemente pone lo que considera sus propios intereses por delante de los de sus congéneres” (Walton, 1966). Su monstruosidad está en que ha quitado, poco a poco, todo atisbo de conciencia, por asunción de las fuerzas externas que son expresión metafísica de sus propias perversidades. (Knight, 1930).

Además, la aparición del fantasma es la que cierra la tragedia inexorable: Macbeth buscaba un último asesinato, un asesinato que clausurara la historia y la memoria. Con la aparición del fantasma de Banquo “ya sabe que un asesinato así no es posible (...) los muertos siempre regresan” (Kott, 1969: 143). Y así entiende que la tragedia es ineludible, que la historia no puede clausurarse.

### La perspectiva ética

Desde este enfoque, podemos preguntarnos ¿cómo afecta el poder al sentido del bien y del mal que tiene una persona?, ¿es posible mantener la cordura cuando se posee y se desea el poder? La respuesta a estas preguntas nos lleva a relacionar el Macbeth de Shakespeare con *El príncipe* de Maquiavelo, como lo señalaba Margarit. Esta obra fundamental para entender la cuestión del poder fue publicada originalmente en 1513 y tuvo amplia difusión a comienzos del siglo XVII.

Maquiavelo plantea el problema acerca de si un gobernante debe ser temido o amado por los individuos gobernados. Aunque responde que lo mejor sería poseer ambas

---

<sup>3</sup> Después de la obra de Shakespeare, la expresión “el fantasma de la fiesta” entró en la cultura popular para señalar algo o alguien que estropea el disfrute de una ocasión al hacer recordar algo desagradable.

cualidades, concluye que es muy difícil combinarlas y que, ante la disyuntiva, siempre será más seguro para la continuidad del reinado el temor. Podríamos pensar a Macbeth como un personaje maquiavélico, pero él carece de la previsión necesaria para serlo: es decir, de la capacidad para prever un inventario completo de enemigos y eliminarlos todos de una sola vez. Maquiavelo destaca que si un príncipe tiene competidores potenciales al trono así como probables acusadores de su acción inmoral, debe reunirlos y matarlos a todos en un solo acto. Macbeth, en cambio, prolonga la violencia, asesinando a un hombre tras otro, pero nunca erradicando completamente la presencia de sus enemigos. La serie de crímenes que perpetúa sigue el patrón que Maquiavelo advierte como “mal uso de la crueldad” porque en vez de unificar y apaciguar, la violencia va *in crescendo*.

Maquiavelo, con sentido práctico, piensa la política como verdaderamente funciona y no idealmente. En esa línea de pensamiento, formula que “el fin justifica los medios” para exponer que la ambición es buena si se utiliza para el realce del estado y la mejora del conjunto de la población. Es obvio que ni Macbeth ni su esposa manifiestan pensamientos sobre el bienestar general, sino que su ambición es completamente individual. De allí que se pueda distinguir un uso adecuado, ético, y uno inadecuado del poder (Greenblatt, 2007).

Esta cuestión de la ética en Macbeth nos lleva a pensar en términos de confrontación entre el bien y el mal en la concepción filosófica de la tragedia, en la cual localizamos el modelo senequino: en *Macbeth* el conflicto se presenta sin disimulos entre el actuar bien y el actuar mal, al modo de la *Fedra* de Séneca. Ambos planos, lo bueno y lo malo, se corresponden asimismo con espacios ambivalentes: la razón y la pasión, respectivamente. Macbeth, como Fedra, admite racionalmente, en varios apartes y soliloquios, la naturaleza criminal de sus actos, pero igualmente deja que la locura lo gobierne, se abandona a la pasión y al propio deseo haciendo caso omiso de todas las amonestaciones y consejos de su propia conciencia. Por ello se habla de una “pasión voluntaria” en el modelo senequino. Macbeth oye a su esposa como Fedra escucha a la nodriza, porque sabe que sus palabras coinciden con su propio deseo. Así, tanto Séneca como Shakespeare representan el poder destructivo de las emociones obsesivas.

Coincidentemente con el pensamiento estoico de Séneca, las cosas malas no suceden al hombre bueno, quien al final recibe su premio por mantener su virtud. No le ocurren a Banquo, en quien prima la razón y, por lo tanto, el bien. La tentación ofrecida por las brujas es un modo de poner a prueba esa bondad, tentativa en la que Macbeth se hunde pero no así su compañero. Por lo tanto, no se trata de ser bueno sin haber sido tentado por el mal, sino al contrario, de haber vencido la ambición: la angustia mental de Banquo

frente a la profecía muestra el instante de vacilación que no anula sino que confirma su virtud<sup>4</sup>.

La tragedia senequina es la del impulso humano por la autosuficiencia moral y personal, que el dramaturgo revela con horror. Séneca proclama que el deber de un hombre bueno no es forjar el destino, sino someterse a él (“dejarse arrastrar junto con todo el universo”). Para eso, debe someter sus pasiones, gobernar por la razón.

Macbeth pone en escena la monstruosidad “natural” de las brujas en tanto espíritus diabólicos, y sobre todo la monstruosidad moral del protagonista y su esposa que prefigura, además, al monstruo-político que rompe el contrato social y busca su propio interés. En esta representación, Shakespeare acentúa la distancia entre el mundo interior (del deseo, del “querer”) y el exterior (de la ley, del “deber”). Este último triunfa más allá de los personajes, de modo que agiganta el vacío y la inutilidad de la exaltación interior. Teniendo en cuenta el contexto, la monstruosidad en *Macbeth* estaría sosteniendo los valores y creencias tradicionales así como la santidad de la autoridad real, en un mundo en el que crecen el escepticismo y el individualismo.

### Conclusiones

Del análisis expuesto se desprende que la tensión a lo largo de toda la obra se da entre una explicación según la cual Macbeth es controlado por el destino, encantado por las brujas, u otra para la que el protagonista ejerce su propia voluntad impulsado por su desmedida ambición de poder.

Las brujas aparecen como símbolos de la confusión moral interior, el lado enfermo, monstruoso, de todo ser humano, por un lado; y por el otro, se trata más que de un mero símbolo, pues todavía gran parte de la gente creía que los demonios y las fuerzas mágicas conspiraban y actuaban sobre la realidad material. La magia y lo sobrenatural eran ingredientes aceptables en el teatro de aquella época.

En este último caso, la monstruosidad no está en el héroe, víctima al fin del hechizo, sino en las brujas y Lady Macbeth. Construcción monstruosa que se fundamenta en las creencias y en la concepción de la mujer que estas sostenían. Lady Macbeth abandona las virtudes reservadas a su género: la sumisión, la humildad, la falta de ambición y se configura de este modo como el monstruo que se manifiesta contra el orden establecido.

---

<sup>4</sup> Pregunta Séneca en *De la providencia* (63): “¿cómo podríamos saber lo que es el bien si no hay ningún mal con que contrastarlo?”. La construcción en espejo entre Macbeth y Banquo tiene esta finalidad contrastiva.

Desde este punto de vista, la obra se compromete con la política de James I, contrarresta el escepticismo que había puesto en tela de juicio la existencia de brujas. Además, moviliza la misoginia, el temor patriarcal a la mujer no subordinada. Las brujas siembran la semilla de la ambición y Lady Macbeth la riega y la lleva a destino. El protagonista, así, es un juguete de esas fuerzas externas que lo dominan, que lo llevan a cometer crímenes atroces con el fin de garantizar su destino.

Pero desde otro punto de vista, es el propio Macbeth el monstruo: si creyera seriamente estar a merced del destino, entonces no sería necesario tomar ninguna medida en absoluto. Es su libre voluntad, su deseo, quien lo guía en la acción. Al respecto, Stephen Greenblatt (1993) afirma que “si las extrañas profecías de las hermanas fatídicas hubieran sido ignoradas, la obra parece implicar que la misma sucesión de eventos podría haber ocurrido de todos modos, impulsada por la presión de la ambición violenta de Macbeth y la manipulación psicológica de su esposa”.

En resumen, la configuración monstruosa de Macbeth propone la dualidad del hombre entre destino y libre albedrío, maldad exterior e interior, individualismo y ser en sociedad. Shakespeare parece plenamente consciente de las posiciones alternativas que existen en su contexto cultural y político, y de las representaciones radicalmente opuestas que su obra puede despertar. El Renacimiento es una época de convivencia entre una mentalidad iluminista, de racionalidad como centro, y la antigua metafísica, y lo que consigue Shakespeare es contaminar lo secular con lo demoníaco y la brujería, y al revés, lo diabólico con lo racional.

Todo ello constituye una dialéctica inconclusa, “una estructura que se despliega esquematizada en dos opuestos pero donde no se produce la síntesis”, como señala Margarit (2013: 28) siguiendo a Geoffrey Elton. Se trata de una forma de relativización de las verdades, de poner en escena no la voz autoral sino la diversidad de perspectivas. Modo muy propio de Shakespeare que responde a una época, la del primer Estuardo después de los Tudors, Jacobo I<sup>5</sup>, período agitado y de transición en los planos político, cultural y artístico, época de transición en el que las viejas verdades medievales no terminan por desaparecer al tiempo que emerge el hombre moderno.

---

<sup>5</sup> Estuardo: dinastía reinante en Escocia desde 1371 hasta 1603. Desde entonces reina en el conjunto formado por Escocia, Inglaterra e Irlanda.

## Bibliografía

- Caballé, Anna (2006) *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona; Editorial Lumen.
- Castilla Gómez, Manuel (2007) "Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare", *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, Universidad de Sevilla, Nº 5, pp. 347-360. Año 2007.
- Corral, Carina (S/D) "Eros, Mujer y Caos en Romeo y Julieta y Macbeth", Monografía publicada en la página de *Literatura Inglesa*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: [http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/eros\\_mujer.pdf](http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/eros_mujer.pdf) (Recuperado Octubre de 2016)
- Dorra, Raúl (2000) "¿Para qué los monstruos?", en AA.VV.: *Monstruos*. pp. 41-56. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Eliot, T. S. (1927 [1944]) "Shakespeare y el estoicismo de Séneca", en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión* [Trad. de Sara Rubinstein], vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Federici, Silvia (2015) *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Foucault, Michel (2000) *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Greenblatt, Stephen (1993) "Shakespeare bewitched". *New Historical Literary Study: Essays on Reproducing Texts, Representing History*, 108-35.
- Greenblatt, Stephen (2007) "Shakespeare and the Uses of Power", *The New York Review of Books*, April 12, 2007 Issue.
- Kappler, Claude (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- Kettle, Arnold (Comp.) (1966) *Shakespeare en un mundo cambiante*. Buenos Aires, Sílab
- Knight, Wilson (1930) "Macbeth y la metafísica del mal", en *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kott, Jan (1969) "Los contagiados de muerte", en *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral.
- Margarit, Lucas (2013) *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.
- Paré, Ambroise (1993 [1575]) *Monstruos y prodigios*. Madrid, Siruela.
- Shakespeare, William (2000) *Macbeth*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta.
- Trillo-Figueroa, F. (1999) *El poder político en los dramas de Shakespeare*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Ensayo y Pensamiento.
- Walton, J. K. (1966) "Macbeth", en AA.VV.: *Shakespeare en un mundo cambiante*, Buenos Aires, Sílab.