



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

La subversividad de las *Weird Sisters* en dos
adaptaciones cinematográficas de *Macbeth*

Tesina

que para obtener el título de

**Licenciado en lengua y literaturas modernas
(letras inglesas)**

Presenta:

Pedro Santiago González Sosa y Ávila



Facultad de Filosofía
y Letras

Asesor: Dr. Alfredo Michel Modenessi

México, D.F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Pedro y Gabriela, mis lectores más constantes,
mis becarios más cumplidos, mis patrones más amigos.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a Alfredo Michel, pues su influencia en mi trabajo y en mi visión sobre la literatura es tan constante como la estrella polar. Tu paciencia, tus consejos, y tus lecciones son invaluable. My harvest is your own.

Gracias a mis lectores, Ricardo Jara, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Larry Goldsmith y Adriana Bellamy, quienes me entregaron su tiempo y sus observaciones con una amabilidad y minuciosidad inusitada.

Un agradecimiento especial a Charlotte Broad, quien se matuvo cercana a mí a pesar de mí. Y a Mario Murgia quien me dio una oportunidad de poner en acción mis pocos conocimientos.

Gracias a Ana Elena González Treviño, Alex, Toño, Andy: amigos, hermanos, mentores, mentadores.

Gracias a José Carlos, quien estuvo en el principio y en el final, así como a Nate, Isidro, Miriam, Jorge, Pablo, Silvia y Zeidy quienes me dejan buenos recuerdos de discusiones apasionadas. También gracias a Horacio y Alejandro, quienes a pesar de su exilio, nunca se fueron.

A mi roommate, Daniela por hacerme compañía y mancuerna cuando disfrutábamos de la beca.

A mis abuelos, tíos y primos por darme, no una, sino varias casas a mi regreso.

Dani RS, testigo de todo este proceso, cómplice principal, mi fan número uno, con todo mi corazón, gracias.

Gracias a la UNAM por sus bibliotecas, sus aulas, su campus, su gente.

Este trabajo se llevó a cabo gracias al apoyo de la **Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA)** de la Universidad Nacional Autónoma de México, por medio de una beca inscrita dentro del proyecto PAPIIT IN-404211 **Seminario de Cultura Escrita del Occidente Medieval: crítica y análisis de textos.**

Índice

Introducción

Capítulo 1: “Toil and trouble”: las *Weird Sisters* y su subversividad

Capítulo 2: Las *Weird Sisters* y los demonios de Escocia en *The Tragedy of Macbeth* de (1971) de Roman Polanski

Capítulos 3: Hippies y *White Trash* en *Scotland, PA* (2001) de Billy Morrissette

Conclusión

Bibliografía

Fuentes Citadas

Fuentes Consultadas

Fichas Filmográficas

Introducción

Al revisar la crítica de la tragedia de *Macbeth* es casi inevitable confrontarse con los lugares comunes que varios comentaristas difundieron a lo largo del siglo pasado. En la introducción de su edición de *Macbeth* para la segunda serie de *The Arden Shakespeare*, Kenneth Muir (1951) recoge una serie de citas que, entre otras cosas, describen la obra como “Shakespeare’s ‘most profound and mature vision of evil’”, “a statement of evil”, “a play about damnation”, para luego él mismo concluir que, en la obra, “the contrast between light and darkness is part of a general antithesis between good and evil, devils and angels, evil and grace, hell and heaven” (xliii-xliv).¹ Más adelante, afirma que las *Weird Sisters*,² también conocidas como brujas, quienes aparecen desde la primera escena, encarnan el mal, con el cual influyen, si no es que dominan, al héroe y a la heroína de la obra (véase xliv). Por su parte, Luz Aurora Pimentel (1975) asegura que en *Macbeth* existe una inversión de valores donde los poderes sagrados de la figura del rey Eduardo el Confesor son “la antítesis completa de Macbeth y las brujas”. Él “puede curar y restablecer, y a diferencia del mal representado por las brujas y sus equívocos deliberados, tiene el don *sagrado* de la profecía” (54). A la par de Pimentel, Luisa Josefina Hernández (1975) define la obra como una batalla del bien contra el mal.

El mal encarnado en las brujas y en Hécate, funciona en forma tan viva como el bien, cuya fuerza se hace sentir a lo largo de toda la obra. Este choque de potencias contradictorias y misteriosas envuelve a los dos Macbeth, y hace que la vida se convierta para ellos en “una fábula contada por un idiota, llena de ruido y frenesí que no significa nada”. (45)

Asimismo, Hernández dice que Macbeth llega a ser el símbolo “de la debilidad del hombre que frecuente [dicho] mal y no lo sabe” (45). Aunque las citas anteriores reflejan algunas interpretaciones de las *Weird Sisters*, no quiere decir que sea lo único que se haya dicho de ellas.

¹ Las citas son de G. Wilson Knight (*The Wheel of Fire*, 1930) y L.C. Knights (“How Many Children Had Lady

² Estos son personajes *sui generis* que no se pueden definir, lo que es fundamental para este trabajo. Me estaré refiriendo a ellas indistintamente como *Weird Sisters* o brujas.

Además de ser definidas como simples encarnaciones del mal, lo han sido también como representaciones del destino, emblemas de la malevolencia maternal y hasta como las “heroínas de la obra”, en este caso por Terry Eagleton, quien en *William Shakespeare* (1986), analiza *Macbeth* con un énfasis particular en ellas:

It is they who... expose a reverence for hierarchical social order for what it is, as the pious self-deception of a society based on routine oppression and incessant warfare. It is their riddling, ambiguous speech ... which promises to subvert this structure. ... They are poets, prophetesses and devotees of female cult, radical separatists who scorn male power and lay bare the hollow sound and fury at its heart. ... But official society can only ever imagine its radical ‘other’ as chaos rather than creativity, and is thus bound to define the sisters as evil. (2-3)

El análisis de Eagleton plantea una visión de la obra a través de la cual *Macbeth* puede verse como una narrativa sobre una sociedad bélica en la que la cultura oprimida aviva el individualismo que destruye al protagonista, una perspectiva que reconoce la capacidad de las *Weird Sisters* de subvertir la estructura política de la obra. ¿Es posible aplicar la lectura de Eagleton a ciertas adaptaciones fílmicas de *Macbeth*? Esta tesina propone analizar en conjunto el texto de *Macbeth*, la versión cinematográfica de Roman Polanski (1971) y la parodia fílmica de Billy Morrissette, *Scotland, PA* (2001), a fin de demostrar que una posible lectura de las *Weird Sisters* estriba en que, como personajes marginados, tienen cierta capacidad de transgredir pero no de subvertir el orden social de la obra, que lo podrán rebasar pero no destruirlo. De igual forma, se busca demostrar que las brujas de *Macbeth* pueden terminar siendo cómplices del desorden social o incluso de reinstaurar el orden, en el caso de la versión de Polanski y de la de Morrissette, respectivamente.

Las dos películas adaptan o parodian el texto y la trama de la obra. En ella, Macbeth, fiel guerrero de Escocia, se encuentra con tres *Weird Sisters* tras triunfar en batalla contra fuerzas enemigas a su rey y su reino. Para sorpresa del protagonista y de Banquo, su amigo y compañero,

lo reconocen como el *Thane*³ de Glamis y le obsequian dos profecías que auguran sus nuevos títulos de *Thane* de Cawdor y de rey. También le dicen a Banquo que será la semilla de una estirpe de reyes aunque él mismo no lo será. Después de que ellas se desvanecen, un mensajero le comunica a Macbeth que el rey Duncan lo acaba de nombrar *Thane* de Cawdor. Asombrado por la profecía que se ha cumplido, Macbeth le escribe a su esposa sobre los hechos y ésta lo convence de matar a Duncan para hacerse de la corona. Aunque logran convertirse en monarcas, la culpa y la obsesión con un reino infecundo llevan a aquélla a la locura y al suicidio, y a Macbeth a la paranoia, la tiranía y una cantidad inusitada de homicidios. El momento más salvaje y cruel de su reino es quizá cuando, por órdenes suyas, son asesinados la esposa, hijos y sirvientes de Macduff, *Thane* de Fife, quien se encuentra en Inglaterra buscando a Malcolm, príncipe autoexiliado y sucesor legítimo de Duncan. En el último acto, Macduff y Malcolm dirigen el ataque contra el usurpador y en un duelo final, Macduff decapita a Macbeth para que se restituya el reinado legítimo.

Así, en *Macbeth* se dibuja la sociedad de los *thanes*, una sociedad compuesta y gobernada por guerreros y vasallos del rey escocés, quienes no sólo celebran la fuerza bélica, sino que de ahí derivan las jerarquías nobiliarias, nombres y calificativos. Malcolm, sin embargo, decreta el fin de esta sociedad, por lo menos en nombre, pues en su primer discurso como rey establece que los *thanes* pasarán a ser *earls*, un título de origen inglés. Esto parecería dar inicio a una nueva era en la que ocurre una transformación de una sociedad gobernada por caudillos a una dirigida por políticos (véase Michel 1999: 84). Malcolm, después de todo, no es un guerrero, sino el príncipe y el sucesor *nombrado legalmente* por el rey. De esta manera, al final de la obra aparentemente

³ *Thane* es un título anglosajón que posiblemente equivale al de barón y el cual aparece tal cual en la obra. Lo usaré por su especificidad (véase Michel 1999: n.24, 42).

se restablece el orden y concluye la confusión que habían anunciado las brujas desde la primera escena.

Las *Weird Sisters* aparecen en una cantidad limitada de escenas, mas siempre en circunstancias y con acciones decisivas. Abren la obra con una serie de extrañas preguntas a las cuales responden diciendo que se reunirán de nuevo, expresamente para encontrarse con Macbeth, después del “hurlyburly”, es decir del tumulto, desorden, o como ellas aclaran, de que la batalla esté perdida y ganada (cf. 1.1.4). Recitan los versos “Fair is foul and foul is fair/ Hover through the fog and filthy air” (1.1.11-12) y se desvanecen del escenario.⁴ Más adelante, le conceden las profecías a Macbeth y a Banquo, proporcionándole al primero un objeto concreto para lo que hasta ese punto podían haber sido sus ambiciones vagas o meros deseos, inquietudes o anhelos. Ese objeto concreto rápidamente se le convierte en obsesión. Por último, reaparecen en lo que parece ser un ritual de brujería en el que echan ingredientes a un caldero. Acto seguido, Macbeth llega para consultarlas, desesperado por la aparición del fantasma de Banquo, a quien él mismo mandó matar. Las brujas llaman a sus amos, quienes le hacen tres profecías más a Macbeth: “Beware Macduff,/ Beware the thane of Fife” (4.1.71-72); “None of woman born shall harm Macbeth” (4.1.80-81); y “Macbeth shall never vanquished be/ until Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill/ shall come against him” (4.1.92-94). Después de escuchar esto y, no obstante a estar receloso de Macduff, el protagonista se presume invencible en tanto que, en una lógica simple, no puede haber nadie que no haya nacido de mujer, ni tampoco el bosque de Birnam podrá alcanzar la colina de Dunsinane. Sin embargo, la segunda profecía se “cumple” durante el ataque contra su castillo cuando los guerreros, escondidos tras ramas de Birnam que habían previamente cortado, dan la impresión de que son los árboles los que caminan y no ellos.

⁴ En adelante, las citas de *Macbeth* (señaladas por acto, escena y versos) provienen de la edición de David Bevington incluida en *Macbeth: Texts and Contexts*, Blackwell Publishing, 1999.

La tercera profecía se “cumple” cuando Macduff revela que no nació “de mujer” puesto que fue arrancado a destiempo del vientre de su madre.

¿Tienen las brujas verdaderos conocimientos del porvenir o sólo catapultan el libre albedrío de Macbeth? ¿Brindarle falsa confianza es suficiente para juzgarlas como “la encarnación del mal”, o como sostiene Banquo, “the instruments of darkness” que les dicen verdades para traicionarlos “in deepest consequence” (1.3.124-126)? Sus breves intervenciones dificultan definir las y por lo tanto las preguntas y diferentes posturas con respecto a su origen han sido un importante tema de discusión.⁵ *Macbeth* es un drama poético donde la crónica, la leyenda, la historia, la mitología cristiana y germánica, la política contemporánea y demás discursos chocan y se confabulan (véase Michel 2009: 35). No en vano, las *Weird Sisters* provienen de varias tradiciones o textos que problematizan definir las conforme un sólo término.

En tal sentido, la historia y la leyenda funcionan como base para la obra. Cuando Shakespeare escribió *Macbeth*, entre 1603 y 1606 (véase Michel 1999: 26), los tres historiadores que habían registrado el asesinato del rey Duncan y que estaban al alcance de Shakespeare eran George Buchanan (1582), John Major (1587) y Raphael Holinshed (1587).⁶ Aunque no podemos afirmar que Shakespeare haya leído los tres textos, existe la certeza de que sí lo había hecho con las *Crónicas de Inglaterra, Irlanda y Escocia* de Holinshed, el único de ellos que menciona la aparición de las *Weird Sisters*:

Macbeth and Banquo journeyed towards Forres ... when suddenly in the midst of a laund, there met them three women in strange and wild apparel, resembling creatures of elder world... .

But afterwards the common opinion was, that these women were either the Weird Sisters, that is (as ye would say) the goddesses of destiny, or else some nymphs or fairies... . (Holinshed 141-142)

⁵ Véase Michel 1999: 57-64.

⁶ Cabe mencionar que varios historiadores registraron los hechos del MacBeth histórico, cuya historia y leyenda cambiaba y se volvía más compleja conforme el paso del tiempo hasta la época del dramaturgo (véase Carroll 115).

Holinshed las llama “diosas del destino”, lo que remite a las deidades *Urthr*, *Verthandi* y *Skuld*, de la mitología nórdica y germánica, que representan el conocimiento del pasado, del presente y de lo que debe pasar, respectivamente (Tolman 202-03). Las *Weird Sisters* debieron haber sobrevivido por herencia cultural asimilada en la “opinión común” que Holinshed describe arriba, hasta llegar a *Macbeth*. *Wyrd*, palabra que le da nombre a las *Sisters* (y a las dos primeras deidades), es el concepto anglosajón de destino:

[El] mundo agreste de la mitología germánica dicta la incertidumbre como principio. ...

Este principio se denomina *weird* ... y significa un destino inescrutable, si bien ya establecido en un tiempo absoluto. La única certidumbre posible de *weird* es la muerte... . (Michel 1999: 50)

Según Howell D. Chikering, *wyrd* sólo significaba “what happens”, pero el rey anglosajón Alfredo (849-899) también lo tradujo como “what comes to pass” (véase Chickering 269). Por lo tanto, el nombre de los personajes significa las “hermanas del destino” o “las que manejan el destino” (González Padilla 108, n. s/n).⁷ *Wyrd* también puede significar, si se aplica a los hombres o a un individuo, “the state of change to which all are subject except God and the angels” (Trapp 101, n. s/n).

Pero la tradición anglosajona participa en *Macbeth* en una proporción menor que las alusiones a la Biblia, uno de los textos que Shakespeare tuvo más presente al escribir la obra. El vínculo más claro entre las *Weird Sisters* de Shakespeare y la mitología cristiana se encuentra en la escena primera del cuarto acto. Después de la visión del fantasma de Banquo, el rey Macbeth visita a las brujas para descubrir más sobre su futuro. La historia a la que hace alusión es la de Saúl, rey de Israel (véase 1 Samuel 28: 7-25), quien, preocupado por la batalla contra los filisteos, consulta en la noche a la pitonisa de Endor (véase Coursen 21-22; Clark 236-265). Saúl

⁷ Tanto así que Luis Astrana Marín y María Enriqueta González Padilla tradujeron *Weird Sisters* como “Hermanas Fatídicas”.

pide que la adivina llame a Samuel para que luego el fantasma de éste le aconseje qué hacer. En *Macbeth*, las “secret, black and midnight hags” (4.1.48) llaman a sus “masters” (4.1.63) y son ellos quienes le revelan al protagonista tres predicciones más. Pero, como he dicho, éstas son profecías engañosas; le brindan confianza cuando en realidad le relatan su caída. Aunque las semejanzas son evidentes, hay claras diferencias entre las *Weird Sisters* de *Macbeth*, las “goddesses of destiny” de Holinshed y la pitonisa de Endor.

En la primera escena de *Macbeth* nos enfrentamos a tres personajes que difícilmente podrían ser diosas. Las mismas acotaciones lo indican: “Enter three witches.” Esto revela una tercera fuente con respecto a las *Weird Sisters*: “el debate casi obsesivo” (Michel 1999: 32) que se sostenía en la época sobre la brujería y en el cual Jacobo I, entonces Jacobo VI de Escocia, había participado con su libro *Daemonologie* (1597) antes de convertirse en rey de Inglaterra. Aunque la atracción de Jacobo I hacia el tema de la brujería parecía disminuir para cuando *Macbeth* se presentó, Susan James asegura que por lo menos algunos entre el público de Shakespeare estarían al tanto de su interés y de su respuesta a Reginald Scot (véase James 95) cuyo libro, *The Discoverie of Witchcraft*, fue “the greatest English contribution to the skeptical critique of witchcraft” (Greenblatt 114). De ahí que los versos “I come Grimalkin!/ Paddock calls!” (1.1.8-9) ejemplifiquen un estereotipo de la brujería que Jacobo expone en el siguiente pasaje, donde se describe la forma en que el Diablo se convertía en animal para reunirse con quien lo convocara.

For as to the formes, to some of the baser sorte of them [the Devil] oblishes him self to appeare at their calling vpon him, by such a proper name which he shewes vnto them, either in likenes of a dog, a Catte, an Ape, or such-like other beast; or else to answeere by a voyce onlie. (19)

Bajo tal creencia, Grimalkin, un gato, y Paddock, un sapo, (así como Harpier en 4.1.3) probablemente son agentes, o canales no humanos, por los que el Diablo se comunicaba con

ellas, una referencia que pudo haber sido fácilmente reconocida por el público de Shakespeare.⁸ Junto con la *Daemonologie* del rey, formaban parte de la discusión: *A Dialogue Concerning Witches and Witchcraft* (1593) de George Gifford, *A Defensative against the Poison of Supposed Prophecies* (1583) de Henry Howard, y *A Discourse of the Damned Art of Witchcraft* (1608), publicación póstuma de William Perkins.

Es necesario detenernos para explicar qué implica hablar de brujas o brujería, sin duda fenómenos complejos que no pueden ajustarse a una simple definición. Aunque las opiniones difieren, podemos decir que el término “brujería” fue usado en Inglaterra para cubrir todas las actividades que involucraban conjuros, presagios y hechizos. En este sentido, se podía acusar a alguien de brujería por actos que iban desde usar una bola de cristal hasta supuestamente lastimar a una persona por medios sobrenaturales o malignos (véase Macfarlane 3). Otro uso de la palabra “brujería” refería una “supernatural activity, believed to be the result of power given by some external force (for instance, the Devil) and to result in physical injury to the person or object attacked by it” (MacFarlane 4).

Como argumenta Michael D. Bailey, la idea de un culto diabólico tiene parte de sus orígenes en viejas creencias cristianas. El miedo, la preocupación y, en algunos casos, hasta sanciones hacia la hechicería maligna existían en la Antigüedad y en el Medievo incipiente (véase 2-38). Pero por mucho tiempo las autoridades, mayormente aquellas seculares, dirigían la censura hacia los efectos negativos de los conjuros, y no hacia los que supuestamente los producían (véase Bailey 29). Ya en la Edad Media, a la magia o hechicería se le solía ver con desdén más que con temor, y se pensaba que los verdaderos agentes del mal eran los demonios y no las personas que entraban en un pacto con ellos (véase Bailey 34). A partir de finales del siglo

⁸ Para más sobre este verso véase Muir nota al pie de 1.1.8; Braunmuller nota al pie de 1.1.9; Carroll nota al pie de 1.1.8 y González Padilla n. 3 en p. 100.

13 comenzó a perseguirse, primero, a herejes y luego a necrománticos, es decir, miembros de una secta élite de hechiceros. No fue sino hasta el siglo 15 que se conformó la idea estereotípica de una conspiración maléfica dedicada a lastimar a fieles cristianos y subvertir su mundo religioso (véase Bailey 2).

By paying attention to how [Johannes Nider, a church scholar,] reworked and reconceived these [magical] practices [and common beliefs], we can see the process by which clerical authorities unhesitatingly applied their own notions of necromantic magic to much simpler common sorcery, and how as a result this common sorcery became the terrible crime of diabolic witchcraft and the simple peasant sorcerer became the monstrously evil and all-threatening witch. (Bailey 39)

En el pasaje anterior, Bailey cuenta la transformación que se dio a finales del siglo 15 y principios del 16. La élite eclesiástica comenzó a vincular las leyendas y cuentos folclóricos con la negromancia y los herejes. Pronto, se empezó a acusar a personas de usar magia, o maleficios y de formar parte de una secta demoniaca comandada por el diablo (véase Bailey 38). Mayormente, los acusados resultaban ser, como ya sabemos, mujeres, y era a ellas, y no los actos de hechicería, a quienes se buscaba erradicar (véase Bailey 29).

Por eso Stephen Greenblatt asegura que “one of the central paradoxes of the discourse of witchcraft, widely recognized in the period, is that women identified as wielding immense metaphysical power were for the most part socially marginal” (Greenblatt 113). En la cultura de Shakespeare la persona típicamente acusada de ser bruja era una mujer independiente que no se ajustaba a los estereotipos ideales de la mujer, casta, callada y obediente. Estas mujeres eran asertivas, vocales y a menudo se sospechaba que tenían poderes misteriosos para curar o herir. “[T]o *name* them as witches, then, is to define them as deviant, even criminal, by the standards of the dominant culture” (Carroll 19). El contexto de la palabra permite una interpretación de estos personajes como vehículos dramáticos que exponen un conflicto entre la cultura dominada y la dominante, esto es, una cultura de valores masculinos, bélicos y cristianos, cual lo era tanto

la de Shakespeare como la de los *thanes* que pueblan *Macbeth*. “[The witches] are profoundly linked not only to what is already in Macbeth himself, but also to the violent, hierarchical, male order of culture itself. They are the inevitable antithetical product of that social formation” (Carroll 19).

No obstante, en el texto dramático de *Macbeth*, la palabra “witch” sólo aparece en las acotaciones, encabezados de diálogos relativos a estos personajes, y en versos dichos por la primera y la tercera bruja: en 1.3.6 la primera bruja narra la forma en que una mujer se refirió a ella como “Witch”, mientras que en 4.1.23 “witches’ mummy” es uno de los ingredientes que echan al caldero. Los demás personajes se refieren a ellas como “midnight hags” (4.1.48), “weird sisters” (en 1.3.32 y 5.8; 2.1.20; 3.4.133; 4.1.136), o “weird women” (3.1.2), entre otras denominaciones. Por lo tanto, las acotaciones no pueden ser definitorias para entender a estos personajes. Stephen Greenblatt afirma que “[t]he whole point of the discourse of witchcraft was to achieve clarity, to make distinctions, to escape from the terrors of the inexplicable, the unforeseen, the aimlessly malignant” (126), pero al pertenecer a varias tradiciones, las *Weird Sisters* no esclarecen mucho sobre sí mismas. El dramaturgo aprovecha dicha elusividad, no sólo para provocarles asombro a los personajes de la obra, sino también para causar una impresión en su propio público. Lo que se puede asegurar de las *Weird Sisters* es que son ficciones, personajes, y vehículos dramáticos de la tragedia de *Macbeth*, “a self-conscious work of theatrical fiction, an entertainment in which nothing need be taken as real, in which everything can be understood, as Shakespeare suggested elsewhere, to be ‘shadow’ or ‘dream’” (Greenblatt 111). En otras palabras, el público de Shakespeare entendería el teatro como un mero espectáculo, un momento en el que se entra en el juego de la obra, en el que se deja sorprender por los personajes sin que creer que en realidad se trate de reyes o de brujas.

En síntesis, a pesar de que *Macbeth* es la tragedia más corta de Shakespeare, también es una de las más complejas. Por ejemplo, el texto autoridad (el *Folio* de 1623) contiene escenas que, según la mayoría de los críticos, no fueron escritas por Shakespeare, incluyendo algunas en las que aparecen las *Weird Sisters*, quienes quizá son los personajes más enigmáticos de la obra.⁹

Escogí hacer este trabajo sobre las *Weird Sisters* porque, en buena medida, estos personajes establecen el ambiente de la obra y considero importante conversar con análisis que no las reduzcan a símbolos del mal o de la magia negra. Para esto, escogí el análisis de Eagleton (1986), de Kiernan Ryan (1995) y de Jonathan Dollimore (1997) que evidentemente contrastan con las interpretaciones más difundidas (ejemplificadas al principio de este trabajo), e incluso conversan entre ellos mismos a partir de que Eagleton llama “heroines” a las brujas (2). Lo que me parece más interesante es explorar si en efecto tales personajes subvierten la estructura política de *Macbeth*, como afirma Eagleton, y de qué manera se manifiesta su subversividad en las adaptaciones cinematográficas.

Decidí utilizar películas para mi análisis porque el cine permite observar el texto de Shakespeare a través de un medio de representación y por lo tanto ofrece varias posibilidades con respecto a las *Weird Sisters*. Los referentes de *Macbeth* en la pantalla grande, junto con la versión de Polanski, son quizá *Trono de sangre* (*Kumonosu-jo*, 1953) de Akira Kurosawa, *Macbeth* (1948) de Orson Welles, e incluso la puesta en escena filmada para ser transmitida por televisión de Trevor Nunn (1979), por mencionar algunas. En todos estos casos, los papeles adaptados de las *Weird Sisters* tienen una aparición interesante y que vale la pena analizar, pero ninguna enfatiza el tema de las jerarquías sociales (o políticas) tal cual los hacen los filmes de Polanski y de Morrissette. Es también importante mencionar que estos dos filmes le hacen

⁹ Aunado a ellas está el papel de Hécate, quien aparece en 3.5, brevemente en 4.1 y es objeto de controversia, pues la mayoría de los críticos asegura que su papel es una adición posterior de Thomas Middleton (véase Michel 1999: 23-24; Carroll 155-156; Muir xxxii-xxx). Las dos películas que analizaré omiten a Hécate y por esta razón, no ahondaré en el tema.

añadidas a la trama original para agregarle más apariciones en escena a las *Weird Sisters* y más agencia sobre la trama de la obra (más allá de la que indicaría el texto fuente), lo cual es relevante para los propósitos del trabajo.

Por otro parte, me interesa tomar en cuenta dos filmes que se encuentra envueltos en factores tan contrastantes como la trayectoria de cada director, el presupuesto, la publicidad y recepción de sus versiones. En 1973, Kenneth Rothwell publicó *Golgotha Triumphant*, una crítica en la que resaltaba varias circunstancias alrededor de la producción de Polanski y que habían creado expectativa por el filme. Entre estos estaban: los tonos, tal vez deliberados, de similitud entre la violencia de esta versión y el brutal asesinato de la esposa de Polanski por el grupo de Charles Manson en 1969; el voyeurismo del estilo de vida de Playboy de Hugh Hefner, quien había financiado el filme, y el nuevo interés en la brujería, provocado en parte por su filme anterior, *Rosemary's Baby* (1968) (1973: 71).¹⁰ No obstante, fue tal el susto que el fracaso crítico y comercial de este *Macbeth* le provocó a los productores y directores de Hollywood, que de 1971 a 1989 sólo hubo cuatro grandes producciones basadas en obras de Shakespeare (ver Crowl 19-20), aun si Rothwell hubiera asegurado que las críticas de este *Macbeth* lo hayan calificado de forma unánime como un éxito y mucho mejor que lo que la publicidad que la rodeara haría pensar (incluso diciendo que eclipsaba la versión de Welles) (véase Rothwell 1973: 71).

Scotland, PA en contraste, fue la *ópera prima* de Morrissette, sin el financiamiento de ninguna compañía productora de renombre, como *Macbeth* (1971), que fue financiada por Columbia Pictures, y quizá sólo Maura Tierney, Andy Dick y Christopher Walken eran actores

¹⁰ *Macbeth* (1971) parece estar en sintonía con algunas películas anteriores de Polanski como *Rosemary's Baby* (1968), el cual trata sobre un culto satánico y *Repulsion* (1965) el cual toca el tema de la violación, asesinatos y alucinaciones. Estos filmes conforman lo que se podría llamar el universo de Polanski, su mundo violento, macabro e incluso demoníaco, como lo confirmaría *The Tenant* (1976) que trata sobre conspiraciones, persecución, demencia y suicidio.

reconocidos por trabajos anteriores.¹¹ La película recibió críticas mixtas, pues fue descrita como una "trailer-trash version of Macbeth that should be avoided like an Elizabethan pox" por Rex Reed de *The New York Observer*. Ann Hornaday de *The Washington Post* prefirió describirla de esta manera: "[t]he fun is infectious -- the puns, in-jokes and referential asides will keep Shakespeare buffs busy and the rest of the audience entertained even as some punch lines zing over their heads".¹² Pero estas citas son pocas si se le compara con la atención que recibe y recibió *Macbeth* (1971). De ahí que los filmes sean los adecuados para analizar en este trabajo, pues sus aspectos en común permiten analizarse bajo una misma perspectiva, mientras que su tono y circunstancias extra-cinematográficas tan diferentes permiten llegar a conjeturas generales sobre el amplio espectro de *Macbeth* en el cine.

Particularmente, el contraste más importante de los filmes es su diferente manejo del texto shakespereano. Polanski y Morissette ejemplifican dos modos de hacerlo: usando el texto y el lenguaje de Shakespeare tal cual, o escribiendo una paráfrasis moderna de la obra (llamémosle a una "versión directa" y a la otra "versión derivada"). En específico, Polanski, en general, sigue el texto y utiliza el lenguaje de Shakespeare, sin embargo, su alteración del papel de Ross es fundamental para una lectura política del filme. La versión de Morissette, por su parte, es una paráfrasis moderna que renuncia al uso del lenguaje de Shakespeare con excepción de algunos ecos del texto que varían entre ser sutiles u obvios. Un ejemplo del primero sería cuando se escucha "Tomorrow is tomorrow. Tomorrow is not today" de una grabación de

¹¹ Si bien, *Scotland, PA* no gozó de la publicidad ni la distribución que tuvo el filme de Polanski, por lo menos bastó inspirar una versión de *Macbeth* como parte de una mini-serie de la BBC, *Shakespeare Re-told* (2005), cuyos personajes son chefs de alta cocina en Inglaterra.

¹² Estas frases se encuentran recopiladas en la página de *Scotland, PA* en Rotten Tomatoes. http://www.rottentomatoes.com/m/scotland_pa/

autoayuda en el fondo (01:09:35-01:09:40)¹³ que alude al soliloquio de Macbeth, “Tomorrow and tomorrow and tomorrow” (5.5.19). Este tipo de alusiones al texto busca enfatizar las diferencias entre *Macbeth* y una representación temporal y culturalmente lejos de las jerarquías feudales, como lo es el filme de Morrissette.

La película de Roman Polanski, en cambio, ubica la acción de la obra entre la Edad neolítica y la Edad Media. Por ejemplo, la coronación de Macbeth (Jon Finch) —una interpolación del propio Polanski y del co-guionista Kenneth Tynan— es una ceremonia “pseudo-druida” en medio de fortificaciones que pertenecen a la Edad Media tardía (véase Pearlman 253). En este Medievo ficticio, Polanski, “[a] decidedly hippy Polish Jew” (Rothwell 1999: 163), aborda *Macbeth* con una ironía amarga (véase Rothwell 1999: 163) y su filme expone visualmente algunos actos violentos que sólo se narran en la obra. Vemos, entre otras cosas, la ejecución de Cawdor, la escena en que Macbeth acribilla a Duncan, el momento en que Macduff decapita al protagonista, y una pequeña secuencia añadida, por demás perturbadora, en la que una sirvienta de Macduff es violada por tres asesinos que irrumpen en Fife. Las *Weird Sisters* son mujeres que viven en comunidad, lejos de la política y la violencia de Escocia, pero que parecen tener cierto control sobre los eventos de la película y sobre la corrupción que existe en ella. Según Kenneth Rothwell, esta versión es una alegoría, pues Polanski reubica a *Macbeth* en el mundo frenético y desorientado de principios de los setenta, poco tiempo después de que “youthful war protesters were shot dead by the Ohio National Guard and when Charles Manson’s crazed drug addicts murdered Sharon Tate, Polanski’s pregnant wife” (1999: 154).

Curiosamente, Morrissette ubica *Scotland, PA* (2001) en una combinación de objetos o estilos de la década de los setenta que además dan color a una “generación perdida”, por llamarla

¹³ Ésta y todas las referencias parentéticas de esta clase utilizadas en adelante (duración en pantalla por hora, minuto y segundo de inicio y fin) corresponden a la parte de una secuencia, o en su caso, al instante de la película que se describe.

de alguna forma, a la cual pertenecen los protagonistas: “Morrissette’s vision of the 1970s hearkens back to the recession and disillusionment with the government that followed the Vietnam War and Watergate scandal” (Lehmann 245). Entre otras cosas, en la película casi todos manejan autos modelo *Camaro*, y se alcanza a ver una foto de Richard Nixon (01:00:14), único presidente que renunció a su cargo, colgada en una oficina. Lo anterior se conjuga con la banda sonora mayormente conformada por canciones del grupo de rock Bad Company, cuyos temas principales son la rebeldía y el fracaso.¹⁴ Este filme traspone los asesinatos, jerarquías y lucha por el poder de *Macbeth* a un restaurante de hamburguesas en un pueblo pequeño de Pensilvania, EUA.

Escrita y dirigida por Billy Morrissette, *Scotland, PA* es una película sobre Joe “Mac” McBeth (James LeGros), un cocinero en el restaurante de comida rápida “Duncan’s”, donde su esposa Pat (Maura Tierney) trabaja de mesera. En esta parodia, las *Weird Sisters* toman la forma de tres hippies que parecen ser alucinaciones de Mac y quienes manifiestan su deseo de ascenso económico. Después de asesinar a Duncan al fingir un robo, los McBeth convierten el pequeño local pueblerino en un exitoso restaurante que les permite buscar la vida que querían. Sin embargo, el detective Ernie McDuff (Christopher Walken) lleva a cabo una investigación para llegar al fondo del crimen, lo que conduce a Mac a cometer más asesinatos en la búsqueda por quedar libre de sospechas.

Con esta película, Morrissette vuelve a expresar el gusto estadounidense por hacer parodias de Shakespeare, un lugar mayormente socorrido durante el siglo 19. En su ensayo “William Shakespeare and the American People”, Lawrence Levine demuestra que desde entonces, Shakespeare se convirtió en una parte integral de la cultura estadounidense (véase

¹⁴ “Ready for love”(00:06:04-00:06-15), por ejemplo, empieza con las letras “I’m walking on this rocky road, wonderin’ where my life is leading”.

Levine 36) y explica que en Estados Unidos las obras de Shakespeare pasaron de formar parte de un fenómeno popular a un fenómeno de distinción cultural y económica. De los pequeños números que solían acompañar o seguir a producciones de otros dramaturgos, comenta: "These afterpieces and *divertissements* most often are seen as having diluted or denigrated Shakespeare. I suggest that they may be understood more meaningfully as having *integrated* him into American culture" (Levine 42). Es el caso de *Scotland, PA*, pues en un afán por explorar las jerarquías culturales, integra a Shakespeare en la cultura del clasismo estadounidense. Hay empleados en vez de señores feudales, guerreros y monarcas. Los cambios que sufre la obra conforman de la adaptación a otro medio y a otro contexto.

Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation* retoma a Susan Bassnett (quien originalmente se refiere a la traducción) para decir que las adaptaciones son un acto de comunicación tanto intercultural como inter-temporal, pues son una transposición inter-semiótica de un sistema de signos (palabras, por ejemplo) a otro (por ejemplo, imágenes). Según Hutcheon, la adaptación es una traducción pero en un sentido específico: una transmutación, transcodificación, o recodificación de un conjunto de convenciones y de signos a otro (véase 2006: 16). Hutcheon, entonces, define la adaptación como "[a]n acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work" (2006: 8). Estas dos versiones fílmicas son transposiciones reconocidas de la obra, pero, de nuevo, difieren en cómo se relacionan con *Macbeth*.

La versión de Polanski establece una relación con la obra desde el título, el cual aparece en los créditos iniciales como "*The Tragedy of Macbeth* by William Shakespeare". De esta forma, Polanski no sólo alude al título de *Macbeth*, sino que establece su relación tanto con el texto como con el dramaturgo, como si aludir a la figura de Shakespeare le diera autoridad a su

versión por ser más apegada al “original”. “Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called ‘sources’. Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship” (Hutcheon 2006: 3).

Scotland, PA, en cambio, intenta evitar una referencia inmediata o directa al dramaturgo y a la obra. Es una parodia: “a form of repetition with ironic critical distance, marking the differences rather than the similarities” (Hutcheon 2000: 6). La primera alusión llega cuando los tres hippies dicen “fair is fowl and fowl is fair” para referirse a una cubeta de pollo frito y a la feria donde se encuentran. No es sino hasta el minuto 2:29 y debajo de un gran letrero donde se lee “Duncan’s” que la frase “story by William Shakespeare” aparece como parte de los créditos. El título del filme alude a Escocia, un lugar lejano y mitológico, pero la anticlimática abreviación de Pensilvania (PA) convierte “Scotland” en un pueblo promedio, rural de Estados Unidos, un ambiente no-mitológico, en donde, a su vez, se realiza una apropiación de la trama de *Macbeth*. Por ejemplo, en el “Afterthought” incluido en el DVD de la película, Morrissette explica:

I really wanted it to be a movie on its own right. Of course, the joke is there, I’m calling them the McBeths but a lot of people want a lot more than I expected out of the play *Macbeth*. The people who know it are just angry if they haven’t heard what they wanted to hear or see and thrilled at the things they do.

Las dos películas son obras por sí solas y, contrario al deseo de Morrissette, tal vez *Scotland, PA* lo sea menos que *The Tragedy of Macbeth* (1971). Me refiero a que la relación del texto dramático de Shakespeare con la versión fílmica de Morrissette es más estrecha que con la versión de Polanski. Si bien las dos reordenan, omiten o comprimen escenas, personajes o diálogos, la parodia es una adaptación humorística que requiere que la comparación con *Macbeth* sea constante, si no es que permanente.¹⁵ *The Tragedy of Macbeth* (1971) bien podría ser una

¹⁵ Morrissette oscila entre hacer referencias obvias a *Macbeth* y distanciarse de la obra. Por ejemplo, en la escena donde matan a Duncan, Pat, la Lady Macbeth del filme, dice “It’s done, it cannot be undone” por lo que el director

puesta en escena de la obra que no exige ser comparada con el texto original. Su apego y diferencias respecto del texto dramático shakespeariano podrían pasarle por alto a quien no conoce la obra, de modo que el espectador simplemente vería una posible versión de la misma. Por el contrario, *Scotland, PA* exige que esas diferencias se hagan notar, ya que el humor estriba en las comparaciones. Son justo las diferencias y similitudes entre las *Weird Sisters* de *Macbeth* y el tratamiento fílmico de los dos directores lo que se analizará en este trabajo.

Uno de los propósitos de la tesina es tratar rescatar las posibilidades sobre las *Weird Sisters* a fin de explorar interpretaciones que no hayan sido mayormente difundidas, por lo menos no al mismo grado que las lecturas ejemplificadas por las citas al principio de esta introducción. El primer capítulo estará dedicado a analizar el papel de las brujas en el contexto de *Macbeth*, bajo la premisa de que su nombre colectivo, o bien su carencia de nombres y títulos específicos, resultan fundamentales para que sean marginadas de la sociedad de *thanes*. Asimismo, procederé conforme a la idea de que con nombrarse a sí mismas, las *Weird Sisters* logran transgredir la estructura jerárquica. Sin embargo, sostengo que no se oponen a la violencia de la obra, como afirma el análisis de Eagleton, el cual servirá como punto de partida para empezar un diálogo y discusión, principalmente, con los textos de Kiernan Ryan, “A subversive imagination: *Macbeth*” (1995) y la introducción a la segunda edición de *Radical Tragedy* (1989) de Jonathan Dollimore.

El segundo capítulo estará dedicado al análisis de la versión fílmica de las brujas de Polanski, en particular, su papel como agentes en el plano político de esta Escocia, por lo que también hablará del papel de varios personajes y el poder que éstos ejercen sobre Escocia. En

comenta: “This of course is “what’s done cannot be undone” from the play and as you see I cut away from Maura as she’s saying the line and the reason I cut away from her is because I decided in post that I was gonna change that line because it sounded a little too Shakespearean and I didn’t wanna do anything that really really was over the top Shakespeare. And then I ended up liking it so she’s just cut away from when she says it but the line stayed in.” (Comentario al DVD [00:36:28-00:37:00])

este capítulo argumento que las brujas contribuyen, como la mayoría de los personajes, al desorden o la inestabilidad en la narrativa que la película transmite, para lo cual usaré primordialmente el texto “*Macbeth on Film Politics*” (1997) de E. Pearlman y “*Hamlet, Macbeth and King Lear on film*” (2000) de J. Lawrence Güntner. Esta película retrata escenas violentas que posiblemente aludan a la guerra de Vietnam. El comienzo de la filmación coincidió con el inicio del “vietnamization”, un proceso político y militar que entre otras cosas implicaba el retiro de las tropas estadounidenses (Zinn 483). La decisión de comenzar este proceso se le atribuye a que en el transcurso de la guerra se desarrolló “the greatest antiwar movement the [United States] had ever experienced, a movement that played a critical part in bringing the war to an end” (Zinn 469).

Dentro de esas protestas participaban los hippies, un grupo o movimiento cuya culminación se vivió a finales de la década de los sesentas y principios de los setenta. Este grupo, aficionado a experimentar con algunas drogas, abogaba por el amor y la paz mundial. Como mencioné, en *Scotland, PA* aparecen unos hippies que parodian el movimiento sesentero, particularmente su conocido consumo de la marihuana, y al mismo tiempo parodian y corresponden a las *Weird Sisters*. El tercer capítulo, entonces, se concentrará en el análisis de los hippies en *Scotland, PA*. Para hacerlo, usaré principalmente dos artículos sobre la película: “Out Damned Scot: Dislocating *Macbeth* in Transnational Film and Media Culture” (2003) de Courtney Lehmann y “White Trash Shakespeare” (2006) de Elizabeth A. Deitchman, que tocan los temas de ascenso económico, mal gusto, y el clasismo. Para este capítulo argumento que los hippies de la película, lejos de subvertir el orden social, ayudan a restaurarlo, a través de asistir a Mac en su búsqueda por ascender de empleado a dueño del restaurante, si bien luego lo distraen para provocar su muerte. De esta manera, mi trabajo busca analizar cómo contrastan las *Weird*

Sisters con la sociedad de su ficción, y poner a prueba si, como dice Eagleton, logran subvertir la estructura política.

Capítulo 1: “Toil and trouble”: las brujas y su transgresión

Macbeth es una obra que se “debate en irresolución e indefinición, en la carencia de nombres o identidades para actos y seres” (Michel 1999: 58) y las *Weird Sisters* son el ejemplo más claro de ello. Pero la sociedad dominante de los *thanes*, que establece la determinación como base de su estructura, reacciona con asombro ante los seres elusivos que margina. Según Eagleton, es desde los márgenes que las *Weird Sisters* detonan los deseos ambiciosos en el protagonista y prometen subvertir dicha estructura (véase 2). Ellas, a diferencia de los demás personajes, asumen por entero una denominación propia. No sólo la reconocen sino que la hacen suya y la presumen. De esta forma rechazan inscribirse bajo las definiciones de Banquo o Macbeth, lo que también nos habla de cierta capacidad de transgresión, ya que pueden romper con los calificativos y las oposiciones binarias de los guerreros escoceses. Sin embargo, lejos de subvertir el orden social, ayudan a perpetuar la violencia que caracteriza a los *thanes*, quienes son los encargados de hacer la guerra y participar en la violencia.

La trama de *Macbeth* ocurre entre dos batallas: Escocia contra Noruega y Malcolm contra Macbeth. Los escoceses manifiestan el culto a la guerra cuando el desempeño en esta actividad deriva en los nombres, títulos y calificativos que reciben los personajes. Por ejemplo, después de la primera batalla, Malcolm describe al sargento que lo salva de ser capturado como un “good and hardy soldier” y un “brave friend” (1.2.4-5); después de la segunda batalla, Ross nos cuenta que el joven Siward pagó la deuda del soldado y murió como hombre (5.8.39-43). Siward, padre, se regocija al saber que su hijo recibió sus heridas de frente: “...had I as many sons as I have hairs/ I would not wish them to a fairer death” (5.8.48-49). En el caso contrario, el “most disloyal traitor, thane of Cawdor” (54), es digno de una aposición desdeñosa por traicionar a Duncan, en otras palabras, por haber intentado rebasar el orden jerárquico. Por su éxito en la

batalla, a Macbeth lo recompensan con el título de Cawdor y lo describen como el esposo de Belona, la diosa romana de la guerra (1.2.56).

Pero Macbeth oscila entre los varios títulos que posee a lo largo de la obra, sin apropiarse de ninguno. Es *Thane* de Glamis sólo hasta la segunda escena, antes de que Duncan lo nombre Cawdor, título que también es prontamente reemplazado por el de rey... o usurpador. Su mismo nombre pasa de ir acompañado de honores, “brave Macbeth” (1.2.16), a ser apenas un sonido infame. Hacia el final de la obra, cuando Siward, hijo, le pregunta su nombre, él contesta “My name’s Macbeth”, un eco de lo que alguna vez fue, el guerrero del que nos enteramos sólo a través de las narraciones de otros personajes. Para esa escena, no obstante, Siward hijo señala la connotación que ahora implica ese nombre: “The devil himself could not pronounce a title more hateful to mine ear” (5.7.8-10). Macbeth, por lo tanto, “es un guerrero atrapado entre los títulos que se le confieren y se le revelan, así como es el hombre atrapado entre su pasión y sus actos” (Michel 1999: 65). De forma similar, las *Weird Sisters* oscilan entre las definiciones que los *thanes* buscan darles, sin ajustarse en realidad a ninguna denominación.

Aquí retomo el análisis de Terry Eagleton, quien llama heroínas de la obra a las brujas (2) para enfatizar su ambigüedad. Según Eagleton, son ellas las que denuncian que la reverencia por el orden social jerárquico es en realidad el autoengaño piadoso de una sociedad que se basa en la opresión y la guerra incesante y rutinaria.

It is their riddling, ambiguous speech (they ‘palter with us in a double sense’) which promises to subvert this structure: their teasing word-play infiltrates and undermines Macbeth from within, revealing in him a lack which hollows his being into desire. (Eagleton 2)

En ese sentido, dice Eagleton, las brujas figuran como el inconsciente de la obra que debe ser desterrado y reprimido por el peligro que representa, pero que siempre es probable que regrese a vengarse (2).

The witches signify a realm of non-meaning and poetic play which hovers at the work's margins, ... so that by the end of the play it has flooded up from within [Macbeth] to shatter and engulf his previously assured identity. The witches inhabit an anarchic, richly ambiguous zone both in and out of official society. Foulness—a political order which thrives on bloodshed—believes itself fair, whereas the witches do not so much invert this opposition as deconstruct it. (Eagleton 3)

Eagleton resalta la elusividad que caracteriza a las *Weird Sisters* cuando dice que habitan una zona ambigua, que disuelven las definiciones firmes y que pertenecen a un reino de no-significación. Esta característica es lo que considero como el fundamento para analizar su papel en *Macbeth* y la cual se hace notar en los siguientes versos de Banquo:

...What are these
so withered and so wild in their attire,
that look not like th' inhabitants o' th' earth
and yet are on't?— Live you? Or are you aught
That man may question?
(1.3. 39-43)

Lejos de especificar qué o quiénes son las *Weird Sisters*, las describe de manera contradictoria: "...you should be women/ and yet your beards forbid me to interpret/ that you are so (1.3.45-47)". Son andróginas, seres cuyas barbas impiden que las llame mujeres, y su apariencia estrafalaria indica que no parecen habitantes de la tierra aunque se encuentren en ella. Más aún, aunque las acotaciones indiquen que son brujas, en ninguno de los diálogos se refieren a ellas como tales y por lo tanto, nos preguntamos, como Macbeth, ¿qué son? (cf. 1.3.47). A pesar de que la obra les atribuye actividades estereotípicas de brujas, tales como llamar a sus mascotas (1.1.8-9; 4.1.3), controlar vientos (1.3.15) o cocinar una pócima (4.1.4-38), parecen tener poderes sobrenaturales como los de las *Weird Sisters* de Holinshed, en tanto que se desvanecen y conocen el porvenir. Pero la obra no es clara con respecto a si sus poderes son reales o no.

[T]here is profound ambiguity about the actual significance and power of their malevolent intervention. If the strange prophecies of the Weird Sisters

had been ignored, the play seems to imply, the same set of events might have occurred anyway (Greenblatt 112)

Esto desafía tanto el escepticismo de Reginald Scot como la férrea creencia en la brujería que afectaba a cierto sector de la población, el blanco de dichas acusaciones: mujeres ancianas, pobres y solteras. Así, “bruja” es una denominación cuyo contexto coloca a los personajes en una posición de un grupo marginado en la sociedad de Shakespeare. “Witches are monsters hunting our dreams, confirming who we are through what we are not. Except witches are *human*. Unlike monsters, they belong to society—a disguised enemy within” (Gaskill 1). Su androginia, paganismo y necromancia se oponen a los valores de los demás personajes de *Macbeth*: masculinidad, cristianismo y la magia blanca del rey de Inglaterra (véase 4.3.142-160). Como cité anteriormente, “[v]irtually everything about them—their appearance, their riddling language, their ambiguous gender—represent some inversion of the personal and social values exhibited by the dominant culture” (Carroll 19). Pese a esto, sostengo que es su ambigüedad lo que las hace marginales y no los contrastes más obvios. Como subraya Paul A. Cantor: “the witches [in *Macbeth*] work to break down any simple sense of binary opposition in the play” (338).

Su verso “Fair is foul and foul is fair” (1.1.11), por ejemplo, representa una de las primeras y múltiples paradojas de la obra. Esta frase se podría interpretar como una inversión de valores: lo bueno/bello ahora es malo/feo y lo malo/feo ahora es bueno/bello; sin embargo, habría que mencionar otra posible interpretación. Mediante un quiasmo lo “fair” se vuelve “fair” que también es “foul”; luego lo “foul” es “fair” y “foul” al mismo tiempo. “Lo que conduce a la confusión más que a la inversión: ¿cuál es cuál? ¿Cuál es positivo y cuál es negativo? ¿Qué necesidad hay de dos términos si no es posible distinguirlos?” (Michel 1999: 10). Esta misma lógica revela dos formas de interpretar a las *Sisters*: como una inversión de valores o como personajes que residen en un “ambiguous zone” (Eagleton 3). También es posible que las dos

lecturas convivan si se considera que las brujas logran la inversión a través de la ambigüedad; la ambigüedad es causa y la inversión consecuencia.

Su forma de hablar: pareados en yambos y en tetrámetro trocaico (con cierta irregularidad), las separa poéticamente del resto de los personajes, quienes hablan en verso blanco, pentámetro yámbico rimado, o prosa. David L. Kranz resalta que hablan en una variedad de ritmos inusuales pero bastante regulares, inclusive en pentámetro yámbico. Como señala Kranz, el verso que marca el tono de la obra “Fair is foul, and foul is fair”, un tetrámetro trocaico cataléctico con una cesura marcada, es más bien una confluencia ambigua de pies trocaicos y yámbicos. “It begins strongly trochaic but feels iambic after the break, a kind of metronomic seesaw. Their meter, then, is an appropriate rhythmic vehicle for the paradoxical semantics, occasional rhymes, and often chiasmic repetition of the words it underscores” (352-353).

El discurso “imperfecto” (1.3.70) de las brujas marca el principio de las paradojas que se encuentran en los diálogos de la obra. Por ejemplo, ellas dicen “When the battle’s lost and won” (1.1.4); el portero describe que el alcohol “provokes and unprovokes” (2.3.21-22); Lady Macbeth narra que no se distingue la mañana de la noche, que se encuentra “at odds with morning, which is which” (3.4.128); Lady Macduff explica que su hijo está “fathered... yet... fatherless” (4.2.27); Banquo describe a las *Weird Sisters* de manera contradictoria. Resulta interesante que él, quien antes había planteado el problema de su androginia, las llame “weird women” (3.1.2), lo que nos habla de la capacidad de oscilar entre ser y no ser habitantes de la tierra, ser y no ser mujeres, eludiendo cualquier posibilidad de definir las. Pertenecen a fuentes históricas, mitológicas y folclóricas, pero a ninguna al mismo tiempo. Son la obra maestra de la confusión, del desconcierto. “Thus, ambiguity about the nature of the witches pervades both historical and dramatic contexts” (Kranz 368).

Las *Weird Sisters*, al igual que Macbeth, oscilan entre sus acciones y las descripciones que se hacen de ellas. Recordemos la importancia de los títulos y los méritos de guerra en Escocia. En la escena del banquete, por ejemplo, Macbeth le recuerda a los súbditos: “You know your own degrees” (3.4.1) de los cuales conocemos algunos: “*thane*” —como en los casos de Ross y Macduff (*Thane* de Fife)—, príncipe de Cumberland y rey. Las brujas conocen esta estructura y se dirigen a Macbeth con lo que Banquo describe como “Things that do sound so fair” (1.3.51-52): los títulos nobiliarios, *thane* de Glamis y los anticipados *thane* de Cawdor, y rey. Él y Banquo se quedan asombrados ante lo diferente que son las brujas y Macbeth les pregunta qué son, no quiénes, quizá consciente de que no constituyen personajes pertenecientes al mismo código.

Contrario a esta sociedad de *thanes*, las brujas permanecen en el anonimato, pues no tienen nombre propio, como ninguna de las mujeres en la obra. Lady Macbeth y Lady Macduff se identifican con base en los nombres de sus cónyuges, quienes fungen como guerreros y políticos de Escocia.¹⁶ Esto establece un trato de subyugación respecto de la sociedad masculina en la que Ross, por ejemplo, le ruega a Lady Macduff que se controle al hablar de su marido (cf. 4.2.15). Las “Ladies” son sólo parte de la sociedad en tanto tengan relación con los *thanes*. Después de que asesinan a Lady Macduff, Lady Macbeth, sonámbula, alucina manchas en su mano mientras pronuncia lo siguiente: “The thane of Fife had a wife. Where is she now?” (5.1.34). Nótese que sólo se refiere a Macduff con su título y a Lady Macduff como su esposa. De este modo, Lady Macbeth hace algo similar a lo que las *Weird Sisters* habían hecho, reconoce el código sexista de su sociedad y se refiere a la otra mujer nombrando el título con el que era parte de dicho código.

¹⁶ También está el papel de la *Gentlewoman* (5.1) quien se define por su profesión, no por su nombre.

¿La similitud en la carencia de nombre de las mujeres y las brujas hace posible una lectura de la femineidad de las *Weird Sisters*? Tal vez, pero es importante resaltar las diferencias. ¿Quién está por encima de quién? Las dos esposas que participan en la obra, Lady Macbeth y Lady Macduff, viven y conviven con la sociedad de los *thanes*; después de todo, poseen el título de Lady. Sin embargo, este título se encuentra marginado *dentro* de la sociedad, mientras que las brujas habitan en la periferia, libres de definiciones; la carencia de nombre no atrapa sino que libera de esta estructura jerárquica a las brujas pues, en los márgenes, ellas tienen la capacidad de conferirse un nombre y un género a sí mismas: “the weird sisters hand in hand/ Posters of the sea and land” (1.3.32-33). El denominador contenido en estos versos no constituye propiamente un nombre, pero puede interpretarse como tal, pues les representa un repositorio concreto, agradable y eficiente de su personalidad conjunta, con una distinción interior que también es extraña: no son idénticas pero tampoco existe una clara jerarquía entre ellas; se asumen como seres autónomos que quizá responden ante sus “amos” y a Hécate, pero no a la sociedad escocesa. Rechazan inscribirse dentro de las denominaciones que rigen a los *thanes* e invitan a Macbeth a entrar a su reino, donde el día es “fair” y “foul” a la vez (1.3.38). En ese sentido, ésta es su forma de intentar subvertir el orden que, sin embargo, las seguirá definiendo como un “mal” que se opone a sus valores. Su promesa de subvertir la estructura jerárquica queda sin cumplirse ya que sólo la logran transgredir. Es decir, la rebasan pero no la trastornan por completo.

Kiernan Ryan resalta que pese a la presencia de las brujas, *Macbeth* no es la historia de un hombre poseído por un “mal” sobrenatural y anónimo, devorado por el impenetrable poder de la oscuridad (véase Ryan 93). “*Macbeth* is the tragedy of a man driven, despite the resistance of a new kind of self awakening within him, to become a savage individualist, whose defiant creed is: ‘For mine own good/ All causes shall give way’” (3.4.134-5) (Ryan 93). Según Ryan, las brujas son catalizadoras de los “black and deep desires” (1.4.51) que ya se cocinaban dentro de

Macbeth, por lo cual las profecías se cumplen sólo en retrospectiva, es decir, sólo cuando Macbeth las hace realidad: ellas sólo le dan forma visible y expresiones crípticas a sus aspiraciones y ansiedades (véase Ryan 94). “Their gibing jingles, their tantalising prophecies, and the spectral dynasty of future kings they summon to torment his eyes, target the violent male fantasies of supremacy fostered in ‘Bellona’s bridegroom’ (1.2.55) by the cut-throat ethos that surrounds him”. En otras palabras, las brujas sólo detonan la ambición de Macbeth que su misma sociedad ya había fomentado. Su contribución, por lo tanto, es breve pero vital. Sin embargo, la responsabilidad recae en Macbeth, quien actúa para que se cumplan las predicciones. “The ‘imperfect speakers’ (1.3.70) of the heath can predict, but they cannot coerce” (Ryan 94).

Al igual que Ryan, Jonathan Dollimore ve a las *Weird Sisters* como seres que carecen de dicha responsabilidad en la obra y nota semejanzas en la visión de Kenneth Muir y de Eagleton, pues ambas fracasan al no proveer una perspectiva histórica. En vez del viejo cliché de “evil in the hearts of men” (Muir lxi), Eagleton las convierte en símbolos de un deseo anárquico y descentralizado que ocupa una zona radical ambigua, “a subversive knowing marginality” (Dollimore lxx).

Eagleton engagingly ‘rereads’ the witches as prototype literary theorists, remarkable not least for the breadth of their theoretical sophistication: glance at [Eagleton’s analysis] again and it becomes apparent that they are at once Marxist, Lacanian and deconstructionist; not a little Eagletonian in fact. But – and how can this be said without sounding gauche? – to become eclectic literary theorists was not the fate of most ‘witches’ in Renaissance Europe. (Dollimore lxx)

Así, decir que las *Weird Sisters* son “poets, prophetesses and devotees of female cult, radical separatists who scorn male power and lay bare the hollow sound and fury at its heart” (Eagleton 3) resulta excesivamente optimista y un tanto forzado dado que no sería coherente con la realidad histórica. ¿Cómo podrían subvertir, entonces, el orden jerárquico de *Macbeth*? “[B]y exploring

[witchcraft's] history we are led to reject the view that the marginal are usually or easily the source of subversion" (Dollimore lxxii).

Conuerdo con Dollimore en que las *Weird Sisters* no necesariamente son una fuente de subversión, pero además de la inconsistencia histórica que menciona, hay una contradicción en el análisis de Eagleton. Las brujas no cambian ni destruyen a la sociedad que "deconstruyen". No son "heroínas" ni "separatistas radicales" pues hasta sus actos subversivos, o "deed[s] without a name" (4.1.49) resultan ambiguos. Estos son difíciles de interpretar porque, al detonar los deseos ambiciosos del protagonista, también provocan la violencia y la guerra a la que, según Eagleton, se oponen. Recordemos que a través de Macbeth las brujas interrumpen la paz que se augura en la segunda escena (1.2.59-64). Derrocan la estructura política, sí, pero sólo para que una igual se regenere.

Según Muir, "there is no play which puts so persuasively the contrasting good. Shakespeare makes Duncan venerable and saintly, Malcolm an image of perfection ..." (xliv), pero Malcolm podría ser más parecido a Macbeth de lo que Muir da a entender. Ante la muerte de su padre, Malcolm se recluye en Inglaterra por miedo de convertirse en la siguiente víctima. Cuando están a punto de atacar Dunsinane Hill, Malcolm manda a los dos Siward a luchar primero, mientras que él y Macduff se encargan de lo que "reste por hacer", lo cual podría reducirse a declararse victorioso sin haber luchado. Sabemos que Macduff se encarga de matar a Macbeth, pero no se narra ninguna hazaña de Malcolm, "[n]unca entra en contacto con la muerte significativa" (Michel 1999: 89). Lo que solía verse como un restablecimiento del orden en Escocia se ha interpretado también como un regreso cíclico de las figuras violentas, patriarcales y opresoras que parecen ofrecer lo mismo que Macbeth. Stephen Orgel, por ejemplo, plantea la pregunta: "Why, in a play so clearly organized around ideas of good and evil, is it not Malcolm who defeats Macbeth—the incarnation of virtue, the man who has never told a lie or slept with a

woman, overcoming the monster of vice?" (172). La obra parece más bien dibujar a un Malcolm cuyos signos se parecen a los del protagonista, puesto que son

los de un individualismo pragmático que se ajusta a la circunstancia y logra extraer de ella lo más conveniente para sus propósitos. Se trata de una actitud mucho menos comprometida con los principios cuanto preservadora de ellos a manera de instrumento; en suma, la de un político moderno, el soberano del doblez, no el caballero de la integridad ideologizada. (Michel 1999: 86)

Si ésta es la resolución y el orden con el que nos deja *Macbeth*, las *Weird Sisters* también son objeto de ironías: ¿para qué provocarían la muerte de dos reyes? ¿Para qué se opondrían a una violencia que ellas mismas crearon, suponiendo, desde luego, que fuesen capaces de crear tal violencia? Parece mejor pensar que la forma en que disienten de la sociedad de *Macbeth* es mediante provocar preguntas, eludir las definiciones de la sociedad y conferirse una a ellas mismas. Sin poder encasillar a las brujas, no se sabe, pues, si son las heroínas o las villanas. No es que hagan "good of bad and friends of foes" (2.4.41), sino que hacen que éstos sean indistinguibles.

La restitución de la monarquía legítima podría demostrar que las brujas no subvierten el orden social, pues éste se restablece bajo Malcolm, ambiguo por lo menos en cuanto a sus intenciones. En su primer decreto como rey inicia una nueva era al reemplazar el título de *thanes* por *earls* y da un discurso en el que promete hacer, "by the grace of Grace" (5.8. 73), lo necesario para restablecer el orden (cf 5.8.61-76). Este final podría implicar una transformación más profunda, la del reemplazo de la violencia característica de los *thanes* por la legalidad como instrumento para gobernar (véase Michel 1999: 84-86). Pero Malcolm, sin ser él mismo el que lucha, se hace de la corona mediante la guerra, por lo que podría dejarnos con más escepticismo que lo que su discurso sugiere en un principio. ¿Dónde deja a las *Weird Sisters* una "nueva era" en la que los títulos nobiliarios, no sólo permanecen, sino que se usan como símbolo de un supuesto e inmediato cambio? Desde esta perspectiva, Malcolm no parece ser del todo

convinciente, por lo que surge otra pregunta: ¿cuánto durará como rey en una sociedad basada en guerras tribales? El filme de Polanski plantea esta misma pregunta y la responde con un epílogo en el que Donalbain se acerca a la caverna donde viven las *Weird Sisters*.

Capítulo 2: Las *Weird Sisters* y los demonios de Escocia en *The Tragedy of Macbeth* (1971) de Roman Polanski

El filme *The Tragedy of Macbeth* (1971), de Roman Polanski, está ambientado en un pastiche de todo lo que el director, el co-guionista, Kenneth Tynan, y Fred Carter, el director de arte, imaginaron que podía proveer un sabor “medieval” y tal vez “escocés” a su alegoría de un mundo sumergido en la corrupción de la política moderna (véase Michel 2009: 34). Los atuendos, paisajes y la alegría que prevalece en el festín del castillo le dan color al “pleasant seat” (1.6.1) de una Escocia que se consume en la guerra y la traición. La violencia es rutinaria, las brujas son parias de la sociedad y Duncan es un gobernante que no ofrece un reino diferente al de Macbeth, que lleva a cabo ejecuciones públicas como la del *thane* de Cawdor cuyas últimas palabras, “Long live the King!” y la ironía que cargan (00:18:08), apuntan a la fragilidad y a la inestabilidad del reino escocés. Como dice E. Pearlman, “Polanski’s Scotland, whether under the rule of Duncan or the usurper, is as brutal as it is beautiful” (254).

Pearlman nos brinda un análisis cuyo argumento principal es que en esta versión de *Macbeth* “Scots are on the whole depicted as a spiritually primitive population ripe for invasion by demons” (253) y “human political institutions are regularly subordinated to demonic power” (254) el cual penetra y se infiltra en la sociedad escocesa. Desde luego existe una presencia de lo macabro y lo perverso en el filme y, en buena medida, Pearlman captura el tono de esta adaptación en esas dos citas. Sin embargo, él se refiere más a las celebraciones paganas que sustituyen a las imágenes cristianas y a un espíritu satánico que suplanta a una moral cristiana (véase 253) que a las acciones de los personajes. Incluso dice que “the only gods who matter in this *Macbeth* are the demons” (254), lo cual debilita su argumento. Por el contrario, este filme busca *eliminar* la aparente sobrenaturalidad del texto original, en especial la que presentan las *Weird Sisters*, para así acercar Escocia a un contexto “real”.

El filme deja en claro que los “demonios” no parecen ser distintos a los hombres y, contrario a lo que Pearlman afirma, las *Weird Sisters* no son las únicas que encarnan el “power of the demonic” (254) o, para evitar la metáfora religioso-misteriosa, el poder negativo o maligno, capaz de hacer daño o destruir, en lugar de fomentar la vida y el bien que debería acompañarla. Ese poder negativo toma la forma del oportunismo, la hipocresía, la traición y la violencia, que son el *modus vivendi* de casi todos los personajes en el filme de Polanski y, por lo tanto, de las instituciones políticas ahí representadas. Asimismo, las brujas no buscan subvertir o trastornar la estructura política de los *thanes*, sino que deliberadamente contribuyen a que el ciclo de violencia se perpetúe, acción que se observa más claramente cuando al final de la película esperan a Donalbain en las ruinas donde viven.

De acuerdo con la interpretación de Pearlman, “Polanski attempts to purge *Macbeth* of its Christianity and at the same time to amplify elements of the supernatural and the uncanny” (253). Esto es inexacto, dado que Polanski primero presenta unas *Weird Sisters* que resuelven algunas de las incógnitas planteadas en la obra. Aunque concuerdo con que no existen imágenes cristianas en gran proporción, tampoco hay una presencia de la sobrenaturalidad, aunque sí, y más bien, de la superstición.

Las *Weird Sisters*, “[l]ike everything else in this film... are concretely real” (Güntner 132). En la primera secuencia, dos ancianas, una de ellas ciega y más vieja que la otra, y una joven (Maisie MacFarquhar, Elsie Taylor, y Noelle Rimmington) entierran en la arena una soga y un brazo mutilado que sacan de una carreta. Vierten sangre de un pequeño frasco y escupen a sus lados de manera metódica. Las dos ancianas recitan “Fair is foul and foul is fair/ Hover through the fog and filthy air” (1.1.11). Después, dicen los versos de la primera escena; una de ellas pregunta y la otra contesta. La implicación es que son brujas, en un sentido más estricto que el que podría aplicarse a las *Weird Sisters* del texto original. Éstas sin duda son mujeres sin

barba, y no criaturas ambiguas. Tampoco son andróginas, por lo que nos quedamos con “less than supernatural hags” (Rothwell 1999: 155) que viven en una construcción en ruinas y que se esconden en una caverna a donde Macbeth fácilmente regresa a consultarlas.

A diferencia de las acotaciones del *Folio* de 1623 donde se lee “Witches vanish” (1.3), al final de la escena simplemente se alejan caminando (00:00:21-00:03:24). El sol y la luz en la playa, así como la eliminación de los versos donde hablan acerca de controlar el clima (1.3.8-25), desdibujan la posible asociación entre ellas y el tenebroso “Thunder and lightning” de las primeras acotaciones de la obra. Esta secuencia le da contexto a la primera escena de *Macbeth*, pues convierte “Fair is foul and foul is fair” en un conjuro que es, a su vez, parte de un ritual; es decir, la primera escena se representa como un evento o un acto que requiere que las brujas se reúnan, lo que le da sentido preguntarse cuándo se reunirán *de nuevo* (1.1.1). Pearlman afirma: “A few moments later a bloody battle takes place on the spot – at the command of the witches, it would seem” (254) pero, en el filme, estas brujas carecen de tales poderes. Más adelante, en las ruinas donde viven, Macbeth se encuentra con una congregación de mujeres y no sólo tres brujas, es decir, un culto o una secta que existe en los márgenes de los castillos de Escocia cuya austeridad contrasta con la riqueza de los nobles. De este modo, las *Weird Sisters* de Polanski se definen como un retrato “histórico” de las mujeres acusadas de ser brujas. “These women, at the extreme edges of the social body, [were] old, poor and often beggars ...” (Catherine Belsey cit. en Dollimore lxxi). Las brujas de Polanski son, ante todo, *humanas*, mujeres que se asemejan a quienes fueron acusadas, o estaban convencidas, de tener poderes para curar o herir.

La diferencia es que estas brujas difícilmente se encuentran a merced de la hegemonía de los *thanes*. Viven en comunidad en una cueva, apartadas de ellos, e incluso jalan una cabra que les otorga cierta autosuficiencia. No son mujeres perseguidas ni víctimas inocentes de delirantes acusaciones de haber entrado en comunión con el diablo. Su fealdad, rostros sucios, verrugosos o

ancianos, y los objetos desagradables que usan para hacer el conjuro, exteriorizan la maldad con la que determinadamente esperan encontrarse con Macbeth. Lo “foul” es “foul” después de todo.

Por eso, Banquo reacciona ante su fealdad, no sólo con un asombro genuino, sino también con un disgusto exagerado. En una secuencia que equivale a la tercera escena del primer acto de la obra, él y Macbeth cabalgan hacia una construcción en ruinas donde aparece la anciana ciega limpiando la espalda desnuda de la joven (00:07:49-00:09:35). Para enfatizar la fealdad de las mujeres, Banquo les responde con aversión aun cuando éstas no tienen barba ni las demás características que nos describe en la escena original. Después, comienza a tener una actitud desafiante, burlona y escéptica ante sus profecías. Cuando bromea de lo “rapt withal” que está Macbeth, les dice: “If you *can* look into the seeds of time/ and see which grain will grow and which will not, / speak then to me who neither beg nor fear/ your favors or your hate” (1.3.58-61). Lo hace no por curiosidad de descubrir su futuro, sino como un reto ante las supuestas habilidades que las *Weird Sisters* parecen tener, a juzgar por cómo actúan. Cuando las tres se encierran en las ruinas subterráneas, Banquo pregunta: “Whither are they vanished?” (1.3.80). Macbeth responde con ironía: “Into the air” (1.3.81), lo que provoca la risa de su compañero porque éste no sólo no acepta lo sobrenatural como parte de su realidad sino porque, frente a sus propios ojos, estas *Weird Sisters* simplemente *no* se esfuman sino que clara y materialmente se conducen como seres naturales: caminan y descienden a una morada subterránea sin que medie un acto mágico o remotamente misterioso. Como parte de su reacción burlona, cuando los dos guerreros se alejan de las ruinas, remedan las profecías de las brujas mientras lanzan una carcajada cuyo eco domina la escena (00:09:36-00:12:35). En principio, ellos no creen que posean más que el conocimiento humano ni del porvenir (1.5.2-7), y aunque el cumplimiento de la profecía no los deja de sorprender, el filme no da elementos para creer que es más que una

coincidencia, situación que se reitera más adelante, donde se halla un ejemplo parecido durante el enfrentamiento definitivo entre Macbeth y Macduff.

Si bien, las brujas anuncian que Macbeth debe cuidarse de Macduff, a lo largo de la lucha final entre estos guerreros, el filme muestra que el protagonista lleva ventaja, al punto de que en un momento clave Macbeth incluso le perdona la vida a Macduff, cuando se ufana de que no requiere luchar, en tanto confía en que un hechizo supuestamente protege su vida.¹⁷ No obstante, Macduff describe de inmediato el modo en que nació, dando pie a que el duelo prosiga, con un Macbeth ahora menos confiado. Una vez que se reanuda la pelea, los dos intercambian golpes imprecisos, torpes y accidentados que sugieren que la victoria de Macduff es inopinada, que fue azar y no un hecho inevitable. Ninguno es suficientemente hábil para derrotar al otro hasta que Macduff alcanza a clavarle la espada a Macbeth por un lugar inesperado: un pequeño espacio bajo el brazo que su armadura no cubre (02:11:44-02:16:08).

The climax of the film is the prolonged and undignified tussle between Macbeth and Macduff. Where tradition demands a heroic duel between superb warriors, Polanski offers a brawl which borders on farce. In Polanski's version, Macbeth does not lose because he had been betrayed by the equivocations of the fiends, nor Macduff win because the prophecy is fulfilled. Macduff's victory is not inevitable, but accidental. At this point of exhaustion, he strikes a lucky blow and happens to impale his opponent. Shakespeare's confidence in the triumph of justice has been transformed into our favorite contemporary cliché—that all events are merely accidents of an indifferent universe. (Pearlman 255)

Aquí Pearlman parece contradecirse, pues lo accidental de este combate refuta su propia postura sobre un mundo sujeto a los demonios. En efecto, en la versión de Polanski hay un “indifferent universe” que subraya que las brujas son humanas sin poderes, androginia o ambigüedad y que esta Escocia carece de magia negra y de seres o hechos fantásticos. Ni siquiera hay lugar para la

¹⁷ Contrario a como ocurre en la obra, el filme no es ambiguo con respecto a los elementos sobrenaturales. Estos están ausentes de esta versión, pero al igual que en la obra, en algunos momentos Macbeth, creyéndose invencible, se deja llevar por las profecías de las brujas, y en otros, decide probar su suerte pese a que los presagios se han “cumplido”.

magia blanca de Eduardo el Confesor, ya que se elimina por completo la mención de éste, de su poder para curar la escrófula y de su don divino de la profecía (cf. 4.3.140-159). En la obra, Malcolm describe a Eduardo como una figura casi sacrosanta que recalca el contraste entre los poderes del mal y los divinos, y entre la tiranía de Macbeth y la "santidad" de Duncan. La omisión de su papel, por lo tanto, nos lleva a pensar que ni en Inglaterra existe la esperanza de un monarca, a lo menos, benévolo. Con lo anterior, podemos aducir que la supresión de los demonios sobrenaturales da lugar a que los demonios de la política tomen control de los eventos de esta Escocia.

Ross, por ejemplo, tiene diálogos y apariciones en escena que lo caracterizan como un astuto oportunista político. Grita "All hail Macbeth!" en la escena de la coronación, se convierte en el misterioso tercer asesino de Banquo y cómplice de la masacre en Fife, pero traiciona a Macbeth cuando éste no le obsequia un nuevo título. "He is at once the 'maker' and 'unmaker' of kings, a likeable but facile fellow-traveller, opportunistic and unscrupulous, who always goes unpunished. He serves Duncan, Macbeth and finally Malcolm" (Güntner 133). Malcolm, lejos de ser la imagen de perfección (véase Muir xlv), es un personaje "cuestionablemente corrupto" en un filme donde "prácticamente todos los demás personajes también lo son..." (Michel 1999: 80). A diferencia de lo que el soldado narra sobre las hazañas de Macbeth, los atuendos pulcros de Duncan y sus hijos revelan que no pelearon en la primera batalla y que sólo llegan al sitio a enterarse de los hechos.

Asimismo, en la toma de Dunsinane, Malcolm manda al joven Siward y a Macduff —no a Siward padre— a conducir el primer asalto (02:07:56). Macduff abre las puertas del castillo sin encontrar resistencia (02:08:32-37); por lo tanto, no existe un ataque como tal y Malcolm no tiene que encargarse de "lo que resta" (cf. 5.6.5), lo que le permite convertirse en espectador de la pelea entre Macduff y Macbeth junto con el ejército entero. Ross le quita la corona a la cabeza

decapitada de Macbeth y se la entrega a Malcolm, quien ni siquiera ha descabalgado (02:16:55). Del mismo modo que en el texto original, en la película de Polanski, “Malcolm no ha luchado, las puertas del castillo se le abren debido al triunfo de quienes luchan por él” (Michel 1999: 89). Él también es un oportunista quien no duda en reemplazar el casco de la armadura por la corona. En una escena muy anterior (00:21:17), su nombramiento como príncipe de Cumberland y sucesor legítimo, por encima de los *thanes*, había ya provocado los celos tanto de Macbeth como de Donalbain, quienes entonces miraron con desdén hacia el trono. En esa misma escena queda de manifiesto que Duncan, viril, antipático y corrupto, se acerca más a ser un dictador que pretende decidir el futuro de su país (aun después de haber muerto) que el rey “venerable and saintly” (Muir xliv) que la mayoría de los comentaristas e intérpretes deducen del texto.

Según J. Lawrence Güntner, “Polanski motivates Macbeth’s ambition by emphasising the scene in which Duncan introduces primogeniture by naming his son Malcolm as his successor, a reading of the play closer to Holinshed than to Shakespeare” (132). Esta escena también equipara a Donalbain con Macbeth cuando se comparan ambas reacciones ante el nombramiento del príncipe. Lisiado y cojo, siempre a la par de Malcolm, y celoso de los honores que éste recibe, Donalbain se ha mantenido al margen de los hechos. Pero cabe mencionar que varios versos que corresponden originalmente a Malcolm los dice su hermano, en especial aquellos que lo caracterizan como un observador político. En esta película, es Donalbain quien decide actuar y preguntarle a Malcolm qué hará ante la muerte de su padre, y quien entiende la ironía de las últimas palabras de Cawdor. Esto sugiere que tenía méritos para ser príncipe de Cumberland, y al ser desplazado expresa, al igual que Macbeth, un completo disgusto por el favoritismo de Duncan. Tal cual ocurre en el texto original, Duncan decreta que Malcolm será el sucesor, pero en el filme, el cuadro cambia la perspectiva hacia el rostro de Macbeth y luego al de Donalbain,

un énfasis claro que le atribuye a Donalbain motivos similares a los de Macbeth. Con esta comparación visual se augura la secuencia que constituye el epílogo del filme.

En lugar del famoso discurso de Malcolm con el que concluye la obra —en el que promete hacer lo necesario para que el orden se restablezca, “by the grace of Grace” (5.8.73), además de celebrar el triunfo sobre el “butcher” y la “fiend-like queen” de Escocia (5.8.70) — se da una añadidura en el guión, es decir, una nueva escena. Polanski concluye su versión de *Macbeth* con un Donalbain que aparece cabalgando hacia la guarida de las brujas para descubrir de quién y de dónde vienen los tarareos que se escuchan. Se desmonta del caballo y se acerca lentamente a las ruinas mientras los tambores y las gaitas dan lugar a que los tarareos de las brujas se apoderen de la escena (02:17:34- 02:18:44). “The murderous cycle can begin again” (Güntner 130). La implicación no es sutil: Donalbain continuará el ciclo de violencia en una Escocia que sólo pasa de guerra en guerra y de déspota en déspota. Como dice Samuel Crowl, “Polanski’s ending, then, is decidedly in keeping with [Jan] Kott’s reading of *Macbeth* as dramatizing at its heart not the sanctity of order but the insatiability of power” (24).

A esta versión, y en especial al epílogo, se le ha acusado de conceder a las *Weird Sisters* un control significativo sobre los eventos o demás personajes del filme. Güntner, por ejemplo, asegura que “[t]he witches have virtually the final word” (132) mientras que Pearlman insiste:

In Polanski’s version, the alternative [to monarchy] is diabolism. ... [It] offers even less hope [than Orson Welles’s *Macbeth*] for a successful polity. In his world there is no reason to build political institutions, since they are all subordinated to a powerful and uncontrollable evil. It is a remarkably pessimistic view of the world, antithetical in almost all respects to Shakespeare’s. (255)

Tal conclusión, no obstante, reduce el papel de las brujas al de antagonistas en la batalla ganada por el mal y perdida por el bien, donde ellas se convierten en la encarnación casi perfecta de la crueldad en un mundo sujeto a los demonios sobrenaturales. Pero las *Weird Sisters* difícilmente

son la causa de toda la violencia, en tanto que prácticamente todos los personajes contribuyen a la satanización de Escocia. Güntner parece olvidar el papel de Macbeth, de Ross, de Malcolm y Duncan y hasta de Lady Macbeth, quien, de manera perversa e hipócrita, baila con el rey justo después de develar el plan para matarlo (00:34:55-00:35:55). Mientras es cierto que las brujas logran acelerar la traición de Macbeth, carecen de las facultades para de hecho influir o penetrar la sociedad escocesa. Es cierto que el epílogo da la idea de que harán detonar en Donalbain lo que hicieron detonar en Macbeth, pero Donalbain ya se había caracterizado como un príncipe privado de sus derechos. Con el disgusto que se manifiesta en su rostro, le es difícil esconder sus agravios políticos por el nombramiento de su hermano. Al fin y al cabo, en esta Escocia abundan los “butchers” y los “fiend-like [kings]”.

Más aún, a pesar de que Pearlman asegura que “there is no reason to build political institutions since they are all subordinated to an uncontrollable evil”, la monarquía sobrevive incluso a los monarcas. Me refiero a que ésta es la razón por la cual ocurre la violencia en el filme. La guerra y los asesinatos se llevan a cabo bajo las órdenes de Duncan, Macbeth o de Malcolm; los *thanes* matan por y para el monarca en turno en busca de una oportunidad para hacerse de títulos y honores, de tal forma que el mal no subordina a las instituciones políticas, las instituciones, y en particular la monarquía, *son* el mal. Como discutí en el primer capítulo, Malcolm puede pensarse como el restaurador del reino divino y legítimo o como la continuación de la violencia y la jerarquía de títulos nobiliarios. En ese sentido, no cabe decir que esta versión es la antítesis de la de Shakespeare si la conclusión del texto original nos hablará también de reiteración. Lejos de ser una visión pesimista del mundo, *Macbeth* (1971) busca retratar cierta noción de lo “real”, por lo menos con respecto a la guerra, la política y la violencia.

De hecho, la película deliberadamente hace alusión a hechos históricos. Según Pearlman, el mismo Polanski, quien de niño fue desplazado de Polonia por el régimen nazi, ha dicho que

“the superfluous brutality of the hired killers who invade Macduff’s castle at Fife recalls an SS intrusion into his own home during the Second World War” (253). Güntner asimismo indica que la escena del nombramiento de Malcolm es una lectura más cercana a Holinshed que a Shakespeare (véase 132), y el epílogo alude a lo que ocurrió en Escocia después de haber muerto el rey MacBeth. El hijo y sucesor legítimo del Malcolm histórico “murió al ser combatido por Donalbain, quien intentó restaurar el antiguo régimen” (Michel 1999: n.45, 82). Sin eventos sobrenaturales de la obra y con las alusiones a hechos “reales”, Polanski busca retratar el mal, no de los dioses demoníacos, sino de los seres humanos. No es que la película presente a “demons in human form” como dice Güntner (132), sino que transforma el quiasmo, “fair is foul and foul is fair”, en la disminución de los límites entre humano y demonio: no se distingue uno del otro.

A la paz en Escocia la amenazan las instituciones humanas y los personajes se comportan menos como guerreros medievales y más como políticos modernos. El poder del mal de las *Weird Sisters* sirve para detonar los ciclos de violencia, lo que las convierte en cómplices que ayudan a perpetuar el desorden y la guerra. En otras palabras, ellas no subvierten la estructura política, sino que ayudan a que se cumplan ciclos de sangre, toda vez que la estructura se quiebra por la traición, alianzas y oportunismo, y que se trastorna en su propio “hurlyburly” (1.1.3).

Como mencioné en la introducción, Polanski parece estar consciente de que vive en una época violenta, no solo por el asesinato de su esposa, sino también por la guerra de Vietnam y las violentas protestas estudiantiles. Como dice Kenneth Rothwell, Polanski “proceeds by transmogrifying the Christian context of Shakespeare’s own time into the contemporary 1972 world of unredeemed sin, suffering, and death” (1973: 73). Podría decirse que su versión de *Macbeth* es una alegoría sobre el principio de la década de los setenta, una que se alimenta de una atmósfera política y que produce un universo familiar. ¿Qué pasa, entonces, cuando en vez

usar *Macbeth* para hacer una alegoría de los años setenta, se usan éstos para representar *Macbeth*?

Capítulo 3: Hippies y *White Trash* en *Scotland, PA* (2001) de Billy Morrissette.

En los capítulos anteriores he tratado algunos de los temas centrales de *Macbeth* como las jerarquías, el restablecimiento del orden y la perpetuación de los ciclos. Aunque *Scotland, PA* no usa el lenguaje de Shakespeare ni la organización feudal de la obra, estos temas se transmiten al retratar el cambio de poder... en un expendio de hamburguesas. *Scotland, PA* es una parodia cinematográfica que explora las jerarquías no feudales, sino socioeconómicas de un pueblo en Estados Unidos en la década de los setenta. En ella, el registro desciende drásticamente de guerreros a cocineros, de reino a restaurante, de sangre a aceite y de brujas a hippies.

El director Billy Morrissette parodia la traición a las figuras monárquicas de *Macbeth* para contar la historia de dos empleados de un pueblo estadounidense que tienen el anhelo, no de poseer títulos ni poder político, sino de ascender de clase social. Esta versión explora las divisiones de clases que separan a los pequeños empresarios de sus empleados cuando Joe “Mac” y Pat McBeth, cocinero y mesera de “Duncan’s”, tienen un cambio repentino de fortuna económica después de asesinar a su jefe. Si bien “this film, if not apolitical entirely, is at least more interested in the diminution of politics than a strident revolution” (Brown 149), la película satiriza los estereotipos de la clase baja de Estados Unidos al mismo tiempo que se apoya en ellos para desmitificar la supuesta existencia de una movilidad socioeconómica.

De una forma similar, el filme usa a tres hippies, Jesse, Hector y Stacy (Andy Dick, Timothy “Speed” Levitch y Amy Smart, respectivamente),¹⁸ que fuman marihuana y actúan

¹⁸ Estos nombres sólo aparecen en los créditos finales pero los usaré para poder distinguirlos.

como bufones para hacer una parodia de las *Weird Sisters*. Por un lado, los hippies “might potentially represent a left-wing political camp, but Smart, Levitch and Dick play them mostly for their verbal acrobatics and equivocations” (Brown 148). Por el otro, no obstante, aun siendo personajes cómicos, tienen intervenciones más directas sobre los eventos del filme en comparación con las brujas en la obra. La mayoría de sus apariciones toma la forma de alucinaciones de Mac que lo ayudan o le brindan confianza. Pero, de nuevo, cierta ambivalencia debe tomarse en cuenta. Una vez que queda claro que el orden socioeconómico ha sido transgredido, los hippies terminan también ayudando a que éste se restaure al provocar la muerte del protagonista. Por eso, sostengo que al darles más intervenciones a los hippies, el filme explora la capacidad del rol de las *Weird Sisters*, no de subvertir, sino de ayudar a transgredir y posteriormente restaurar el orden económico en un *Macbeth* llevado al límite del absurdo.

En el filme ocurren varios descensos drásticos de lo sublime a lo ridículo. En él, por ejemplo, las obras de Shakespeare, las cuales, según Anthony D. Hoefer, se consideran en Estados Unidos “the definitive, almost sacred, literary works of the English language, and, thus ... a marker of literacy, education, and class” (156) se yuxtaponen con personajes *white trash* de la década de los setenta. *White trash* (basura blanca) es una denominación peyorativa para las personas blancas de clase baja de EUA, en especial para los que viven en áreas rurales y en los estados sureños del país. Tal término sugiere que la causa de su condición socioeconómica es un estilo de vida inmoral, de mal gusto y sin educación. De tal manera,

White trash becomes a term which names what seems unnamable: a race (white) which is used to code “wealth” is coupled with an insult (trash) which means, in this instance, economic waste. Race is therefore used to “explain” class, but class stands out as the principal term here precisely because whiteness is so rarely connected to poverty in the U. S. imaginary. (Newitz and Wray 8)

Si en la obra *Macbeth* y *Lady Macbeth* son parte de la nobleza, Morrissette baja el registro de manera considerable para que Pat y Mac sean prestadores de servicios, como la mayoría de sus amigos. Viven en una casa remolque con paredes carcomidas, coleccionan animales disecados, adornan su automóvil *Camaro* con cuernos de toro en el capó, y la cantidad de alcohol que ingieren conforma el estereotipo de un estilo de vida de excesos sin ambición profesional y sin “buen gusto”.

Para contrastar con los protagonistas, están dos modelos ejemplares de la clase media, Norm Duncan y el detective McDuff. McDuff desentona de los *white trash* porque es un detective vegetariano que en varias ocasiones bromea de lo poco saludable que es la comida rápida. “As a vegetarian, McDuff presumably eats fresh, wholesome foods therefore rendering him wholesome. The fast food the McBeths eat and feed to their customers is, on the other hand, hardly nutritious. We could even call it trash.” (Deitchman 144). Norm, por otro lado, se queda dormido en su oficina como muestra de que ha pasado horas desvelado por el trabajo. Él es quien introduce la noción de *trash* en una discusión con su hijo Malcolm cuando le intenta enseñar una lección sobre la ética laboral, además de advertirle que no debe comportarse como basura de Scotland (00:14:38).

Lo anterior implica que en Scotland existe un orden que divide a los habitantes entre los “Scotland trash”, y “the better half”, como Mac los llama (01:26:16). Los personajes con una ética de trabajo fuerte obtienen justa, aunque modesta, recompensa. Entre otras cosas, Norm tiene un cajón de estacionamiento con un letrero en el cual se lee “RESERVADO”, una casa clasemediera con jardines y árboles podados, mientras que los que carecen de ambición también carecen de poder adquisitivo. Norm es propietario de un pequeño negocio mientras que los demás trabajan para él por lo que seguramente reciben el salario mínimo.

Pero en este pueblo dividido, Mac es —o pretender ser— un personaje que merece más que su puesto de cocinero pues, aunque carece de ambición profesional, demuestra capacidades para, por lo menos, manejar ese pequeño restaurante. Su momento cumbre es cuando recibe aplausos de los comensales después de una secuencia en la que “heroicamente” expulsa del restaurante a dos jóvenes que estaban a punto de empezar una guerra de comida (00:05:35-00:06:03). Sin embargo, Norm parece no darse cuenta de sus pequeñas hazañas, y prefiere ascender a Malcolm —su hijo contestatario que no quiere estar involucrado con el restaurante de su padre— al puesto que quizá Mac ambiciona. Así pues, al mismo tiempo que le niega un ascenso al protagonista, quien parece ser su empleado más competente, Norm decide instaurar un tipo de sucesión hereditaria análoga a la del rey Duncan. Éste es un orden social evidentemente distinto al de la obra, carece de las jerarquías tribales y feudales y por eso se vuelve más reconocible. Las *Weird Sisters*, aún así, logran transgredirlo.

Los hippies de *Scotland, PA* tienen un papel más intrusivo que las *Weird Sisters* de Shakespeare o que las brujas de la versión de Polanski. A pesar de que en la primera escena los hippies aparecen solos, en las siguientes, aparecen sólo como alucinaciones de Mac que, por obvias razones, nadie más puede ver. Al eliminar la presencia de Banquo en su primer encuentro con las brujas, así como cualquier mención de ellas a su esposa, Morrissette define a los hippies como personajes que le conciernen casi exclusivamente a Mac. Asumen por sí solos un papel de consejeros o detonantes, pero también parecen cobrar vida propia sin que Mac tenga control sobre ellos y por esto aparecen en momentos que catapultan la trama de la película.

En su primer encuentro con Mac (00:10:20-00:13:34), Jesse y Hector continúan con los diálogos disparatados que habían compartido desde la primera secuencia del filme, pero Stacy adopta un papel más serio y le habla de manera más personal. Al mencionar su relación con Pat, lo incita de manera muy directa a buscar lo que merece: “Screw management! Don’t you think

you can do better? Don't you think *she* deserves better?" (00:12:30-00:12:35). En cuanto a las llamadas profecías, Stacy no le augura éxito sino que en su bola 8 de juguete "ve" el *drive-thru*, sistema que consiste en ordenar comida desde el interior del automóvil a través de un aparato de intercomunicación. Más adelante, Mac le sugiere el uso de tal sistema a Norm, quien felizmente asegura que eso le hará ganar millones, sin concederle a Mac crédito ni recompensa por la sugerencia: el único agradecimiento que le hace a Mac es darle el "título" de asistente de Malcolm, quien, como mencioné, es el nuevo gerente del restaurante.

Aunque lo anterior convence a Pat de que deben actuar, el asesinato de Norm se lleva a cabo sólo a causa de la intrusión de los hippies (00:34:10-00:35:50). Los McBeth llegan al restaurante para atar y amordazar a Duncan, sabiendo que lo tienen que matar pase lo que pase. A pesar de que Mac no esté convencido de que de hecho pueda actuar de acuerdo al plan, amenazan a Norm con matarlo si no revela la combinación de su caja fuerte. Una vez que Norm grita la combinación, Mac le suelta un puñetazo y lo hace perder el equilibrio. Inmediatamente, los hippies se aparecen para sólo decir: "Two points. Slam dunk". Sin querer, y sorprendido por las apariciones, Mac se distrae, mientras Norm se tambalea y cae en el aceite hirviendo (00:30:58-00:36:00). Lo que Mac no se atrevía a hacer, termina ocurriendo por accidente.

El sarcasmo de las palabras de los hippies sugiere que se regocijan por una muerte igual o más violenta que la del rey Duncan. Su intervención no los convierte en detonantes que le dan forma a los anhelos de Mac, sino en personajes cuya intromisión tiene consecuencias concretas. Mac, consciente de que tuvo menos intención de lo que parece, confiesa más tarde al detective McDuff: "Norm was an accident. ... You know, it's kinda hard to explain, you sorta had to be there..." (01:34:37-01:34:45). Tras estos hechos, los hippies son en parte responsables de un acto mediante el cual los protagonistas logran apropiarse de "Duncan's" y convertirlo en "McBeth's".

Mac y Pat transforman el hogareño y rústico restaurante de Norm en un moderno expendio con luces de neón y mesas de formica. El *drive-thru*, idea transmitida por los hippies, es el sistema que Mac implementa para su restaurante y el cual le trae enorme éxito económico. La larga fila de carros que esperan ser atendidos es muestra de la popularidad del local (00:44:40-00:46:24). En ese momento, los protagonistas han logrado invertir el orden, pues lejos de ser personajes marginales, son dueños del restaurante más concurrido del pueblo. Parecería el triunfo de los *white trash* y la consagración de la movilidad social y económica.

Sin embargo, al juntar el mal gusto que caracteriza a los McBeth con sus nuevas adquisiciones, Morrissette también satiriza los cambios repentinos de fortuna. El resultado es una inversión del orden que en realidad termina fortaleciendo de manera simbólica la estructura de Scotland: no la política sino la socioeconómica. “[Pat’s] one moment of glory” (Lehmann 245) llega cuando toma el sol en... una alberca desmontable, “marking her arrival on the scene of the modest, Midwestern American dream” (Lehmann 246). Las cabezas de animales disecados que decoraban la casa remolque de Mac, ahora decoran su nueva casa. “[T]he décor relocated from their trailer to their new house ... combined with the Pabst Blue Ribbon tallboys they continue to drink from the can reveal that their newfound wealth has not erased their white-trash taste” (Deitchman 144). Ajenos a su carencia de estilo, incluso intentan imitar a Jackie y John F. Kennedy, “the epitome of American taste and class for Pat’s generation of women” (Deitchman 145), cuando en una fiesta saludan a su escaso público desde un convertible defectuoso. Pero el contraste entre los reyes de la comida rápida y la llamada “realeza estadounidense” sólo revela las limitaciones que caracterizan a los protagonistas de esta adaptación.

Para el espectador, el ascenso de los McBeth se ve desde un principio como “borrowed robes” (1.3.107) que no les quedan, pues “the McBeths lack the all-important punch of pedigree and, therefore, their meteoric rise to power is short-lived ...” (Lehmann 256-246). Su rápido

ascenso resulta disonante dado que no tienen la clase, gusto o alcurnia necesaria para ser dueños del “imperio” de comida rápida. Pronto, el desequilibrio del orden social comienza a afectar su equilibrio mental. Pat alucina una mancha de aceite en su mano mientras que, para librarse de sospechas, Mac asesina a Andy, el pordiosero del pueblo y a su amigo Banko, a quien alucina momentos después.

En su desesperación, Mac se termina una botella de whiskey para consultar a los hippies, quienes al igual que en la obra, le dan falsa confianza: “They said everything was going to be alright” (01:28:32-01:29:01). Momentos después de armar un plan con Mac, ellos aparecen en el clímax de su pelea con McDuff. Éste aprovecha la distracción que le provocan los hippies a Mac y embiste al protagonista de tal forma que el cuerno de toro que adorna su propio automóvil le atraviesa el pecho. Los hippies aparecen por última vez sentados en el letrero gigante que dice “McBeth’s”, mientras se despiden y le sonríen al protagonista, quien yace sobre su carro y vuelve a ver su restaurante por última vez (01:37:03-01:37:32). En ese sentido, los hippies son los detonantes de una transgresión conservadora. Ayudan a rebasar el orden social, pero sólo para que se confirme que éste existe y posteriormente contribuir a restaurarlo. La muerte del protagonista parece no haber sido un pago por sus crímenes sino por haber querido invertir las jerarquías económicas y clasistas. Como dice Lehman, “McBeth’s gruesome death implies that it is not his bad deeds that destroy him, but his bad taste” (247).

De esta forma, el filme desenmascara los obstáculos del sistema que promueve el ascenso de los pobres —siempre y cuando sea mediante el trabajo— pero que al fin y al cabo no lo permite. Es decir, esta estructura es una estructura socioeconómica que los juzga por ser pobres, pero que también los juzga por adquirir el dinero sin haber adquirido la clase. Como afirma Elizabeth A. Deitchman, al quitar las praderas de Escocia y reubicar la trama en Pensilvania,

Morrisette performs the contradiction inherent in the American Dream with his white-trash Shakespeare, articulating democracy's potential to allow upward mobility while revealing the ways even the putatively classless American culture is actually marked by cultural hierarchy determined by various ways of claiming distinction. But the marriage of Shakespeare's plot – the touch of Shakespeare – to the white-trash world of the film necessarily forecloses the McBeths' opportunity to reach their American Dream. (145-146)

A pesar de que el crimen que cometen los McBeth los hace desmerecedores de su éxito, la película no ofrece una alternativa. “Quite simply, trapped in Shakespeare's narrative of murder sparked by vaulting ambition, Pat and Mac cannot follow the rules of the American Dream—work hard and advance” (Deitchman 146).

El orden se restablece cuando el restaurante regresa a manos de la clase media y se convierte en un establecimiento vegetariano llamado “McDuff's” lo que sugeriría, de nuevo, la perpetuación de los ciclos, si no fuera por una diferencia: “McDuff's” no goza de la popularidad de la que gozaba su predecesor (01:38:54). “McDuff's culinary ‘sophistication,’ the empty parking lot makes clear, is destined to fail in what remains meat-eating small-town America” (Lanier 194). Esto nos lleva a cuestionar el orden en el que se queda Scotland, pues el final sugiere que si el restaurante de McDuff no tiene clientes es porque no existe un “better half” como tal. En realidad, éstos son la minoría, mientras que el “Scotland trash” conforma la mayoría del pueblo. El supuesto “mal gusto”, y por lo tanto la pobreza, supera a la clase media en número sin que haya una verdadera movilidad socioeconómica.

Al recodificar la trama de *Macbeth*, *Scotland, PA* deja una conclusión un tanto amarga, pues aunque es una versión humorística, las jerarquías que nos son más cercanas prevalecen y no se subvierten en la película. Al amplificar la influencia de las *Weird Sisters*, Morrisette les da una presencia privilegiada pero ambivalente y, al final, un tanto perversa. Con brujas así, el filme no se trata de personajes sujetos a un destino inevitable que a su vez fue predicho por seres ambiguos, sino de protagonistas que a pesar de tener iniciativa para cambiar su condición

socioeconómica, están atrapados en la estructura que no les permite un ascenso trascendente. Los hippies contribuyen a que haya una transgresión temporal al intervenir en momentos clave que detonan de manera directa los cambios de fortuna del protagonista; lo instan a “jump the life to come”(1.7.7) sólo para traicionarlo, lo que sugiere una mirada más reaccionaria de lo que usualmente se asocia con los hippies, a quienes por lo común se les entiende como “[t]he counter culture ... anti-establishment movement” (Bugliosi 639). En la película, ésta es quizá la manifestación más adecuada de la frase más famosa de las brujas. En un filme en que los *weird* hippies parecen regocijarse en la muerte, para ayudar y luego matar al protagonista, su última broma es que ellos, al igual que sus equívocos son “fair” y “foul” al mismo tiempo.

Conclusión

Al principio de este trabajo se planteó analizar la capacidad de subversión que tienen las *Weird Sisters* de *Macbeth* y si esta capacidad sobrevive en las representaciones cinematográficas de Roman Polanski (1971) y de Billy Morrissette (2001). Estos personajes aparecen en cuatro escenas, sin duda determinantes, que han llamado la atención de varios críticos, quienes los han concebido no sólo como símbolos del mal, sino también como transgresores del orden social. Sin embargo y a pesar de que actúan con cierta ambigüedad y autonomía, considero que no trastornan las estructuras jerárquicas por completo. Con el fin de comprobar esta hipótesis, tomé *Macbeth* (1971) y *Scotland, PA* (2001), que permitieron ver el texto teatral representado y cuyos cambios, añadiduras o eliminaciones del texto shakespeareano crean nuevas implicaciones. Por lo anterior se podría decir que utilicé tres ejemplos de las *Weird Sisters* para llegar a mi propia conclusión.

A pesar de que existen diferencias entre las brujas del texto y las brujas de las películas, las tres representaciones por lo menos coinciden en que las *Sisters* se encuentran dentro de una estructura jerárquica que se ve transgredida por los protagonistas. En el texto fuente, las brujas funcionan como catalizadoras de las ambiciones del protagonista mientras ellas llevan a cabo una transgresión propia: se enfrentan a la insistencia de nombrar y definir de la sociedad hegemónica al momento de conferirse un nombre a sí mismas. En el filme de Polanski sólo contribuyen a que se lleve a cabo una transgresión más, que las traiciones ocurran y la violencia se perpetúe, pero se demuestra que esta Escocia no necesita de las brujas para que exista la inestabilidad política pues prácticamente todos los personajes contribuyen a ella. Por último, en el filme de Morrissette los hippies avivan e incitan a McBeth de una forma más intrusiva, sólo para que con otra intervención provoquen su muerte.

¿Tiene *Macbeth* un final en el que se regenera un reino legítimo o divino y en donde las *Weird Sisters* y el protagonista resultan ser representaciones de la maldad, la violencia y la magia negra? O bien, si el final se interpreta como el regreso del culto a la violencia y del establecimiento de las jerarquías, ¿representan las brujas una inversión de los valores bélicos en la obra? ¿Las *Weird Sisters* en realidad poseen la capacidad de subvertir la estructura social de la obra y de las películas?

A lo largo del trabajo he intentado hacer énfasis en la ambigüedad de las brujas, pues considero que es esa su característica más relevante. Su elusividad no sólo se manifiesta en su apariencia sino que paradójicamente termina por definir su papel en la obra. Aunque *Macbeth* (1971) y *Scotland, PA* representan a las brujas con rostros, jerarquías, funciones o papeles específicos, cierta ambigüedad permanece. ¿Quiénes son? ¿Qué las motiva? Esto parecería confirmar lo que responde Stephen Booth a estas preguntas:

What matters here is not hunting down an answer to the question “What are the witches?” All the critical and theatrical efforts to answer that question demonstrate that the question cannot be answered. What those frantic answers also demonstrate—and what matters—is the fact of the question. (cit. en Greenblatt 133)

Desde esta perspectiva, busqué hacer conversar las lecturas que, en cierto sentido, son opuestas pero igualmente simplistas: mientras que Eagleton llama “heroínas” a las *Weird Sisters*, las lecturas usuales, como las que enlisté al principio de este trabajo, caen en el lugar común de demonizarlas o afirmar que Duncan y Malcolm son dirigentes divinos. Cualquiera que sea la interpretación que prefiera el lector/espectador, actor o director, siempre podemos estar de acuerdo en que las brujas ciertamente son personajes complejos, autónomos en muchos sentidos, y que hasta cierto punto representan una inversión de los demás personajes.

En consideración de lo anterior, una falla que observo en Eagleton y algunas interpretaciones del siglo pasado —particularmente la de Muir— es que en sus comentarios los

dos le confieren a las brujas demasiada, casi total, responsabilidad sobre los eventos de la obra. Estos argumentos parecen debilitarse si recordamos que las brujas no tienen papeles extensos, mucho menos protagónicos: aparecen en pocas escenas de la obra y tienen una injerencia limitada sobre las acciones de los demás personajes. En total, sólo dos personajes principales comparten escena con ellas y sólo uno más, Lady Macbeth, se entera de su intervención.¹⁹ Si bien sirven como un detonante para los protagonistas, las brujas no los dominan ni los controlan. Sus palabras podrán convertirse en verdades o predicciones pero no son órdenes ni exigencias.

Por eso, en mi primer capítulo tomé como punto de partida el comentario de Eagleton donde expone que las brujas desenmascaran el reino legítimo, el cual en realidad se trata de una monarquía en guerra incesante que exilia a las brujas de su sociedad (2). Comparé esto con el análisis de Kiernan Ryan y de Jonathan Dollimore con lo que llegué a una conclusión que quizá encuentre un punto de convergencia entre las interpretaciones antes mencionadas. Ni la hegemonía de los *thanes* es necesariamente una cultura benévola bajo Duncan o Malcolm, ni las brujas se oponen al orden violento. Uno de los puntos que enfatiqué y el cual reitera lo que algunos de los críticos que cité en el trabajo concluyen, es que el final de la obra también se puede leer como un regreso al orden social violento. Si las brujas se opusieran a este orden, o si de verdad lo subvirtieran, ¿por qué gana la estirpe de Duncan cuyo reino “is utterly chaotic, and maintaining it depends on constant warfare—the battle that opens the play, after all, is not an invasion but a rebellion” (Orgel 163)? ¿Por qué interpretar a las brujas como mujeres devotas al culto femenino que se oponen a la violencia (ver Eagleton 2-3)? Unos personajes que echan partes mutiladas de animales junto con “witches's mummy, maw and gulf”, “liver of blaspheming Jew”, “Nose of Turk and Tartar's lips” (4.1.23-29) a su pócima, nos lleva a preguntarnos: ¿cómo

¹⁹ Podemos decir que también Lennox se entera de su nombre cuando Macbeth le pregunta “Saw you the Weird Sisters?” (4.1.136).

consiguieron semejante inventario de ingredientes si no fue de una forma violenta? ¿Si prometen hundir y destruir el barco de un marinero pueden ser las heroínas pacíficas de la obra, que según Eagleton, *detestan* el poder masculino?

Dentro del mundo guerrero que se nos describe, sin embargo, hay que reconocer cierto grado de independencia de las *Sisters*. Rechazan ser parte del orden social e incluso logran rebasar el sistema jerárquico de nombres, títulos y calificativos con el verso “The Weird Sisters hand in hand” (1.3.32), el cual manifiesta la apropiación de un término que representa un nombre y un género pero que aún permanece extraño y que nos remite a la incertidumbre en la que están inscritas las brujas. En otras palabras, ellas no forman parte del código que exige una denominación o clasificación, pero conviven con él en cuanto intervienen en la trama de *Macbeth* y contribuyen a la inestabilidad política.

A diferencia de la sociedad tribal de *thanes* que se dibuja en el texto teatral, el filme de Polanski presenta un mundo medieval donde los personajes retratan acciones y actitudes de la política moderna envueltas en una violencia desmedida, gratuita y grotesca que aun así resulta verosímil. Al presentar a personajes oportunistas que buscan títulos y poder político, Polanski ofrece una estructura en la que la norma es la constante competencia por el poder y donde se alcanzan a notar “subtle tensions between powerful egos his details serve to capture” (Crowl 27). Estas personalidades egoístas cuestionan la idea de que exista un contraste entre las brujas y los *thanes*, pues prácticamente todos contribuyen a la violencia en Escocia. El orden es el *desorden*. En esta versión, las *Weird Sisters* no transgreden ni subvierten las instituciones pero sí sirven para enfatizar el regreso de los ciclos de guerra cuando, en una secuencia final, Donalbain cabalga hasta las ruinas donde viven, lo que anuncia el nacimiento de un posible regicida. Como si se trataran de hechos históricos, Polanski también enfatiza la ausencia de lo sobrenatural y

convierte a esta Escocia en un lugar o un mundo reconocible donde abundan los demonios humanos.

Igual de reconocible es Scotland, Pensilvania, un pueblo pequeño que nos brinda una historia cercana: la lucha por ascender de clase en una estructura que lo hace parecer posible pero que finalmente no lo permite. *Scotland, PA* utiliza estereotipos de las clases sociales estadounidenses para revelar que lo que parece ser una democracia con movilidad social es en realidad la transposición de las jerarquías aristocráticas a los pueblos de Estados Unidos. Aunque logran romper las barreras económicas, Mac y Pat resultan víctimas de su propia transgresión, pues la culpa los lleva a perder la cordura, la vida y, por lo tanto, su pequeña fortuna. En esta versión, el papel de los *weird* hippies no se acaba cuando le brindan confianza al protagonista, como lo es en el texto original (4.1), sino que casi con completo albedrío también aparecen en la conclusión de la trama. Ellos distraen a Mac para que McDuff lo pueda matar, lo que indica el regreso al orden, la victoria de la clase media y la derrota de los agentes transgresores. Al igual que en la obra y en la película de Polanski, los hippies no logran provocar un cambio significativo en las jerarquías pero en esta versión también son, en cierta medida, partícipes en el restablecimiento del orden.

Lo que estos ejemplos demuestran es que ni la maldad ni la capacidad de subvertir son características intrínsecas o inherentes de las *Weird Sisters*. Al momento de poner la obra en escena, su ambigüedad se puede traducir en maleabilidad. Como prueba de ello están las contrastantes representaciones fílmicas que hay de las brujas. Por ejemplo, en la versión modernizada de Geoffrey Wright (2006) las *Sisters* son tres colegialas pelirrojas casi idénticas y atractivas, con una fuerte energía erótica con la que logran finalmente seducir a Macbeth. Es una representación un tanto simple pero que busca invertir el estereotipo de las brujas (no parecen de la tierra por ser atractivas y no por ser andróginas).

En versiones cinematográficas con un manejo del texto original más complejo, como lo son el *Macbeth* (1948) de Orson Welles y la adaptación de Akira Kurosawa (*Kumonosu-jô* 1957),²⁰ donde las brujas mantienen un alto grado de misterio, ¿sobrevive su carácter transgresor? No pretendo analizar todas las representaciones de las *Weird Sisters* en el cine ni cerrar las posibilidades de interpretación sobre ellas pues éste es un debate donde las opiniones se seguirán encontrando y confrontando como lo han hecho a lo largo de 400 años. Basta enfatizar que cada puesta en escena tiene sus aportaciones y complica cualquier intento de definir las. Por lo mismo, cada versión cinematográfica de las brujas merece, y tal vez exige, detenimiento y una investigación propia. La injerencia que tienen las brujas varía en cuanto a los eventos de la trama en cada filme y por ello no se puede hablar de su papel definitivo aunque tal vez sí de las coincidencias entre el texto y las adaptaciones y entre cada adaptación.

Cada versión brinda también una percepción de *Macbeth* en un momento específico, como lo hacen las adaptaciones que aquí analicé. Quizá entonces faltaría responder ¿hasta qué punto podemos decir que *Macbeth* (1971) es, en efecto, una película que retrate sólo la política contemporánea? ¿Es posible que a través de las brujas Polanski use la obra de Shakespeare para representar movimientos sociales como el feminismo o incluso a los hippies? O bien ¿que *Scotland, PA* hable del principio del nuevo milenio y no de la década de los setentas a través de una trama conocida? Polanski filmó su versión alrededor de los años en que la película de Morrissette está ubicada, lo que da pie a otra pregunta: ¿cuál es el vínculo histórico, social, político entre la versión de Polanski y la parodia de Morrissette? ¿Cuál es el papel de Shakespeare en la jerarquización cultural y social en Estados Unidos? ¿En México? Explorar estas implicaciones exige un estudio histórico que excedería la extensión y el enfoque de este

²⁰ En *Trono de sangre* parece ser un espíritu y no brujas como tal.

trabajo, ya que, como nos han enseñado *Macbeth* y *Macbeth*, “nada es sino lo que no es” (cf 1.3.143).

Aún así, los dos filmes que analicé, al igual que muchas de las adaptaciones de *Macbeth* deciden representar a las brujas con un alto grado de especificidad en comparación con las *Sisters* del texto fuente. Versiones recientes incluso ubican la obra en un mundo moderno o contemporáneo, pero definitivamente no medieval. La adaptación de Wright (2006) lo hace en las redes de la mafia australiana del siglo 21 mientras que la versión de Rupert Goold (2010) ubica la trama en un mundo que alude al régimen stalinista durante la Segunda Guerra Mundial, donde las brujas son tres enfermeras perversas y asesinas. ¿Qué nos dicen estas adaptaciones sobre la visión de *Macbeth* y de las figuras de autoridad y de jerarquía en nuestros días? ¿Qué papel juegan las *Weird Sisters* bajo esta perspectiva?

Macbeth (1971) y *Scotland, PA* (2001) enriquecen el intercambio de las *Weird Sisters* en el cine y nos dicen que el comentario de Eagleton sigue siendo relevante. Estas películas demuestran que lo que se concebía como agentes demoniacos y parias de la sociedad puede también concebirse y representarse como agentes transgresores en un entorno violento. Aun así, la subversividad de las brujas debe replantearse, pues ellas podrán confrontar la sociedad de Escocia pero hasta cierto punto son cómplices de la misma. No tienen que ser las villanas de las que nos habla Muir como tampoco pueden ser las heroínas de las que nos habla Eagleton, pero la visión de unas *Weird Sisters* interventoras e incluso reaccionarias envueltas en una sociedad opresiva sirve para representar *Macbeth* en el mundo de nuestros días, un mundo consciente de su propio caos y violencia, de sus jerarquías inamovibles, de su "hurlyburly", de su ruido y furia.

Bibliografía

Fuentes citadas

- Bailey, Michael D. *Battling Demons: Witchcraft, Heresy and Reform in the Late Middle Ages*. Penn State Press, 2003.
- Brown, Eric C. "Shakespeare, Class, and "Scotland, PA". *Literature Film Quarterly*. Vol. 34 Núm. 2, 2006: 147-153. Web.13/09/12.
- Bugliosi, Vincent, and Curt Gentry. *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*. Nueva York: Norton, 2001.
- Cantor, Paul A. "Macbeth and the Gospelling of Scotland". *Shakespeare as Political Thinker*. Ed. John E. Alvis y Thomas G. West. Wilmington, DW: ISI Books, 2000.
- Carrol, William C. Introducción. *Macbeth: Texts and Contexts*. William Shakespeare. Ed. William C. Carrol. Boston: Bedford/ St. Martin's, 1999.
- Chickering, Howell D. *Beowulf: A Dual-language Edition*. Nueva York : Anchor, 2006.
- Clark, Stuart. *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern Europe*. Nueva York: Oxford UP, 2007.
- Coursen, Herbert R. *Macbeth: A Guide to the Play*. Wesport y Londres: Greenwood Press, 1997.
- Crowl, Samuel. "Chain Reaction: Polanski's *Macbeth* and Its Legacy". *Shakespeare Observed: Studies in Performance on Stage and Screen*. Athens: Ohio UP, 1992.
- Deitchman, Elizabeth A. "White Trash Shakespeare: Taste, Morality, and the Dark Side of the American Dream in Billy Morrissette's *Scotland, PA*". *Literature Film Quarterly*. Vol. 34, Núm. 2, 2006: 147-153. Web. 13/09/12.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: U of Chicago, 2004.
- Eagleton, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Gaskill, Malcolm. *Witchcraft: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford UP, 2010.
- Güntner, J. Lawrence. "Hamlet, Macbeth and King Lear on film." *Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

- Hernández, Luisa Josefina. "Análisis de Macbeth". *Tesis*. No. 2 (julio). México, D.F.: UNAM, 1979.
- Hoefer, Jr. Anthony D. "The McDonaldization of "Macbeth": Shakespeare and Pop Culture in *Scotland, PA*. *Literature Film Quarterly*. Vol. 34, Núm. 2, 2006: 154-160. Web. 13/09/12.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006.
- _____. *A Theory of Parody*. Chicago: U of Illinois P, 2000.
- Holinshed, Raphael. "From *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*." Ed. William C. Carroll. *Macbeth: Texts and Contexts*. Boston: Bedford/ St. Martin's, 1999.
- Jacobo I. *Dameonologie*. <http://www.gutenberg.org/files/25929/25929-h/25929-h.html>. Web. 03/03/2013
- James, Susan. "Shakespeare and the Politics of Superstition." *Shakespeare and Early Modern Political Thought*. Ed. David Armitage, Conal Condren, y Andrew Fitzmaurice. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Kranz, David L. "The Sounds of Supernatural Soliciting in *Macbeth*." *EBSCO Publishing Service Selection Page*. U of North Carolina P. Web. 7/09/2012. <<http://web.ebscohost.com/lrc/detail?vid=3>>
- Lanier, Douglas. "Will of the People: Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization." *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Ed. Diana E. Henderson. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- Lehmann, Courtney. "Out Damned Scot: Dislocating Macbeth in Transnational Film and Media Culture." *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*. Ed. Richard Burt y Lynda E. Boose. Londres: Routledge, 2003.
- Levine, Lawrence W. "William Shakespeare and the American People." *American Historical Review*. 89 .1984: 34-66.
- Macbeth*. Dir. Roman Polanski. Columbia Pictures, 1971.
- Macfarlane, Alan. *Witchcraft in Tudor and Stuart England*. Londres: Routledge, 2008.
- Michel Modenessi, Alfredo. "'A Deed Without a Name'. Macbeth: uno y ninguno." *La Tragedia de Macbeth*. Trad. Ma. Enriqueta González Padilla. México: UNAM, 1999.

- _____. "Stands Scotland Where It Did?": Re-locating and Dislocating the Scottish Play on Scottish Film." *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 14. México, D.F.: UNAM, FFyL, 2009.
- Muir, Kenneth. "Introduction." *The Tragedy of Macbeth*. William Shakespeare. Ed. Kenneth Muir. 1951. Londres: The Arden Shakespeare, 2001.
- Newitz, Annalee y Matt Wray. "Introduction." *White Trash: Race and Class in America*. Londres: Routledge, 1997. 1-12.
- Orgel, Stephen. "Macbeth and the Antic Round." *The Authentic Shakespeare and other Problems of the Early Modern Stage*. New York: Routledge, 2002. 157-172.
- Pearlman, E. "Macbeth on Film: Politics." *Shakespeare and the Movie Image*. Ed. Anthony Davies y Stanley Wells. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora. "Tiempo y significado en *Macbeth*". *Tesis*. No. 2 (julio). México, D.F.: UNAM, 1979.
- Rothwell, Kenneth. "Roman Polanski's *Macbeth*: Golgotha Triumphant". *Literature/Film Quarterly*. Vol 1. Núm 1. 1973.
- _____. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Ryan, Kiernan. *Shakespeare*. Nueva York: Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf, 1995. 92-98.
- Scotland, P.A.* Dir. Billy Morrissette. Abandon Pictures, 2001.
- Shakespeare, William. *Macbeth: Texts and Contexts*. Ed. William C. Carroll. Boston: Bedford/ St. Martin's, 1999.
- _____. *La Tragedia de Macbeth*. Trad. Ma. Enriqueta González Padilla. México: UNAM, 1999.
- Trapp, J. B. "Medieval Literature." *The Oxford Anthology of English Literature*. Frank Kermode y John Hollander. Nueva York: Oxford UP, 1973.
- Tolman, Albert H. "Notes on Macbeth". *PMLA*, Vol 11, No. 2. 200-219. 1896. Web. 25/08/2012. <http://www.jstor.org/stable/456259>.
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States: 1492-present*. Nueva York: Harper Collins, 2003.

Fuentes consultadas

- A Performance of Macbeth*. Dir. Philip Casson, Trevor Nunn. Royal Shakespeare Company, 1979
- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Brinkley, Douglas. *The New York Public Library American History Desk Reference: The Definitive Source for Answers to All Your Questions on American History*. Nueva York: Hyperion, 2003.
- Burnett, Mark Thornton. "Figuring the Global/Historical in Filmic Shakespearean Tragedy". *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Ed. Diana E. Henderson. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan. *Screen Adaptation: Impure Cinema*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2010.
- Deresiewicz, William. "OPINION; Generation Sell." *The New York Times*. The New York Times. Web. 13/09/2012. <http://www.nytimes.com/2011/11/13/opinion/sunday/the-entrepreneurial-generation.html?_r=4>.
- Hatchuel, Sarah. "'Prithee, see there! Behold! Look!' (3.4.69): The Gift or the Denial of Sight in Screen Adaptations of Shakespeare's *Macbeth*". *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*. 2005. Web. 15/05/2013. <http://www.borrowers.uga.edu/781443/display>.
- Kumonosu-Jo*. Dir. Akira Kurosawa. Toho Studios, 1957.
- Macbeth*. Dir. Orson Welles. Mercury Productions, 1948.
- Macbeth*. Dir. Michael Bogdanov. Channel Four Films, 1998.
- Macbeth*. Dir. Geoffrey Wright. Mushroom Studios, 2006.
- Macbeth*. Dir. Rupert Goold. Illuminations, 2010.
- Michel Modenessi, Alfredo. "Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática." *Antología de textos literarios en inglés: Lecturas Dirigidas*. Ed. Emilia Rébora. México, D.F.: UNAM, 2007.
- Repulsion*. Dir. Roman Polanski. Compton Films, 1965.
- Rosemary's Baby*. Dir. Roman Polanski. William Castle Productions, 1968.

Shakespeare, William. "First Folio of 1623." 9/11/2012. Web.
http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/.

_____. *Obras Completas*. Trad. Luis Astrana Marín. 1932. Vol. 2. México:
Aguilar, 1991.

_____. *Macbeth*. Ed. A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge UP,
1997.

_____. *Macbeth: An Authoritative Text, Sources and Contexts, Criticism*.
Ed. Robert S. Miola. New York: W.W. Norton, 2003.

Tenant, The. Dir. Roman Polanski. Marianne Productions, 1976.

Walker, Elsie. "Getting Back to Shakespeare: Whose Film Is It Anyway? *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Ed. Diana E. Henderson. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

Worthen, W.B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge UP,
1997.

Fichas filmográficas

1. Título: *Macbeth*
Año: 1948
Duración: 89 min. (premier); 107 min. (versión extendida); 107 min. (versión restaurada)
Director: Orson Welles
Guionistas: William Shakespeare; Orson Welles
Productor: Charles K. Feldman, Richard Wilson, Orson Welles
Actors: Orson Welles, Jeannette Nolan, Roddy McDowell, Dan O'Herlihy
Una producción de: Mercury Productions
Lugar de filmación: Los Ángeles, California, EUA
Blanco y negro
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0040558/?ref_=nv_sr_5
2. Título: *Kumonosu-jô* (El castillo de la telaraña); *Trono de sangre*
Año: 1957
Duración: 110 min.
Director: Akira Kurosawa
Guionistas: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ruzo Kikushima, Akira Kurosawa
Productor: Charles K. Feldman, Richard Wilson, Orson Welles
Actors: Toshiro Mifune, Isuzu Yamada, Takashi Shimura, Akira Kubo
Una producción de: Toho Company, Kurosawa Productions
Lugar de filmación: Gotemba, Shizuoka, Japón
Blanco y negro
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0050613/?ref_=nv_sr_1
3. Título: *The Tragedy of Macbeth*
Año: 1971
Duración: 140 min.
Director: Roman Polanski
Guionistas: William Shakespeare; Roman Polanski, Kenneth Tynan
Productor: Andrew Braunsburg
Música de: Third Ear Band
Actors: Jon Finch, Francesca Annis, Martin Shaw, Terence Bayler, John Stride, Nicholas Selby, Stephan Chase, Paul Shelley, Marie Farquardt, Elsie Taylor, Noelle Rimmington
Una producción de: Caliban Films; Playboy Productions, Columbia Pictures
Lugar de filmación: Northumberland, Inglaterra; Gwynedd, Gales.
Color
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0067372/?ref_=nv_sr_2
4. Título: *A Performance of Macbeth*
Año: 1979
Duración: 145 min.
Director: Philip Casson
Guionista: William Shakespeare, Trevor Nunn

Productor: Trevor Nunn, Verity Lambert
Actors: Ian McKellen, Judi Dench, John Bow, Greg Hicks, Roger Rees, John Woodvine
Una producción de: Royal Shakespeare Company, Thames Television
Color
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0079499/?ref_=nv_sr_6

5. Título: *Macbeth*
Año: 1998
Duración: 88 min.
Director: Michael Bogdanov
Guionista: William Shakespeare
Productor: Sue Pritchard
Actors: Sean Pertwee, Great Scacchi, Philip Madoc, Lorcan Cranitch, Jack Davenport, Lorren Bent, Denise Black, Lesley Joseph
Una producción de: Channell Four Films, English Shakespeare Company
Color
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0137927/?ref_=nm_filmg_act_41

6. Título: *Scotland, PA*
Año: 2001
Duración: 104 min.
Director: Billy Morrissette
Guionista: Billy Morrissette
Productor: Maura Tierney, Richard Shepard, Jonathan Stern
Actors: James LeGros, Maura Tierney, Kevin Corrigan, Christopher Walken, James Rebhorn, Andy Dick, Timothy "Speed" Levitch, Amy Smart, Tom Guiry, Geoff Dunsworth
Una producción de: Abandon Pictures, Paddy Wagon Productions, Veto Chip Productions
Lugar de filmación: Halifax, Nova Scotia, Canadá.
Color
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0265713/?ref_=nv_sr_1

7. Título: *Macbeth*
Año: 2006
Duración: 109 min.
Director: Geoffrey Wright
Guionista: William Shakespeare; Victoria Hill
Productor: Maura Tierney, Richard Shepard, Jonathan Stern
Actors: Sam Worthington, Victoria Hill, Steve Bastoni, Lachy Hulme
Una producción de: Film Financa, Film Victoria, Mushroom Production
Lugar de filmación: Melbourne, Victoria, Australia
Color
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt0434541/?ref_=nv_sr_3

8. Título: *Macbeth*
Año: 2010
Duración: 160 min.
Director: Rupert Goold
Guionista: William Shakespeare
Productor: Mark Bell, Sebastian Grant, David Horn, John Wyver, Polly Frame, Sophie Hunter, Niamh McGrady
Actors: Patrick Stewart, Kate Fleetwood, Michael Feast
Una producción de: Illuminations
Lugar de filmación: Nottinghamshire, Inglaterra
Color
Sitio en imdb.com: http://www.imdb.com/title/tt1570337/?ref_=nm_filmg_dr_3